

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

LUIZ MARCELO BRANDÃO CARNEIRO

O Mosaico Narrativo de *Watchmen*: Processos Intertextuais, Intersemióticos e
Bakhtinianos de Construção dos Sentidos

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

LUIZ MARCELO BRANDÃO CARNEIRO

O Mosaico Narrativo de *Watchmen*: Processos Intertextuais, Intersemióticos e
Bakhtinianos de Construção dos Sentidos

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Prof.(a) Dr.(a) Leda Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

“O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil”.

DEDICATÓRIA

Ao *Rock and Roll*, meu romance polifônico de formação.

A todos que colaboraram, em aspectos práticos e não práticos, para que isto acontecesse. Vocês sabem quem são.

Aos amigos/família de Mogi das Cruzes, pelo imprescindível frutificar de todos os dias.

Aos familiares de Itajubá e das belas adjacências das Minas Gerais (o que certamente inclui a Sapphire).

Para Theodomiro Carneiro Santiago.

Para Neil Gaiman. (E até qualquer dia, Sr. Gaiman)

Para Carl Barks, que gostava tanto de patos que criou uma cosmogonia com eles.

Para Alan Moore e Dave Gibbons, por criarem algo assim tão extraordinário.

Para meu avô José Carlos Teixeira, com saudades indizíveis.

E para Amanda Valiengo, por todo o tudo.

RESUMO

Luiz Marcelo Brandão Carneiro

O Mosaico Narrativo de *Watchmen*: Processos Intertextuais, Intersemióticos e Bakhtinianos de Construção dos Sentidos

OBJETIVOS: Investigar os processos de construção narrativa da história em quadrinhos *Watchmen*, com base nos conceitos de intertextualidade, intersemiotividade, polifonia, dialogismo e inacabamento; examinar a maneira pela qual a obra tece uma crítica de molde foucaultiano à sociedade de controle; desenvolver a análise, na obra, dos pontos temático-analíticos da ficção distópica, do contexto histórico-cultural da Guerra Fria e das intersemiotividades com o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e com o *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley. **JUSTIFICATIVA:** *Watchmen* é um construto riquíssimo em termos de linguagem e em termos de conteúdo. A obra, ao longo de suas quase quatrocentas páginas, oferece ao leitor uma semiose complexa, eivada de referenciais artístico-culturais oriundos de diversos campos. Esses referenciais instalam na narrativa watchmeniana tanto suas linguagens quanto suas significações, e são adicionados de uma perspectiva de construção dos discursos das personagens que é polifônica e dialógica, nas mesmas bases em que Bakhtin trabalhou essas perspectivas sobre a obra de Dostoiévski. E, seguindo o molde bakhtiniano, a história não é finalizada enquanto síntese conclusiva. Ao longo dos anos *Watchmen* vem sendo tratada como obra paradigmática, e é considerada em variadas esferas a melhor história em quadrinhos já escrita. **HIPÓTESE:** *Watchmen* é construída como uma narrativa não-linear e multi-narrativa, com uma multiplicidade de camadas de significação que a tornam um mosaico narrativo no qual co-existem e para o qual convergem todos os seus referenciais formadores. **ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS:** trata-se de uma pesquisa bibliográfica que aplica sobre o objeto os pressupostos teóricos levantados. **RESULTADOS OBTIDOS:** As intertextualidades da obra firmaram-na como narrativa que foca sua atenção na história e nos desenvolvimentos criativos e conceituais de seu próprio gênero. As intersemiotividades revelaram a possibilidade de construção de uma arquitetura artística que se valha de linguagens e de conteúdos diversos, em múltiplos níveis, constituindo uma polissemia. As elaborações bakhtinianas da polifonia, da dialogia e do inacabamento mostraram-se adequadas para uma aplicação direta à *Watchmen*, caracterizando a obra como polifônica, dialógica e aberta.

PALAVRAS-CHAVE: Histórias em Quadrinhos, *Watchmen*, Intertextualidade, Intersemiotividade, Polifonia, Dialogismo e Inacabamento.

ABSTRACT

Luiz Marcelo Brandão Carneiro

Watchmen's Narrative Mosaic: Intertextual, Intersemiotic and Bakhtinian Meanings Construction Processes.

OBJECTIVES: Investigate the narrative construction processes of the comic book *Watchmen*, based in the concepts of intertextuality, intersemioticity, polyphony, dialogism and unending; examine the way the artwork establish a foucaultian critic to the control society; develop the analysis of the thematic-analytical points of the dystopic fiction, of the cultural-historical context of the Cold War and of the intersemioticities with Ésquilo's *Chained Prometheus* and with Mary Shelley's *Frankenstein or The Modern Prometheus*. **RELEVANCE:** *Watchmen* is a very rich construct in terms of language and of content. In its almost four hundred pages, it offers to the reader a complex semiosis, full of cultural-artistic references taken from various sources. These referentials install on the watchmenian narrative also their languages and their significates, and they are added of a characters discourses perspective that is polyphonic and dialogical, in the same basis Bakhtin worked these perspectives over Dostoiévski's oeuvre. And, following the bakhtinian shaping, the story is not ended as a concluding synthesis. Over the years, *Watchmen* has been considered a paradigmatic work and has been said in various instances as the best comic book ever written. **Hypothesis:** *Watchmen* is constructed as a non-linear and multi-layered narrative, with a multiplicity of signifying levels that make it a narrative mosaic in which co-exist e to which converge all of its referentials. **METHODOLOGIC-THEORETICAL ASPECTS:** the research is bibliographical, applying on the object the theoretical topics. **REACHED RESULTS:** The intertextualities of the comic book established it as a narrative focused on the history and on the creative and conceptual developments of its own genre. The intersemioticities revealed the possibility of the construction of an artistic architecture fulfilled with different language and contents, in multiple levels, constituting a polissemey. The bakhtinian elaborations of the polyphony, dialogism and unending showed adequate to direct applyings to *Watchmen*, setting the comic book as polyphonic, dialogical and opened.

KEY-WORDS: Comic Books, *Watchmen*, Intertextuality, Intersemioticity, Polyphony, Dialogism, Unending.

SUMÁRIO

Introdução	02
Capítulo 1: As histórias em quadrinhos e a <i>graphic novel</i>	11
Capítulo 2: A Arquitetura de <i>Watchmen</i>	35
Capítulo 3: <i>Close reading</i> de <i>Watchmen</i>	68
Conclusão	176
Referências	187
Anexos	190

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho é a história em quadrinhos *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, dois autores ingleses. A obra foi publicada originalmente pela DC Comics, em Nova Iorque, em doze capítulos, entre os anos de 1986 e 1987. Há que se citar também a publicação, pela mesma editora, de *Absolute Watchmen*, em 2005, edição especial que traz a obra completa e acrescida de materiais extras, tais como esboços e anotações para a concepção das personagens e textos exclusivos dos autores.

No Brasil, *Watchmen* foi editada pela primeira vez entre 1988 e 1989, pela primeira vez em seis edições mensais; e reeditada nos doze capítulos originais, quinzenalmente, pela mesma editora, em 1999. A edição brasileira mais recente da obra a divide em quatro volumes, cada um contendo três capítulos, tendo sendo publicada pela editora Via Lettera, nos anos de 2005 e 2006. Além disso, há *Watchmen – Edição Definitiva*, que traz a obra completa em português, editada em 2009 nos moldes de *Absolute Watchmen*, pela editora Panini.

Para a realização de nosso estudo, tomaremos a obra como um todo, ou seja, os Capítulos de I a XII. Utilizaremos duas versões da obra: a original em inglês (da republicação *Absolute Watchmen*, de 2005) e a tradução para o português da republicação datada de 1999, da Editora Abril, comemorativa dos 10 anos da primeira publicação brasileira.

Para a coleta de informações a respeito das premiações recebidas pela obra e pelos autores, bem como sobre a atividade artística de Moore e Gibbons, valemo-nos de publicações especializadas e de um trabalho de doutorado que redundou no livro *Watchmen e Teoria do Caos*, de autoria de Ivan Carlo Andrade de Oliveira, que assina com o pseudônimo de Gian Danton. Essas informações encontram-se resumidas abaixo.

Watchmen recebeu os prêmios *Jack Kirby Awards* (1987) e Eisner (1988), destinados especificamente ao laurear de histórias em quadrinhos. Recebeu também um prêmio Hugo, criado em 1955 e que premia obras de ficção científica e de fantasia, nunca antes concedido para uma história em quadrinhos. O Hugo foi atribuído à *Watchmen* na categoria *Other Forms* (Outras Formas), apresentada exclusivamente na ocasião. Em 2005, figurou na

lista da revista *Time* como uma das “100 Melhores Novelas em Língua Inglesa de 1923 ao Presente”, sendo também a única obra do gênero a figurar na listagem, ao lado de títulos consagrados como *Lolita*, de Vladimir Nabokov e *1984*, de George Orwell (obra com a qual *Watchmen* estabelece relações intersemióticas, como tentaremos mostrar). Por força dessas e de outras premiações, Alan Moore foi recentemente incluso no *Guinness Book* como portador de “Mais Prêmios de Melhor Escritor” e “Mais Prêmios de Melhor *Graphic Novel*”.

Por conta desse amplo espectro de premiações e por conta de sua peculiar estrutura narrativa, que é nosso foco de estudo, a obra é apontada por aficionados, por críticos e por especialistas da área como a melhor história em quadrinhos já escrita. Mas falemos um pouco dos realizadores de *Watchmen*, baseando nossas informações na bibliografia dos autores por nós conhecida e por informações supridas no livro *Watchmen e teoria do caos*, de Gian Danton (2005, p.09 a 24).

Dave Gibbons, o ilustrador, é um artista veterano e consagrado nos quadrinhos britânicos, tendo como um de seus primeiros trabalhos, em 1975, um super-herói africano chamado *Powerman*, desenhado, escrito e publicado na Inglaterra, mas vendido apenas na Nigéria. Pouco tempo depois o artista sua colaboração com a revista 2000 AD, vindo a ilustrar personagens como *Harlen Heroes*, *Dan Dare* e *Rogue Trooper*.

Em 1979, Gibbons começou a desenhar as tiras diárias em preto e branco do Dr. Who, personagem famoso da ficção científica britânica. Em 1982 ele fez seu primeiro trabalho para os *comics* americanos, desenhando, para a DC Comics, a revista do Lanterna Verde.

Em 1987, após ganhar o *Jack Kirby Awards*, foi convidado por Frank Miller para desenhar *Give Me Liberty* (publicado no Brasil como *Liberdade – um sonho americano*). Depois disso, Gibbons resolveu produzir roteiros e escreveu histórias com *Os Melhores do mundo*, uma ótima mini-série em homenagem ao Batman e ao Super-Homem da Era de Prata.

Já o primeiro trabalho de Alan Moore no ramo das histórias em quadrinhos foi uma tira quinzenal num jornal alternativo de Oxford, chamado *Backstreet Beagle*. Ele desenhava e escrevia. Posteriormente ilustrou Maxwell,

the Magic Cat, para o *Northampton Post*. Foi quando teve a idéia de esquecer o desenho e se dedicar exclusivamente aos roteiros.

Seu primeiro trabalho de porte foi *Miracleman*, publicada em quadrinhos de oito páginas na revista britânica *Warrior*. O que Moore fez aí com o personagem principal foi uma antecipação do que seria *Watchmen*, no questionamento de como seria o mundo se um super-herói realmente existisse, o que representou uma revolução na área, instalando uma nova perspectiva nos quadrinhos.

O segundo trabalho seriado de Moore foi *V de Vingança*, publicada originalmente em 1985. Trata-se de uma história de horror e heroísmo ambientada numa Inglaterra de regime totalitário muito próximo daquele imaginado por George Orwell em 1984. Por conta dessa aproximação com a obra de Orwell e por conta da proximidade temporal com a produção de *Watchmen*, *V de Vingança* tem uma construção conceitual muito parecida com a de *Watchmen*, instituindo uma crítica feroz aos instrumentos e à operação de um governo totalitário.

Os textos de Alan Moore chamaram a atenção da editora estadunidense DC Comics, que resolveu testá-lo, encarregando-o de dar continuação a um título que estava em baixa: *O Monstro do Pântano*. Moore conseguiu impedir o cancelamento da revista e a transformou em um clássico dos quadrinhos, obra até hoje exaltada e que se constituiu em um dos pilares da linha *Vertigo*, uma subdivisão da DC, que só publica histórias de terror no estilo das que Moore fazia com seu personagem.

Em 1990 Moore iniciou seu projeto mais ambicioso: *Big Numbers* (chamado originalmente de *Mandelbrot Set*), uma série em 12 edições em que propunha a aplicação da teoria do caos à vida cotidiana. Em *From Hell*, o roteirista se propôs a analisar a Inglaterra vitoriana através do caso de Jack, o Estripador, atacando o conservadorismo inglês. Para a composição da obra, o autor realizou um trabalho de pesquisa profundo, o qual teve a colaboração de assistentes como Neil Gaiman (*Sandman*) e Jamie Delano (*Hellblazer*). Índice deste trabalho de pesquisa detalhado é o adcionamento, ao final de cada capítulo, de um apêndice contendo a bibliografia utilizada.

Pouco depois, Moore surpreende a indústria das histórias em quadrinhos e seu séquito de fãs ao aceitar produzir histórias para a editora *Image*,

conhecida por produzir histórias nas quais a ênfase recaía mais sobre as ilustrações do que sobre os roteiros. Na *Image*, Moore escreve histórias para *Spawn* e *WildCATS*, mas seus melhores trabalhos foram *1963*, obra fortemente intertextual (as histórias são contadas por revistas publicadas por uma editora de quadrinhos fictícia da década de 60), e *Supreme*, na qual Moore aproveitou-se do fato de o personagem ser uma cópia descarada do Super-homem para trabalhar a intertextualidade e a metalinguagem, numa homenagem ao Homem de Aço da década de 60.

Outro trabalho de Moore que se deve destacar é a série *American Best Comics*, que retrata o que aconteceria com o mercado de quadrinhos se os super-heróis não tivessem surgido: a dominação do gênero por personagens da literatura *pop* do final do século passado, por personagens mitológicos e pela ficção científica *pulp*.

O resultado mais aclamado dessa série é *League of Extraordinary Gentlemen*. Nela, vemos personagens da literatura do século passado (Dupin, de Edgar Allan Poe; o Homem Invisível, de H.G. Wells; o Capitão Nemo, de Julio Verne; Alan Quatermain, de Haggard e Mina, de Bram Stoker, atuando conjuntamente. Outras revistas da série são: *Tom Strong*, *Tomorrow Stories* e *Promethea*. Moore recentemente lançou, em parceria com sua esposa Melinda Gebbie, *Lost Girls*, longa obra de cunho erótico, que se utiliza das figuras de Alice (de *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carroll), Dorothy (de *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum) e Wendy (do *Peter Pan*, de J.M. Barrie).

Findadas as apresentações da obra e dos autores, cumpre discorrer a respeito da estrutura do trabalho.

No capítulo 1, buscamos definir a história em quadrinhos e a *graphic novel*, de modo a conceituar formalmente *Watchmen*.

Acerca das histórias em quadrinhos, investigamos principalmente sua formação enquanto um construto tecido pela interação dos campos imagético e textual. O trabalhar conjunto dos dois registros, ainda que não seja exatamente obrigatório em uma história em quadrinhos, uma vez que existem obras apenas imagéticas, é muito importante para o entendimento de qualquer narrativa quadrinística que deles se valha e em especial para *Watchmen*, cujo *modus operandi* promove uma interação extrema desses dois registros, calcada no entrecruzamento constante das três diferentes narrativas que a compõem.

No tocante às *graphic novels*, normalmente entendidas como uma evolução do conceito de história em quadrinhos, fazemos uma breve história do conceito. O que percebemos é que o conceito não é universalmente aceito, mas é questionado de diferentes ângulos, o que não impede algumas concepções desenvolvidas de serem extremamente úteis ao nosso estudo, uma vez que tocam na questão dos limites da linguagem.

No Capítulo 2 vamos discorrer acerca de *Watchmen*, do ângulo de sua estrutura e de sua temática. Faremos uma sinopse da história e uma apresentação dos personagens e tentaremos deslindar a arquitetura multifacetada da obra, de modo a podermos empreender a explanação objetiva de suas características gerais e específicas.

Como tratamos de uma história em quadrinhos montada em uma rede de significantes e de significados bastante complexa, o apontamento dos elementos conceituais e narrativos de *Watchmen* que suportam essa intrincada rede semântica nos será muito útil, pois servirá de suporte para o capítulo seguinte.

No Capítulo 3, teoria e prática se misturam, uma vez que demonstramos nosso referencial teórico já desenvolvendo suas aplicações. Desenvolvemos nossa argumentação sobre as definições teóricas das intertextualidades encontradas com relação às histórias em quadrinhos; com a tradução intersemiótica; com a polifonia, o dialogismo e o inacabamento de moldes bakhtinianos; e com relação à crítica à sociedade de controle, pela perspectiva foucaultiana. Examinaremos ainda os pontos temático-analíticos da ficção distópica, com especial ênfase em *1984* de George Orwell; da Guerra Fria; e das intersemiotidades encontradas entre a obra estudada e o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley. Como corolário, trataremos de procedimentos de entrelaçamento narrativo que se tornam síntese do aparecimento, em *Watchmen*, das definições teóricas e dos pontos temático-analíticos supracitados.

O enfoque de tal multiplicidade é, para nós, a forma mais acertada de aproximação teórica de *Watchmen*, pois a constituição da obra requer essa abordagem facetada, para dar conta de seus variados processos de significação.

Por fim, na Conclusão, fazemos a revisão de nosso estudo e propomos, dois desenvolvimentos futuros que são diretamente conseqüentes da peculiar estrutura watchmeniana e do que essa estrutura guarda de modelar. Na história de sua publicação e republicações, *Watchmen* se tornou obra cultuada e tomada como modelo de criação, e é esse caráter que apontamos nos desenvolvimentos propostos, na forma de concepções a serem desenvolvidas em naturais aprimoramentos acadêmicos deste trabalho.

A seguir, cremos ser necessário uma explanação acerca da metodologia por nós utilizada para o tratamento da estrutura quadrinística de *Watchmen*. Por tratar-se de uma obra dividida em doze capítulos, cada um com pelo menos vinte e oito páginas, no mais das vezes divididas em nove quadrinhos cada, sentimos a necessidade de desenvolver uma metodologia de referência a cada uma dessas instâncias que não deixasse dúvidas, quando de nossas referências diretas à narrativa. É essa metodologia que expomos abaixo.

No que se refere aos apontamentos relacionados a cada um dos doze tomos da obra, adotou-se a terminologia “Capítulo” ao invés de “volume”, com a numeração em algarismos romanos. Tais estabelecimentos se devem ao formato adotado nas edições originais em inglês, que adotam esse formato em suas capas: apenas o primeiro capítulo traz o título “Watchmen”, enquanto os capítulos de II a XII são nomeados “Chapter II” ou “Chapter XII”, não trazendo na capa o título da obra.

A nomenclatura “capítulo” nos parece uma aproximação com a literatura em prosa, que tradicionalmente adota esta divisão e terminologia. Em *Watchmen*, tal referência faz todo o sentido quando pensamos que a obra é caudatária, em termos conceituais e narrativos, de algumas obras literárias. Tanto esse processo de derivação quanto suas fontes específicas serão por nós evidenciadas no Capítulo 3.

Quando nos referimos a trechos específicos da obra, seja de um ou mais quadrinhos, de uma página inteira, de seqüências de páginas ou de um capítulo todo, quando a citação não ocorrer no corpo do texto e por extenso, adotaremos a seguinte marcação:

- Para “Capítulo”, a letra “C”, sempre em maiúscula;
- Para “Página”, a letra “P”, sempre em maiúscula;

- Para “Quadrinho”, a letra “Q”, sempre em maiúscula.

Os apontamentos, além do referencial das letras, explicitado acima, serão compostos dos números dos capítulos em algarismos romanos, das páginas ou dos quadrinhos citados, conforme se faça necessário.

As citações dos capítulos ficam assim estabelecidas:

- Para citação do Capítulo 1, “CI”;
- Para citação do Capítulo 12, “CXII”;
- Para a citação dos Capítulos 3 e 4, “CIII e CIV”;
- Para a citação dos Capítulos 3 a 12, “CIII a CXII”.

A numeração das páginas pede explicação. Na edição brasileira estudada, aparecem duas numerações: uma interna, inclusa na arte das páginas, e outra externa. Neste estudo se adotará a numeração interna, entendida como numeração original, que encontramos na publicação original em inglês. Assim, a numeração das páginas será realizada da seguinte maneira:

- Para citação da Página 2, “P2”;
- Para citação da Página 32, “P32”;
- Para citação das Páginas 2 e 32, “P2 e P32”;
- Para citação das Páginas 2 a 32, “P2 a P32”.

A numeração dos quadrinhos seguirá a seqüência de seu aparecimento em cada página, obedecido o sentido tradicional de leitura das histórias em quadrinhos, na forma de leitura ocidental: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Portanto, as citações dos quadrinhos aparecerão do seguinte modo:

- Para citação do Quadrinho 3, “Q3”;
- Para citação do Quadrinho 9, “Q9”;
- Para citação dos Quadrinhos 3 e 9, “Q3 e Q9”;
- Para citação dos Quadrinhos 3 a 9, “Q3 a Q9”.

E, para os casos especiais do capítulo XII, no qual as páginas de 1 a 6 têm um só quadrinho, adotou-se a forma “QU” (Quadrinho único), após a devida caracterização do capítulo e da página, como a seguir:

- Para citação do Quadro único da página 1, “P1, QU”;
- Para citação do Quadro único da página 6, “P6, QU”;
- Para citação dos Quadros únicos das páginas 1 a 6, “P1 a P6, QUs”.

Quando o apontamento envolver capítulo, página e quadrinho, ou qualquer destes três elementos combinados, a citação ocorrerá assim:

- Para citação do capítulo 1, página 2, quadrinho 3: “CI, P2, Q3”;
- Para citação do capítulo 4, página 5: “CIV, P5”;
- Para citação da página 6, quadrinho 7 (quando devidamente elucidada, por extenso, sua inserção em um determinado capítulo): “P6, Q7”.

Além disso, é importante falar das referências que serão feitas ao que denominamos “objetos de mídia ficcionais”, existentes nos finais dos Capítulos de I a XI, aos quais nos referiremos pausadamente no capítulo 2 de nosso estudo. Trata-se de jornais, revistas e afins fictícios, que aparecem nesses locais e que existem apenas no contexto da obra. A extensão desses objetos é de 04 páginas em média. As citações que adotaremos para nos referir a esses objetos serão as seguintes:

- Para citação do objeto de mídia ficcional do Capítulo I: “OMF, CI”
- Para a citação do objeto de mídia ficcional do Capítulo XI, página 3: “OMF, CXI, P3”.
- Para a citação do objeto de mídia ficcional do Capítulo IV, páginas de 1 a 4: “OMF, CIV, P1 a P4.

É importante ainda esclarecer que todas essas referências a trechos da obra, quando inseridas dentro do texto corrido do trabalho, serão feitas entre parênteses, para destacá-las do texto e para que sua formatação não cause confusão na leitura.

Assim, esperamos ter realizado nossa introdução, de modo que a navegação pelo restante do trabalho seja clara e objetiva, já eivada da inserção

da obra analisada em seu contexto de publicação e de percepção, bem como com uma breve iniciação ao trabalho de seus autores. O esclarecimento formal de nossa metodologia de citação de trechos da obra visou não deixar dúvidas quanto aos trechos evocados, e esperamos ter conseguido, com essa metodologia, o melhor resultado possível.

CAPÍTULO 1 – AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E A GRAPHIC NOVEL

Neste Capítulo, faz-se necessário que tomemos conceitualmente a constituição típica desta forma de linguagem, uma vez que essa conceituação será o pilar sobre o qual construiremos nossas eleições teóricas e nossas aplicações do referencial teórico sobre nosso objeto. Primeiramente, entretanto, gostaríamos de tecer um breve estado da arte, que nos permita colocar as histórias em quadrinhos dentro de seu panorama de pesquisa brasileiro e mundial.

A pesquisa sobre história em quadrinhos vem ganhando força na esfera acadêmica. Entretanto, por conta de alguns desenvolvimentos históricos e por conta do grande preconceito que o gênero sofre desde seus primórdios, o patamar onde esta pesquisa se encontra em nível inferior ao que lhe é devido. Todavia, como existem cada vez mais núcleos de estudos, especialistas e uma série de publicações sérias dedicadas à área, o horizonte que se descortina é de uma próxima valoração das histórias em quadrinhos. É de se esperar dessa nova cultura que desminta o Dr. Wertham quando, em seu célebre livro *A Sedução do Inocente*, publicado nos idos de 1950, toma os quadrinhos não apenas como infantilizantes, mas como redutores da capacidade de leitura, como sub-literatura e como facilitadores da perversão sexual de crianças e adolescentes.

No Brasil, os estudos vêm crescendo em número e qualidade. Há várias obras que podemos citar, dentre elas a de Juan Acevedo, *Como fazer histórias em quadrinhos*, de 1990, que nos referenda em alguns momentos. Anteriormente a Acevedo, podemos citar *Os quadrinhos* (1975), de Antônio Luiz Cagnin, obra importante, que carrega um estudo detalhado da linguagem das histórias em quadrinhos.

Moacy Cirne tem obras muito relevantes, como *A explosão criativa dos quadrinhos* (1970) e *A linguagem dos quadrinhos* (1975); além de um livro que aborda o meio através da semiótica, *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinhizada* (1972).

Em 1973, Décio Pignatari publicou *Contracomunicação*, no qual aborda autores como Cláudio Seto e realiza análises metalingüísticas de alguns personagens, além de tecer relações dos quadrinhos com a *pop art*.

É primordial o aparecimento do movimento concretista e de *Teoria da poesia concreta*, de Augusto de Campos e outros autores, obra que coloca as histórias em quadrinhos em sua capa e que, através do imbricar verbo-visual que atingem diretamente os estudos das histórias em quadrinhos. É necessário também evidenciar que essas teorizações encontram-se no núcleo das teorizações desenvolvidas sobre a tradução intersemiótica, que Julio Plaza coloca como caudatárias dos conceitos da poesia concreta e que tomamos como uma das chaves da construção de *Watchmen*.

Sonia Luyten escreveu *O que é história em quadrinhos* (1985), no qual tece um histórico que não se esquece de mencionar a produção brasileira. Flávio Calazans tem estudado o gênero por meio de suas relações com outras formas de arte e através da questão das mensagens subliminares. São deste autor as obras *Para entender as histórias em quadrinhos* e *As mensagens subliminares nas histórias em quadrinhos*.

Leila Iannonne e Roberto Iannonne produziram *O mundo das histórias em quadrinhos* (1994). Além disso, há que se citar a produção do *Observatório de Histórias em Quadrinhos* da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que há anos vem se dedicando ao estudo e à divulgação dos estudos das histórias em quadrinhos, sob a coordenação do professor Waldomiro Vergueiro.

Waldomiro Vergueiro tem uma produção constante sobre o gênero, que engloba a organização, juntamente com Paulo Ramos, de *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a nona arte* (2009), obra que oferece ao leitor uma série plural de análises quadrinísticas; e a organização de *Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula* (2004), em conjunto com outros pesquisadores, na qual se discute a utilização das histórias em quadrinhos em sala de aula como apoio a variadas disciplinas, além de se fornecer um guia básico da linguagem. Além disso, Vergueiro organizou, novamente em parceria com Ramos, *Quadrinhos na educação* (2009), que também explora as possibilidades de utilização pedagógica do meio.

Em trabalho solo, Paulo Ramos lançou recentemente *A leitura dos quadrinhos* (2009), obra que aborda a linguagem do meio de forma pormenorizada, e que fornece um passo-a-passo para a compreensão do

funcionamento desta linguagem. Esta obra de Ramos nos forneceu alguns referenciais importantes que trabalhamos neste estudo.

E não poderíamos deixar de citar *Watchmen e Teoria do Caos* (2005), de Gian Danton, pseudônimo de Ivan Carlo Andrade de Oliveira, fruto de pesquisa acadêmica, envolvendo os temas da teoria do caos, do efeito borboleta e da estruturação em abismo, forma pela qual Oliveira trata a estruturação multi-níveis em *Watchmen*.

No contexto internacional, citamos *El Ocaso de los héroes em los comics de autor* (1984), de Javier Coma, que realiza um estudo em detalhes do processo de autoria das histórias em quadrinhos, com o autor tornando-se mais importante que seus personagens. O mesmo autor, associado a Román Gubern, lança em 1988 *Los comics em Hollywood: uma mitologia Del siglo*, obra na qual traçam relações entre as histórias em quadrinhos e o cinema.

São clássicos os estudos: *Para ler o Pato Donald* (1980), de Ariel Dorfman e Armand Mattelart; *Super-Homem e seus amigos do peito*, também de Ariel Dorfman, em parceria com Manuel Jofré (1978); e *Apocalípticos e Integrados* (1970), de Umberto Eco, obra não exclusivamente sobre quadrinhos, mas que aborda o Super-Homem e que nos serviu de lastro para algumas teorizações.

Importantíssimas também são os livros em que Will Eisner aborda a linguagem das histórias em quadrinhos, *Quadrinhos e arte seqüencial* (1999) e *Narrativas gráficas* (2005). Nessas obras, o criador do *Spirit*, analisa, através de exemplos da sua produção, os instrumentos através dos quais a linguagem das histórias em quadrinhos se constituiu como tal, e como funciona.

Obra de extrema importância e de caráter metalingüístico é *Desvendando os quadrinhos* (1995), de Scott McCloud, na qual o autor faz uma exposição dos elementos constituintes da linguagem do gênero, apresentando os conteúdos no corpo de uma história em quadrinhos.

Muito relevante também é o trabalho da Universidade do Mississippi, que há anos vem publicando pesquisas sérias, como *Super-heroes: a modern mythology* (1992), de Richard Reynolds, que analisa a composição das histórias em quadrinhos como a formação de uma mitologia moderna, e que dedica uma parte de sua análise à *Watchmen*. Essa mesma instituição tem publicada uma série de livros intitulada *Great Comics Artists Series*, dedicada a

investigar autores proeminentes como Carl Barks e que recentemente publicou *Alan Moore: comics as performance, fiction as scalpel* (2009), obra na qual a pesquisadora Annalisa Di Liddo esmiúça a produção de Moore, e que nos serviu de referência primordial.

Di Liddo cita, em sua introdução, algumas publicações especializadas que tem emergido como essenciais para a divulgação da pesquisa em quadrinhos: o *Comics Journal*, o *Journal of Popular Culture*, o *International Journal of Comic Art* e o *Extrapolation*; além de publicações eletrônicas como *NinthArt*, *ImageText* e *Image and Narrative*.

Recentemente, devido à febre publicitária causada por sua adaptação para as telas do cinema, em película dirigida por Zack Snyder (2009), *Watchmen* foi alvo de uma série de publicações. A mais importante é *Os bastidores de Watchmen* (2009), assinada por Dave Gibbons, o ilustrador, que trata do processo de criação da obra, trazendo uma boa série de materiais inéditos e detalhes do processo colaborativo de trabalho entre Moore e Gibbons.

Há também *Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach* (2009), de William Irwin, que se vale da filosofia para abordar alguns temas importantes da obra. E, para 2010, promete-se o lançamento de *Watchmen as literature: a critical study of the graphic novel*, de Sara J. Van Ness, que, como seu título indica, deve fazer a aproximação e a valorização de *Watchmen* pelo viés da comparação com a literatura, viés esse tradicionalmente utilizado para a valorização do meio, mas que tem a consequência não tão bem-vinda de desligar um pouco o meio de sua condição de construto verbo-visual.

Citem-se, além dessas obras, publicações referentes à adaptação cinematográfica: *Watchmen, the art of the film*; *Watchmen, the official film companion*; e *Watchmen, the film portraits*, todos de 2009. Esses volumes são de interessante investigação, pois ao mostrar detalhes conceituais e técnicos da adaptação cinematográfica, relacionam esses aspectos com a história em quadrinhos e acabam por evidenciar enquanto matriz de nutrição artística, ou seja, estas obras acabam por evidenciar o que a história em quadrinhos *Watchmen* trouxe em termos de composição narrativa e de inovação de linguagem.

Não poderíamos deixar de citar a tese defendida por Samuel Efron na Wesleyan University, intitulada *Taking off the mask*, em 1996. A obra verifica o impacto da publicação de *Watchmen* sobre as histórias em quadrinhos de super-heróis, postulando que tenha sido responsável por um amadurecimento e pelo aumento de vocabulário desse nicho específico dos quadrinhos. A posição do autor é que *Watchmen* sumariza, celebra e critica o gênero, expandindo suas capacidades narrativas e formais.

Não poderíamos deixar de citar *On writing for comics*, uma espécie de guia de escritura de roteiros de histórias em quadrinhos escrito por Alan Moore, no qual o autor examina possibilidades de escrita de quadrinhos sem a intenção de instituir um modelo fechado e sem querer definir um “método Alan Moore de escrever histórias em quadrinhos”, mas que, de qualquer forma, constitui um guia para novos autores e para estudiosos do gênero.

Sobre a definição do gênero em si, gostaríamos de colocar uma definição sumária inicial e geral, a ser posteriormente esmiuçada e desenvolvida: as histórias em quadrinhos são um produto artístico e de linguagem formado (na imensa maioria das vezes, já que há histórias em quadrinhos sem textos verbais) pela interação dos registros visual e verbal. É justamente sobre essa interação entre imagens e textos que nos debruçaremos neste capítulo, com vistas a demonstrar suas peculiaridades e alguns de seus potenciais.

Nossa abordagem sobre *Watchmen* colocará, como uma espécie de “lição da obra”, que as fronteiras entre a visualidade e a verbalidade, numa história em quadrinhos, são muito tênues, uma vez que o diálogo entre códigos que se instaura em uma história em quadrinhos é uma via de mão dupla: tanto revela as diferenças entre os códigos quanto as dilui, isto é, tanto evidencia que visual e verbal são registros diferentes quanto os faz trabalhar em conjunto e, mais importante, possibilita tanto a leitura das imagens enquanto textos (em sentido *lato*) quanto a leitura e a análise da graficalidade dos textos verbais. Todavia, o aproveitamento dessa lição da obra terá seu lugar em futuros desenvolvimentos deste trabalho.

Neste capítulo, nos limitamos a inserir teorizações em torno da questão da definição de história em quadrinhos *per se* e, principalmente, de aspectos desta forma de linguagem que são fundamentais para a construção de

Watchmen. Além disso, iremos nos ater, também, à definição de *graphic novel*, que no senso comum é entendida como um melhoramento conceitual e de linguagem das histórias em quadrinhos, porque essa segunda definição, com tudo o que carrega de artístico, de conceitual e até de mercadológico, é fundamental para o entendimento de *Watchmen*.

Iniciemos então nossas definições teóricas: Juan Acevedo, no livro *Como fazer histórias em quadrinhos*, recorre ao senso comum para definir sumaria e inicialmente as histórias em quadrinhos, como sendo às vezes “contadas com simples desenhos e às vezes, também, com palavras escritas junto aos desenhos” (Acevedo: 1990, p.19). Embasando todo o livro, cujos capítulos pretendem elucidar o processo de construção de uma história em quadrinhos, tal definição é tão simples quanto correta e fundadora: uma história em quadrinhos pode ser contada apenas em imagens, ou através da interação imagens e textos.

A concepção da história em quadrinhos como interação texto e imagem é largamente a mais comum, e é nesta definição que *Watchmen* se enquadra. Embora a interação entre as partes imagética e textual da obra de Moore e Gibbons seja tecida em vários momentos de maneira peculiar, transgredindo e colocando novos limites para a interação verbo-visual típica dos quadrinhos, em uma aproximação inicial *Watchmen* é uma narrativa formada pela interação entre textos e imagens, pelo conglomerado construído por essa interação.

Ainda pensando sobre a definição do gênero, e tendo em mente uma plataforma mais material, o autor acrescenta:

“Se tivermos como ponto de vista sua base estritamente material, a história em quadrinhos é *tinta sobre papel*. Esta base estabelece uma série de limitações em relação à realidade (...), [e] a história em quadrinhos cria e desenvolve seus próprios recursos. E estes recursos constituem sua própria linguagem” (*ibid*, p.67).

É interessante notar o destaque que se dá aí à materialidade como base estabelecida de uma série de limitações à representação, ou aos modos de representação possíveis em uma história em quadrinhos. O fato de a história

em quadrinhos criar seus próprios recursos se dá mesmo por uma necessidade de contornar essas limitações de expressão.

Desse modo, os artistas envolvidos na produção de uma história em quadrinhos, ao longo de todo o seu desenvolvimento histórico, foram encontrando soluções criativas de expressão que pudessem dar conta das “insuficiências” do meio, como no caso da utilização das onomatopéias, recurso de linguagem que as histórias em quadrinhos utilizam para suprir uma de suas “deficiências”: a de não contar com a possibilidade de um registro sonoro típico em sua gramática.

A onomatopéia, pelo seu caráter recorrente, foi incorporada à linguagem das histórias em quadrinhos, sendo recurso bastante familiar para autores e leitores. Outros exemplos poderiam ser dados, como a utilização das linhas de movimento para indicar a movimentação no espaço de personagens e/ou de objetos. Mas aqui, o que nos interessa é esse caráter da representação e da superação ou da ampliação dos limites da representação através do desenvolvimento de recursos vinculados às capacidades representativas do meio.

Como ainda nos ensina Acevedo:

“A leitura dessas histórias pressupõe um ato complexo de abstração e de síntese por parte do leitor. A leitura de uma linguagem que evoca movimentos, sons e outros aspectos, partindo de base de materiais diferentes daquelas destes atributos, não pode ser uma leitura simples” (*ibid*, p.67).

O que neste momento é importante notar é a definição da história em quadrinhos como um sistema complexo de representação, e que essa complexidade é ancorada justamente na interação entre texto e imagem e no que essa interação tem de respeitar como limite de representação, ainda que a existência desses limites possa proporcionar desenvolvimento gramatical e semântico para o meio e mesmo para outros meios, sejam eles mais (o cinema) ou menos (a música) correlatos, no nível dos códigos, à história em quadrinhos.

Essa noção de extrapolação de limites é o que, na confecção deste trabalho, apontou tanto como o cerne da construção de uma história em quadrinhos como a intencionalidade básica da construção do que poderia vir a ser uma *graphic novel*. Conforme se verá, ainda neste capítulo, os conceitos de Liddo que utilizaremos para dar conta da questão da *graphic novel* passam justa e obrigatoriamente pela questão dos limites.

É a interação (e até a divergência) e a complexidade da interação verbo-visual em uma história em quadrinhos que se demonstrará como ponte para a expressão profunda e polissemântica do meio, expressão esta que pode se tornar paradigmática, quando uma obra atinge um alto nível de expressão e de significação.

Voltando à expressão típica das histórias em quadrinhos, Acevedo pontua que, “no caso das histórias em quadrinhos, a narrativa se dá por meio das vinhetas” (*ibid*, p.69), e que “a vinheta é a representação, através da imagem, de um espaço e de um tempo da ação narrada. Podemos dizer que a vinheta é a unidade mínima de significação da história em quadrinhos” (*ibid*, p.69).

O que Acevedo chama “vinheta” é a unidade mínima, isto é, um quadrinho isolado da história em quadrinhos, carregado de sua própria unidade espaço-temporal. É importante notar que, definidos o tempo e o espaço, pode-se também, baseado nestes, definir a ação do quadrinho, que ocorre necessariamente dentro do tempo e do espaço específicos que foram definidos.

Acevedo continua, agora traçando os nexos de continuidade: “Quando duas ou mais vinhetas se articulam para significar uma ação, dizemos que ali existe uma seqüência” (*ibid*, p.71), e que

“as vinhetas se entrelaçam para narrar uma ação, mas não a seguem fielmente, porém dão-lhe alguns momentos significativos, eliminando redundâncias e períodos sem significação. Baseado nessas vinhetas que representam movimentos descontínuos, o leitor reconstitui a unidade da narrativa.” (*ibid*, p.71).

O autor diz também que a história em quadrinhos, enquanto arte de imagens estáticas que representa o movimento, necessita de algo capaz de sugerir esse movimento. Essa sugestão vem de uma forma estruturalmente correlata à do cinema: a sucessão de vinhetas em seqüência progressiva. Portanto, a história em quadrinhos é uma seqüência de vinhetas ou de quadrinhos, que são unidos em uma seqüência artística e simbolicamente construída que elimina redundâncias, e que se atém a períodos significativos da ação, eliminando a exata continuidade da representação (que ocorre ou que pode ocorrer no cinema, por exemplo).

O recurso da seqüência de vinhetas ou de quadrinhos traz à tona a questão dos limites: a história em quadrinhos tem necessariamente que se valer da seqüência de vinhetas ou de quadrinhos para que possa, eficientemente, dentro de seus trâmites significativos, narrar uma ou mais ações, pois não tem, como o cinema, como se valer de uma seqüência ininterrupta de imagens.

Desenvolvendo essa perspectiva, Acevedo define mais um elemento da construção de uma história em quadrinhos, a montagem. Trata-se, para o autor, de uma “operação mediante a qual se define de que maneira serão articulados os espaços e os tempos significativos, para dar uma narração e um ritmo determinados à história em quadrinhos” (*ibid*, p.169). O que o autor define como montagem é a forma pela qual se dispõe, na ou nas páginas de uma história em quadrinhos, as vinhetas ou os quadrinhos em seqüência.

Acevedo dá vários exemplos de tipos possíveis de montagem, discorrendo sobre as montagens em fusão (na qual se trabalha os tons da imagem), em espaços contíguos (quando se monta uma ilusão de continuidade espaço-temporal), pela inserção de letreiros explicando o conteúdo das vinhetas (esse talvez o recurso mais pobre), enfoque ampliado ou concentrado da ação (como os zooms cinematográficos) e por ligações superpostas (quando um elemento qualquer da composição verbo-visual da história serve de ponte, como uma ligação física entre as vinhetas).

O último tipo de montagem citado acima é o que nos interessa mais: ainda que a ligação superposta se debruce mais sobre a constituição de uma ponte física entre duas vinhetas ou entre dois quadrinhos, ela nos permite

pensar em outro tipo de ligação que talvez tenha nela, senão sua origem genética, ao menos um precursor em termos estruturais.

Em *Watchmen* encontramos um constante procedimento narrativo que é fruto direto, a nosso ver, da ligação de tipo superposta entre vinhetas ou quadrinhos, ainda que se prescindia da ponte física, efetivamente. A ponte física é circunscrita ao limite dos quadrinhos, não ocorrendo a sobreposição. Todavia, mesmo que a sobreposição física não ocorra, a sobreposição (ou mais exatamente a interação) de um discurso advindo de outro quadro (e, no caso de *Watchmen*, de outra narrativa, como será demonstrado posteriormente) ocorre, e a ponte se constrói unicamente pelo direcionamento do que Paulo Ramos, por sua vez, chama de “apêndice” (2009, p.43), seguindo nomenclatura de Fresnault-Deruelle (1972) e de Cagnin (1975).

O apêndice, segundo Ramos, é “uma extensão do balão [de fala], que se projeta na direção do personagem” (2009: p. 43). No caso específico de *Watchmen*, os apêndices de balões de fala impressos em um quadrinho são direcionados diretamente para outro quadrinho, sendo inclusive interrompidos em sua extensão. Esses apêndices direcionados a outro quadrinho não são pontes físicas iguais às citadas por Acevedo, mas são, sim, pontes narrativas. A seguir oferecemos um exemplo desse tipo de interação retirado diretamente da obra.



(Figura 01: a entrada em cena da narrativa ficcional de pirataria.

CIII, P2, Q4 a Q6)

Como facilmente se nota, na seqüência acima cada um dos quadrinhos tem um balão de fala cujo apêndice aponta para a direção do quadrinho anterior. Existe, portanto, a ponte narrativa, ainda que, como se disse, essa ponte não seja marcada por um elemento de ligação sobreposto, como pontua Acevedo. O que está em cena, nessa seqüência de *Watchmen* e em vários momentos da história, é um desenvolvimento um pouco mais complexo da ponte narrativa, pois se lida com a interação de diferentes narrativas.

Nessa seqüência estão interagindo duas narrativas, a narrativa do tempo presente (a imagem do quadrinho à esquerda, e os balões de fala nos três quadrinhos) e uma narrativa ficcional de pirataria com a qual interagimos via a leitura de um garoto (como se nota no quadrinho da esquerda), cujas representações são as imagens do quadrinho central e da direita, e as caixas de texto que emulam papéis antigos, presentes nos quadrinhos da esquerda e central.

Trataremos dos fundamentos e das conseqüências estruturais desse tipo de procedimento narrativo terá lugar no Capítulo 3, quando chegarmos à polifonia e ao dialogismo. Neste momento gostaríamos apenas de evidenciar essa ocorrência, mesmo porque ela referenda a inserção de outra artimanha narrativa das histórias em quadrinhos que nos é muito bem pontuada por Paulo Ramos: o assalto de turno.

Segundo Ramos, o assalto de turno é

“uma forma bem literal e objetiva de *indicar sobreposição de vozes*: parte de um balão aparece sobreposto a outro durante a fala do personagem. A estratégia, em algumas situações, pode servir para representar um assalto de turno, momento em que **a pessoa toma a fala da outra**” (*ibid*, p.72) [grifos meus].

O autor se vale de alguns exemplos retirados de histórias em quadrinhos variadas, nas quais há a literal sobreposição de balões de fala. Tal estratégia, se pensarmos que o balão de fala é o elemento de linguagem das histórias em quadrinhos que representa graficamente as falas, é eivada do coloquialismo do

diálogo informal e de alguma truculência, uma vez que, com a sobreposição dos balões, um discurso é literalmente apagado por outro.

Em *Watchmen*, o assalto de turno tal e qual Ramos o define, quase não existe. Todavia, ocorre em um tipo mais indireto e narrativamente mais aprimorado. Acima se discorreu breve e inicialmente sobre a interação de duas narrativas em um mesmo quadrinho. Na obra aqui estudada, essa interação não é um evento raro ou esporádico, mas a regra mesma de sua composição.

Watchmen é formada por três diferentes narrativas independentes, sempre cruzadas e dialogando incessantemente entre si. Tais narrativas são a do tempo presente, a dos *flashbacks* e a narrativa ficcional de pirataria (uma narrativa fictícia que só existe dentro do contexto da obra). Em *Watchmen*, essas narrativas são dadas ou individualmente ou amalgamadas na narrativa geral, ocorrendo muitas vezes conjuntamente nas páginas, sem que existam marcadores de passagem de uma narrativa a outra, para orientação dos leitores (os nexos que se estabelecem são temáticos).

Esse tipo de recurso é típico das histórias em quadrinhos, e *Watchmen* o explora em níveis extremos. Por isso optamos por assinalá-lo aqui.

Essa perspectiva apontada por Ramos traz de novo à baila a questão das elipses, acima apontada como fator constituinte da estrutura da história em quadrinhos. As Elipses, como intervalo entre as vinhetas ou quadrinhos, são definidas por Ramos como

“um processo de economia de imagens (colocam-se as cenas mais relevantes) e de inferência de informações. Independentemente do corte feito ou de a elipse ser pequena ou grande, haverá uma seqüência narrativa entre um antes e um depois” (*ibid*, p.148).

Essa elipse seria constituída pelo que Cirne define como “cada hiato [...] que separa as cercaduras dos quadros” (Cirne *apud* Ramos: 2009, p. 144). “O corte, em si, já indica uma particular situação elíptica, impondo ao consumidor uma leitura de imagens ocultas ou subentendidas pela narrativa” (*ibid*, p. 144).

Há alguns pontos nas afirmações do parágrafo anterior que nos parecem relevantes, e que nos direcionarão para a utilização do referencial do assalto

de turno como parte da linguagem das histórias em quadrinhos muito importante para a constituição de *Watchmen*. Em primeiro lugar, a questão elíptica dos cortes: se a elipse nas histórias em quadrinhos são os intervalos entre os quadros, e se esses intervalos pressupõem um completar das “imagens faltantes” por conta do leitor, a princípio se pensa que deve haver, para a formação correta de uma elipse de um quadrinho a outro, um mínimo de continuidade.

O que *Watchmen* quebra, com suas constantes trocas de narrativas, é justamente a elipse “natural” das histórias em quadrinhos (ainda que, obviamente, as elipses mais comuns – *conditio sine qua non* - também ocorram na obra). Na estruturação *Watchmeniana*, a elipse natural é “trocada” por uma elipse “construída”. Uma imagem da narrativa do tempo presente, por exemplo, não é substituída por aquela que seria sua seguidora imediata mais intuível, mas sim por uma imagem desvinculada da imagem anterior (uma imagem da narrativa ficcional de pirataria, por exemplo).

O nexos de causalidade que se estabelece entre essas duas imagens não é um nexos de continuidade, mas sim de contigüidade temática. É um nexos criado pelos autores, o que evidencia *Watchmen* enquanto um objeto cultural construído sob a égide de convenções de linguagem, mas que procura a todo instante justamente ultrapassar essas convenções, estabelecendo novos limites retóricos e semânticos.

Na utilização das elipses em uma história em quadrinhos, trabalha-se com informações implícitas, retiradas do contexto criativo e de linguagem da própria obra. Esse contexto não é apenas seqüencial, como seria a representação de uma pessoa girando a maçaneta de uma porta no quadrinho 1, seguida pela mesma pessoa entrando pela porta semi-aberta no quadrinho 2 e pela porta cerrada no quadrinho 3, o que, mesmo que não ocorra, como ocorre no cinema claramente direciona o leitor a entender que a pessoa abriu a porta e entrou por ela. As informações que o leitor de *Watchmen* toma para si são obtidas dentro do contexto narrativo em mosaico criado por Moore e Gibbons, no trânsito das narrativas.

Scott McCloud vê seis formas de realizar esse salto de um quadrinho a outro. Uma nos interessa bastante: aqueles saltos que o autor define como *non-sequitur*, um corte sem uma seqüência lógica aparente ou mais “esperável”

(2005, p.72). Essa definição nos adiciona de uma perspectiva muito útil para a análise da narrativa watchmeniana, e será por nós utilizada no capítulo 3.

A partir de agora, tomaremos os aspectos de linguagem das histórias em quadrinhos que levantamos para chegar à constituição de um conceito a nós também precioso neste estudo: o conceito de *graphic novel*. Para tanto, nos valeremos dos conceitos formulados por Annaliza Di Liddo no livro *Alan Moore: comics as performance, fiction as scalpel* (ainda sem tradução para o português). Na obra, a pesquisadora analisa a obra de Alan Moore e, antes de discorrer especificamente sobre as criações do autor inglês, se debruça sobre as definições de história em quadrinhos e sobre o conceito de *graphic novel*.

Creemos ser importante traçar esse panorama porque *Watchmen*, que certamente é uma história em quadrinhos, é também referida como sendo uma *graphic novel*, e uma das mais importantes *graphic novels* já produzidas. Na seara das histórias em quadrinhos, uma *graphic novel* é considerada no mais das vezes um desenvolvimento do conceito e da linguagem da história em quadrinhos, que se firmou ao longo dos anos como um nicho muito específico dessa forma artística (há também, como se verá, os que advogam a completa ou parcial inadequação do termo, ou ainda a inexistência de algo como uma *graphic novel*).

Dos apontamentos feitos por Liddo decorre que a história em quadrinhos é uma forma de arte pautada pela interação dos códigos verbal e visual, teoria esta referendada por estudiosos citados em seu livro e por depoimentos do próprio Moore.

“Moore evidencia a necessidade de evitar associar a estética das histórias em quadrinhos como devedora da literatura ou do cinema, todo o tempo. Essas formas de expressão compartilham alguns desenvolvimentos com as histórias em quadrinhos e freqüentemente oferecem termos de comparação fascinantes, dicas curiosas, ou vocabulário técnico útil”¹ (LIDDO: 2009, p. 35).

¹ Moore gives prominence to the necessity to avoid tracing the aesthetic of comics back to the literature or cinema all the time. These forms of expression share some features with comics and often offer fascinating terms of comparison, curious tips, or useful technical vocabulary. (Liddo: 2009, p.35)

Liddo, citando Wiater e Bissete, continua postulando que a unicidade das histórias em quadrinhos advém justamente dessa interação de códigos verbal e visual, de sua condição híbrida, com condições exclusivas de produção e de expressão artísticas porque, numa história em quadrinhos, os artistas podem controlar o imagético e o textual. E, mais importante que isso, os artistas são capazes de controlar essa interação entre o imagético e o visual.

Dentro desse espírito da interação de registros, são emblemáticas as perspectivas de Alan Moore sobre a criação em histórias em quadrinhos, que o artista vê como uma linguagem eivada da possibilidade de se criar uma “sublinguagem, (...) um idioma alternativo à linguagem comum, que resulta da interação entre dois códigos: o icônico e o verbal”² (*ibid*, p.30).

Todavia, mesmo que ressalte as possibilidades criativas e até sociológicas da interação de códigos, Moore toma a linguagem [escrita] como o patamar-mor da representação, e por conseguinte da criação artística. Essa postura de Moore referenda nossa visada de *Watchmen* enquanto obra devedora e caudatária, via relações intersemióticas, de algumas obras literárias. Todavia, essa afirmação da intersemiotividade e da palavra escrita como fonte primeira do ato de criação de nenhuma forma desconstitui nossa conceituação da história em quadrinhos como resultado da interação verbo-visual.

Essa importância atribuída à palavra escrita, leva Moore a produzir roteiros longuíssimos e muito detalhados (o roteiro do Capítulo I de *Watchmen* foi entregue a Gibbons com 101 páginas, para a produção de uma história em quadrinhos de cerca de 32 páginas), que têm a intenção de se tornarem uma referência sólida para a criação visual e que focam, na medida do possível, as capacidades inerentes e o estilo dos artistas.

Mesmo que Moore se preocupe com o estilo individual de cada artista, o alto nível de detalhamento de seus roteiros poderia ser visto como uma tentativa de reduzir a participação criativa de seus ilustradores na confecção de suas histórias, ainda mais se lembrarmos falas nas quais o autor dizia produzir

² “underlanguage, (...) an alternative idiom to common language, which results from the interaction between two codes: the iconic and the verbal” (*ibid*, p.30).

roteiros que fossem “à prova de artistas”. Esse roteiro inabalável nos parece muito mais uma intenção de garantir a integridade e a integralidade da criação do que um cerceamento do trabalho de ilustração, até porque, em algumas ocasiões, Moore “tem sempre insistido na natureza colaborativa da criação nos quadrinhos, um processo baseado no ‘encontro de mentes e no encontro de sensibilidades”³ (Wiater e Bissete *apud* Liddo: 2009, p.33)

Referendando a perspectiva da história em quadrinhos como trabalho coletivo, Liddo utiliza-se de um termo que consideramos bastante apropriado e terminologicamente bem construído: a “fertilização cruzada”⁴ (*ibid*, p.34), um processo de criação interacional no qual o crédito as sensibilidades artísticas são reunidas em um todo orgânico, híbrido por natureza.

Uma história em quadrinhos é, portanto, “[a] **combinação de palavras e imagens** nos permite a construção de uma **relação infinitamente flexível** entre eles a ser estabelecida”⁵ [grifos meus] (Liddo: 2009, p.35). Essa relação todo o tempo mutável torna-se um pressuposto da linguagem que instaura o meio como preenchido de possibilidades quase infinitas de interação de registros, o que o torna polissemiótico por excelência.

Essa constatação da flexibilidade inerente à combinação que se realiza entre imagens e texto em uma história em quadrinhos muito nos interessa. Essa flexibilidade pode encontrar sua expressão de diversos modos e tentar enumerá-los ou classificá-los seria tão infrutífero quanto inútil, mas parece-nos imprescindível dizer que, em *Watchmen*, essa relação cambiante vai encontrar um campo de expressão privilegiado, uma vez que a relação entre imagens e textos é alvo de manipulações diversas, tecidas principalmente pela sobreposição de discursos (discurso textual e discurso gráfico) e pela interação temática entre as três narrativas que formam a obra (tempo presente, *flashback* e narrativa ficcional de pirataria).

³ “has always insisted on the collaborative nature of the creation of comics, a process based on a “meeting of minds and meetings of sensibilities” (Wiater and Bissete *apud* Liddo: 2009, p.33).

⁴ “cross-fertilization” (*ibid*, p.34).

⁵ “**combination of words and pictures** allows us for an **infinitely flexible relationship** between them to be established” [mine underlinings] (Liddo: 2009, p.35)

No imbricar das narrativas, com constância encontramos momentos em que a(s) imagem(ns) de um quadrinho, de vários, de toda uma página ou de várias páginas pertence(m) a uma narrativa e o(s) texto(s) pertence(m) à outra. Desse modo, constrói-se em *Watchmen* uma relação flexível entre as narrativas e entre a relação texto e imagem. Esse tipo de construção narrativa watchmeniana e o que essa construção instala de possibilidade criativa em seu próprio meio e em outros, prova a força de sua linguagem específica, cujo caráter único repousa nesta relação verbo-visual que é tão cambiante quanto frutificante, tão mais passível de mutação quanto eivada de um polisemiotismo inerente.

Nosso esforço de definição do que seria uma história em quadrinhos cessa aqui. Todavia, como estamos discorrendo sobre uma obra que se vale do potencial narrativo do meio de forma quase limítrofe, criando mesmo novas perspectivas narrativas e conceituais paradigmáticas, acreditamos ser necessário colocar aqui algumas conceituações que pretendem dar conta do que é considerado por muitos (e também rejeitado por alguns) como um desenvolvimento da linguagem das histórias em quadrinhos: a *graphic novel*.

O conceito de *graphic novel* assinala inicialmente uma ampliação ou um melhoramento ou ainda a promoção de uma possibilidade artística mais elevada para a esfera das histórias em quadrinhos. O termo, referendado na rede semântica da literatura, tem a intenção de cercear um terreno mais nobre, no qual transitam apenas algumas obras e alguns autores mais diletantes e mais virtuosos, ou ainda mais eruditos.

Para a delimitação do conceito de *graphic novel*, recorreremos novamente à Liddo, pois a pesquisadora desenvolve um estado da arte muito bem referendado sobre a história e sobre a utilização por vezes mais e por vezes menos comercial que o termo vem tendo ao longo dos anos, desde sua concepção e primeiras aplicações, pontuando finalmente este conceito em relação à *oeuvre* Mooroniana.

Uma primeira perspectiva de Liddo sobre a *graphic novel* é relativa à sua extensão: uma *graphic novel* seria uma narrativa dotada da interação inseparável entre textos e imagens, cujo resultado é uma obra mais longa do que a normalmente adotada, mas que tenha também uma unidade temática.

A cooperação inquebrantável entre palavra e imagem já foi por nós bastante evidenciada, como cerne da construção de uma história em quadrinhos. E a questão da extensão maior certamente também se aplica à *Watchmen*, uma vez que a obra tem doze capítulos, cada um formado por uma narrativa quadrinística que varia entre 28 a 32 páginas, adicionada ainda de textos ficcionais de outras mídias inseridos ao fim de cada capítulo, o que nos dá um montante narrativo de aproximadamente 400 páginas (desconsiderando aqui as intertextualidades e as intersemioticidades).

Essa perspectiva da extensão, somada à unidade temática, coloca à *graphic novel* um “problema” de composição, pois construir essa unidade em uma obra longa é certamente mais difícil do que em uma obra curta. Como se verá mais especificamente no Capítulo 2, *Watchmen*, que já definimos como uma obra longa, tem em uma frase de um poema satírico de Juvenal um eixo temático muito claro; e o que esse eixo temático fornece à obra é, justamente, sua unidade temática. Portanto, tanto no quesito “extensão” quanto no quesito “tema central”, *Watchmen* se encaixa nas definições que Liddo trabalha com relação à *graphic novel*.

Talvez por essa dificuldade, Alan Moore tenha deixado de lado os desenhos para se dedicar à composição dos roteiros. Além disso, o autor se auto-define como “primariamente um escritor”⁶ (Khoury *apud* LIDDO: 2009, p.21), que retrabalha a tradição literária e a tradição das histórias em quadrinhos.

Levando em conta os comentários do parágrafo acima, a rede semântica da qual Moore se vale na escritura de suas obras é evidenciada, inclusive com seu apontamento como um escritor de prosa e como um escritor que, consciente da produção escrita a ele contemporânea e (talvez principalmente) anterior, se vale dessa rede para a confecção de sua própria, bem como para o enriquecimento sógnico da mesma.

Baseado nessas premissas podemos continuar nosso raciocínio na direção da criação do termo *graphic novel* e de sua utilização:

⁶ “primarily a writer” (Khoury *apud* LIDDO: 2009, p.21)

“A definição do que uma *graphic novel* pode ser, e todo o questionamento sobre se esse rótulo é realmente necessário, tem sido crucial desde que o termo ganhou destaque na metade dos anos 70, ainda que na verdade tenha sido utilizado pela primeira vez por Richard Kyle, um importador e editor de histórias em quadrinhos dos EUA, em 1964”⁷ (Liddo: 2009, p.15).

Ainda de acordo com as palavras da autora, “a controvérsia entre os apoiadores e os detratores do termo envolveram tanto críticos quanto profissionais da área das histórias em quadrinhos”⁸ (*ibid*, p.15). Como se verá, este embate está espalhado pelas esferas dos fãs, dos autores, dos editores e da mídia (seja ela especializada ou não), e suscita muitas indagações. Os detratores do termo vinculam sua utilização com interesses puramente mercadológicos, que tinham a intenção de aproveitar movimentos do mercado fundados justamente pelo que Sabin chama de “As Três-Grandes”⁹ (Sabin *apud* Liddo: 2009, p. 15) todas lançadas originalmente em 1986: *Mauss*, de Art Spiegelman; *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller; e *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons.

Watchmen, portanto, encontra-se no centro da questão da adequação e da validade do termo *graphic novel*, justamente como obra sobre a qual essa definição poderia ser fundamentada.

“Essas três longas e complexas histórias em quadrinhos reviveram a idéia de se utilizar o termo *graphic novel* – o qual, como veremos, tinha sido promovido por Will Eisner em 1978 – e iniciaram um

⁷ “The definition of what a graphic novel may be, and above all the question whether this label really is needed, has been crucial since the term started to catch on in the mid-seventies, even though it actually had been first used by U.S. publisher and importer of European comics Richard Kyle in 1964” (Liddo: 2009, p.15).

⁸ “The controversy between the supporters of the term and its detractors involved both the critics and professionals of the comics medium” (*ibid*, p.15).

⁹ “Big-Three” (Sabin *apud* Liddo: 2009, p. 15).

processo de redescoberta das histórias em quadrinhos que, com a ajuda de um grande frenesi da mídia, logo se tornou uma moda”¹⁰ (*ibid*, p. 15).

Nesse mesmo sentido, o rótulo *graphic novel* é apontado como uma artimanha mercadológica que busca um *status* artístico que se reflita em crescimento comercial, ou seja, em vendas. Os detratores do termo acusam que sua utilização apenas mascara uma tentativa de valorização das histórias em quadrinhos através de um jogo de palavras inócuo, na tentativa de

“emprestar dignidade a um meio que, por uma mistura de razões históricas e culturais, foi por muito tempo considerado um produto desprezível da cultura de massa ou um exemplo de publicações de baixo-calão direcionadas a adolescentes de mente estreita”¹¹ (Liddo: 2009, p.16).

O episódio mais conhecido dessa depreciação sofrida, ocorrido nos EUA, foi a publicação do livro *Sedução do Inocente* (1954), do psiquiatra Fredric Wertham, aqui já referida. A obra apontava as histórias em quadrinhos como uma causa da delinqüência juvenil, o que os relegou por um bom tempo ao ostracismo. O efeito da publicação do livro de Wertham não se deu apenas nos EUA, tendo também suas extensões na Europa. Uma de suas maiores derivações foi a implantação do *Comics Code*, uma espécie de “código de conduta” (não exatamente constituído e tabulado em forma de lei, mas que traçava para as editoras limitações conceituais e temáticas para a publicação de histórias em quadrinhos; bem como uma censura) e de “garantia” aos pais e

¹⁰ “those three long and demanding comic books revived the idea of using the term graphic novel – which, as we will see, had been promoted by Will Eisner in 1978 – and started a process of rediscovery for comics which, with the aid of a good amount of media hype, soon turned into a fashion” (*ibid*, p.15).

¹¹ “the attempt to lend dignity to a medium that, for a mix of historical and cultural reasons, was long considered a negligible by-product of mass culture or a heap of lowbrow publications good for thick-headed adolescents” (Liddo: 2009, p.16).

responsáveis de que os quadrinhos aprovados se atinham à temáticas edificantes e inofensivas.

Todavia, não existiam apenas as depreciações. Em paralelo, despontava também uma corrente importante de pesquisadores de alta monta que procuravam a demolição dos “sólidos pilares” da cultura oficial e hierarquizada, caminhando na direção da valorização, da crítica referendada e da pesquisa séria realizada sobre objetos “esquecidos” ou relegados a segundo plano:

“Outros intelectuais se moviam em direção ao reconhecimento da validade da cultura popular – incluindo os quadrinhos – ainda nos anos 50. Dentre os fundamentais fomentadores, é importante lembrar do crítico francês Roland Barthes, com suas *Mitologias* (1957); o *expert* italiano em semiótica Umberto Eco (*Apocalípticos e Integrados*, de 1964 e *O Super-Homem de Massa*, de 1970); e a constituição, na Universidade de Birmingham (Inglaterra), do Centro de Estudos Culturais, nos anos 1960”¹² (Liddo: 2009, p. 176).

Como que confirmando esses movimentos, o termo *graphic novel* se estabeleceu de forma definitiva no âmbito mercadológico e crítico. Na intenção de promover as histórias em quadrinhos como forma complexa de arte, Will Eisner trouxe novamente o termo à luz e tentou com ele promover suas longas narrativas, tais como *Um Contrato com Deus* (1978), e o termo deve a ele boa parte do sucesso de sua utilização.

De qualquer modo, a expressão tornou-se válida e é hoje de uso corrente, validando uma estética e um conceito de criação mais profundos do que aqueles aplicados à constituição de uma “simples história em quadrinhos”. Claro que, aqui, estamos trabalhando com conceitos muito tênues, e uma

¹² “other intellectuals started moving toward recognition of the validity of popular culture – including comics – right from the fifties. Among the fundamental contributors, it is important to remember French critic Roland Barthes with his *Mythologies* (1957), Italian semiotics expert Umberto Eco (*Apocalittici e Integrati*, 1964; *Il superuomo di massa*, 1970), and the constitution of the Birmingham Centre for Cultural Studies in the U.K. in the 1960s” (Liddo: 2009, p. 176).

porção de subjetivismo deve ser notada quando se classifica tal e qual obra como uma *graphic novel*.

De qualquer modo, a validação mercadológica e crítica (e também aquela da esfera dos fãs) instaura a *graphic novel* como uma construção artística possível, ainda que o termo, colocando lado a lado a evidência da graficalidade e um referencial textual, caminhe, em seu estabelecimento, para uma instabilidade de conceito.

Essa instabilidade, todavia, se pode ser criticada, parece-nos apontar para a capacidade de expressão do meio, uma vez que essa instabilidade nos parece montada justamente na questão da interação de códigos e na conseqüente relação intersemiótica com outros códigos, como o cinema e a literatura, códigos estes que, como se verá, podem ser abarcados no corpo de uma história em quadrinhos ou de uma *graphic novel*, em um processo que é largamente utilizado por Moore e Gibbons em *Watchmen*.

Liddo resgata em seu livro algumas considerações de Sabin sobre as formas possíveis de edição de uma *graphic novel*, enfatizando que “todas as três têm em comum serem montadas sobre um tema narrativo orgânico e coerente”¹³ (Sabin *apud* Liddo: 2009, p. 19). Das categorizações citadas, *Watchmen* se encaixa na definição que engendra uma publicação inicialmente serializada e que apenas posteriormente é publicada como um todo. Essa forma de publicação nos remete à uma forma de publicação de romances no século XIX, e essa definição é ainda acrescentada da necessidade de essa serialização, qualquer que seja sua divisão, ser pensada em termos auto-suficientes, desde sua concepção.

Watchmen foi editada originalmente em 1986/87 em doze números separados, apenas posteriormente coletados no formato livro, em sua integralidade; além disso, a obra é dotada de uma coesão temática e narrativa que constitui sua auto-suficiência. Esse tipo de publicação de uma história integral em itens separados tem conseqüências de significação, tais como o espaço mais curto de desenvolvimento narrativo, uma vez que a narração pode ser paralisada e retomada ou formar-se por narrativas capitulares dotadas em

¹³ “all three share being equipped with a coherent, organic narrative motif (...)” (Sabin *apud* Liddo: 2009, p. 19).

si de alguma integralidade; e também conseqüências de recepção, já que existe a impossibilidade de se apreender, pensando-se no tempo de publicação original, o conteúdo da obra de forma temporalmente condensada.

Segundo Liddo, “a maior parte das *graphic novels* chega às lojas como uma série de episódios porque esse é o único modo de torná-las financeiramente sustentáveis para o editor e para o autor”¹⁴ (Liddo: 2009, p. 21). Ainda segundo a autora, esse é um fator complicador no tocante ao desenvolvimento artístico da obra e à sua recepção junto ao público, porque as histórias podem ficar desconectas e assim angariarem uma série de danos conceituais e artísticos, por conta de que essa desconexão atinja a cadência narrativa e as expectativas de público.

Algumas vantagens, todavia, podem decorrer deste tipo de necessidade de publicação, como a possibilidade de estruturação que se pode dar às obras, o conseguimento de um *feedback* dos leitores e, como capacidade significativa suprema, a utilização da serialização para o desenvolvimento criativo do enredo.

Essa colocações parecem aplicar-se à *Watchmen*. Em primeiro lugar, no que se refere ao possível cuidado estrutural montado sobre a repetição temática; e em segundo lugar, pela possível ênfase a determinados aspectos do roteiro e da estrutura.

Watchmen se vale da repetição temática em cada um dos capítulos, nos quais o grande tema da contestação do poder da vigilância e o sub-tema da Guerra Fria são constantes e reiteradamente desenvolvidos.

Além disso, Moore e Gibbons puderam, pela serialização, desenvolver artifícios de roteiro, como a tematização e conceituação de cada capítulo em uma referência artístico-cultural presente nas citações dos fins dos capítulos e artifícios de estrutura, tais como a inserção de um objeto de mídia ficcional ao final dos Capítulos de I a XI.

Por conta dessas ocorrências Liddo diz que “as histórias em quadrinhos de Alan Moore (...) contém as características de **unidade temática, grande**

¹⁴ “Most graphic novels get into the stores as a series of episodes because it is the only way to make them financially sustainable, both for the publisher and for the author(s)” (Liddo: 2009, p.21).

estrutura e coesão” ¹⁵ [grifos meus] (*ibid*, p.21). *Watchmen* dispõe da unidade temática da vigilância e do sub-tema da Guerra Fria, ambos os temas desenvolvidos em toda a obra.

Estando referendados em uma obra que aborda os trabalhos de Alan Moore em seu tônio geral e que pensa também aspectos específicos de *Watchmen* (ou à *Watchmen* aplicáveis), findamos este capítulo, para nos debruçarmos a seguir diretamente sobre nosso objeto.

¹⁵ “the comics by Alan Moore (...) match the characteristics of **thematic unity, large structure and cohesiveness**” [mine underlining]. (*ibid*, 21)

CAPÍTULO 2 – A ARQUITETURA DE *WATCHMEN*

Depois de discorrer sobre os quadrinhos, de modo geral, no capítulo anterior, trataremos, aqui, especificamente de *Watchmen*, do ângulo de seus autores, de seu contexto histórico e de sua posição entre as obras de Alan Moore e Dave Gibbons, além de suas peculiaridades conceituais e estruturais.

Começemos por dizer que, devido à fama e à formação de uma imprensa e de um séquito hagiográfico, há muito mais material publicado a respeito de Alan Moore do que de Dave Gibbons. Todavia, como neste estudo definimos as histórias em quadrinhos como fruto da interação entre os códigos verbal e visual, tentaremos construir considerações acerca da obra de Gibbons com o material que tivermos disponível, desde que esse material se constitua em uma fonte confiável.

Graças à *Watchmen* e também a muitas outras obras, Alan Moore é um dos nomes de maior quilate quando se discute o estabelecimento das histórias em quadrinhos. Tal reconhecimento dedicado a Moore vem, em parte, da grande quantidade de material por ele produzido mas, principalmente, pela qualidade e pela sempre entusiasmada recepção do mesmo, tanto na esfera dos fãs, quanto na dos pares e na dos críticos e jornalistas especializados. O autor escreveu, além de *Watchmen*, *V de Vingança* (1989), *A Liga Extraordinária* (2001) e *Do Inferno* (2000), para citar obras há pouco adaptadas para o cinema; *Promethea* (2001), *Miracleman* (1989), *O Monstro do Pântano* (1990), *Batman: a Piada Mortal* (1989) e *Garotas Perdidas* (2009, ilustrado por sua esposa, Melinda Gebbie), para citar apenas alguns de seus trabalhos aclamados.

Tanta produção e reconhecimento sempre geraram muitos comentários e cobertura midiáticos para a obra de Moore. Desse material, há muita coisa interessante, mas, como se disse, boa parte é hagiográfica ou mesmo de perspectiva xiita com relação à valoração que se coloca sobre a obra do autor. Isso enfraquece a análise crítica ou a vincula, muitas vezes, com uma pressuposição de qualidade certamente não-meritória.

Todavia, recentemente, a professora Annalisa Di Liddo, já citada no primeiro capítulo, publicou, pela Universidade do Mississippi, uma obra acadêmica investigando o trabalho de Moore. O livro se intitula *Alan Moore –*

*Comics as Performance, Fiction as Scalpel*¹⁶, e faz parte de uma série daquela instituição dedicada à obra de autores de histórias em quadrinhos, intitulada *Great Comics Artists Series*.

O título da obra para nós é precioso. Colocando a “ficção como bisturi”, Liddo coloca em cena a questão do recorte, de uma escolha de um fragmento, o que aponta para as questões que levantamos aqui relativas à tradução intersemiótica. Essa adequação do título a nossa abordagem teórica será posteriormente desenvolvida.

Pela análise referendada em extensa bibliografia, pelo conhecimento demonstrado da obra do autor e pelos comentários pertinentes e assertivos, a obra de Liddo estabeleceu-se como um de nossos pilares teóricos. No espírito Watchmeniano da intertextualidade e no âmbito bakhtiniano da interação dos discursos, em diversos momentos nos ateremos à obra de Liddo e nesse momento, acataremos o que Liddo postula em seu livro, e que pode ser-nos útil justamente no tocante à justificativa para este estudo. Como nos valem da edição em inglês da obra, postaremos no corpo do trabalho os textos por nós traduzidos e, no rodapé de cada página, inseriremos os textos originais, com as devidas indicações.

“A quantidade de comentários sobre o trabalho de Moore é colossal e espalhado por várias mídias, desde ensaios acadêmicos e jornalismo de alta qualidade até sites **hagiográficos** de fãs”¹⁷ [grifo meu] (Liddo: 2009, p.13). Como se nota, a pesquisadora utiliza a perspectiva de hagiografia para se referir aos sites de fãs. Essa expressão coloca em cena justamente o viés da super-valorização da obra do autor, calcada na ordem de uma pré-atribuição de valor que esta montada no fato de esta ou aquela obra ser boa porque é uma obra de Alan Moore.

A palavra “hagiográfica” significa “escrita sagrada”, e é neste sentido que ela é aplicada com relação aos sites de fãs na frase acima, podendo ser estendida até mesmo a boa parte do que se publica na internet e na imprensa oficial convencional e que se pretende promover como crítica embasada.

¹⁶ *Alan Moore – Histórias em Quadrinhos como Performance, Ficção como Bisturi*.

¹⁷ “...the amount of commentary on Moore’s work is colossal and scattered over several media, ranging from academic essays and high quality journalism to **hagiographic** fan sites” [mine underlining] (Liddo: 2009, p.13).

Outros autores também “sofrem” com tal fenômeno. Os já citados nomes de Neil Gaiman, Frank Miller, Will Eisner, Mike Mignola e muitos outros certamente estão na mesma condição. Tal fato cria uma espécie de cegueira crítica, que não só instaura a ânsia de qualidade a qualquer preço como impede que novos desenvolvimentos das obras dos autores sejam percebidos e apontados. Nossa perspectiva neste trabalho é a de revelar a obra por características empiricamente percebíveis e que possam ser academicamente referendadas, fugindo dessa perspectiva do hagiografismo.

Tal tarefa não é simples, dada a alta aclamação que recai sobre os ombros de Alan Moore. Exemplo disso são os títulos de dois livros que Liddo cita, editados em 2003 e também dedicados à obra de Moore: *The Extraordinary Works of Alan Moore*, editado por George Khoury e *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*, editado por Gary Spencer Milidge e smoky man. Tais títulos obviamente se referem à *The League of Extraordinary Gentlemen* e, mesmo estando clara a referência a uma obra conhecida do autor, pensamos que o adjetivo “Extraordinary” (extraordinário) presente nos mesmos permite a alocação de algum hagiografismo em suas concepções, o que, de maneira alguma, desmerece as obras.

A autora ainda cita outros livros dedicados à obra de Moore: *Pocket Essentials*, de Lance Parkin (2001) e *M for Moore*, de Gianluca Aicardi (2006), ambos sendo bibliografias anotadas, obras nas quais se fornece/lista as referências artísticas encontradas em uma produção. Ainda, cita *Watchmen, Vent'anni Dopo (Watchmen: Vinte Anos Depois)*, obra de 2006, editada por smoky man. No mais, afirma também que sua obra guia-se por um dos muitos vieses de trabalho que se poderia adotar com relação à obra de Moore, evidenciando que sua complexidade de escrita ainda não foi investigada em toda a sua extensão.

Todavia, na investigação do legado mooroniano existe a necessidade de um policiamento, pois sua profusão criativa de estilos e de conteúdos pode facilmente direcionar a investigação para um hagiografismo e para a criação de estereótipos, estes certamente redutores. O que procuramos evitar é justamente essa elevação exacerbada do trabalho de Alan Moore, que pode tanto obscurecer o papel de Dave Gibbons na confecção de *Watchmen* quanto maquiar, via supra-valorização do roteiro (ente verbal tecido por Moore), a

importância crucial da graficalidade das histórias em quadrinhos (tecida por Gibbons).

Todavia, não se pode ignorar o fato de que, ao longo dos anos, *Watchmen* ajudou a elevar e a sedimentar as histórias em quadrinhos como um nicho respeitável da atividade artística. Editada e reeditada em vários países, em série ou em edições especiais encadernadas, é tema recorrente em debates promovidos por grupos de estudo, em congressos e em convenções especializadas; conta com listas de discussão *on-line* e inúmeros sites a ela dedicados; exerceu soberana influência conceitual e narrativa em seu universo específico e em outros correlatos e, além disso, vem ajudando a instaurar as histórias em quadrinhos como objeto de genuíno interesse acadêmico.

Ao longo dos anos, *Watchmen* foi postada como um dos paradigmas máximos daquilo que Will Eisner definiu como arte seqüencial: a narrativa imagética realizada em seqüência de imagens, esfera na qual também inclui o cinema. Neste sentido, a obra é citada como referencial de qualidade estrutural e, por isso, tomada como referência em termos de modelo narrativo, tendo sua arquitetura narrativa comumente adotada como paradigma de construção criativa.

Essa construção criativa da obra, pelo viés que adotamos, é tecida por íntimas relações que *Watchmen* desenvolve com outras criações artísticas, em várias esferas, sendo que é já reconhecida nos patamares acadêmico e quadrinístico as fortes relações que *Watchmen* desenvolve com outras histórias em quadrinhos e com o desenvolvimento histórico do gênero.

A qualidade do trabalho de Moore e suas características fortemente marcadas e traçadas ao longo dos anos em suas publicações são bastante identificáveis e dão margem à formação de um “modo de escrita Mooroniano”. Algumas dessas características, que certamente contribuem para que a supervalorização do trabalho de Moore em relação a seus ilustradores ocorra, serão bastante esmiuçadas neste trabalho, mas no que concerne à *Watchmen* e não ao trabalho do autor como um todo.

Por conta de nosso tratamento das histórias em quadrinhos como interação entre os registros verbal e textual, procuraremos não incorrer em desenvolvimentos que valorizem exageradamente o trabalho de Moore em detrimento do de Gibbons, na constituição da história em quadrinhos aqui

analisada. O próprio Alan Moore, em alguns depoimentos que serão posteriormente citados declara sua crença de que a realização de uma história em quadrinhos é o resultado da colaboração entre um escritor e um desenhista. Além disso, é claro que sem uma exaustiva comparação entre o roteiro e seu resultado final (a obra propriamente dita), seria bastante difícil uma delimitação; e mesmo no caso de se levar a cabo essa comparação, o estabelecimento de limites definitivos e inquestionáveis da ação de um e de outro profissional é de lavra quase utópica, se pensarmos que a interação dos mesmos se dá, normalmente, em um processo de contaminação constante, na forma da absorção e da retro-alimentação de referências de um e de outro.

Isso expõe o caráter verbo-visual da história em quadrinhos, que devendo ser sempre abordada pela via da interação dos registros. Um estudo que se isolasse em uma perspectiva textual ou em uma perspectiva imagética, tratando de uma história em quadrinhos, certamente quedaria incompleto. O levantar de nosso referencial teórico e sua aplicação, portanto, busca oferecer uma análise da obra que não a desmembre, mas que faça assomar aspectos que devem, sem sombra de dúvida, serem tratados em conjunto.

Se as histórias em quadrinhos são resultado da interação entre um registro visual e um registro verbal, e se não podemos ignorar essa interação, sob pena de perdermos a noção do que estruturalmente e conceitualmente constitui nosso objeto, é certo que podemos nos valer de pinças teóricas específicas para cada um desses campos.

O referendar teórico em separado dos dois tipos de registro existentes em uma história em quadrinhos não quer dizer, de forma nenhuma, que entendemos que no seio desta linguagem esses registros possam funcionar de maneira independente, mas apenas que, devido às suas especificidades, podem ser abordados por teorias específicas para este ou aquele campo, ainda que essas teorias possam transitar entre um campo e outro, no espírito dialético de constituição das histórias em quadrinhos enquanto linguagem.

Findando os pressupostos mais gerais desse capítulo, passamos à discorrer sobre os aspectos formadores da complexa teia narrativa watchmeniana. O primeiro aspecto que consideraremos é a formação dos personagens e a desconstrução dos arquétipos dos heróis.

Os personagens principais de *Watchmen* são seis: o Coruja II, um herói abnegado e altruísta, que se utiliza de uma série de instrumentos de combate ao crime ao estilo Batman; Rorschach, um vigilante do sub-mundo, violento e de moral bipolar; Dr. Manhattan, um super-ser dotado da quase onipotência e da quase onisciência; Ozymandias, um ente apolíneo e modelo de perfeição física e intelectual; o Comediante, um anti-herói amoral, alcoolista e tabagista; e a Espectral II, heroína de características marciais, mas cuja atuação é mito mais vinculada a sua condição de mulher/companheira conjugal. Além deles, há uma série de personagens secundários que cumprem papéis relevantes na trama, mas nossa análise será desenvolvida sobre esses seis personagens, cujas condutas e construção conceitual têm, assim como a narrativa que os contém, camadas múltiplas de desenvolvimento e significação.

Os personagens principais watchmenianos são baseados em modelos de heróis pré-existentes, e essa é uma ferramenta da qual os autores se utilizam para discorrer acerca dos próprios personagens, dos personagens tomados como referentes e também sobre a história das histórias em quadrinhos, via de regra inserindo perspectivas críticas.

Essas perspectivas críticas da obra já foram bastante comentadas em diversos patamares, e promovem, sobre as personagens principais, um processo de desconstrução dos arquétipos dos heróis, que orienta a caracterização dessas personagens e que atinge em cheio os modelos e os arquétipos utilizados em sua criação.

Na apresentação de *Brat Pack*, de Rick Veitch, *Watchmen* é apresentada como obra que desmonta a ingenuidade das histórias em quadrinhos, temporalmente situada os anos 80, seara propícia para a desconstrução do mito dos super-heróis, que teria tido seus frágeis pedestais atacados em *Watchmen* e em outras obras, como *O cavaleiro das trevas*, de Frank Miller.

Portanto, a visada que propomos, no tocante às personagens principais da trama de *Watchmen* é que essas personagens são tanto recomposições como desconstruções de outros personagens mais ou menos conhecidos nas histórias em quadrinhos, e assinalamos que esta carga semântica colocada sobre eles instala na obra uma série de significantes cujas significações têm muitos meandros, e que são essenciais para o entendimento integral da obra.

Deixando nossas considerações sobre os personagens watchmenianos, O que faremos a seguir é propor dois referenciais artístico-culturais que, a nosso ver, funcionam para *Watchmen* como modelos fundadores, respectivamente, de sua estrutura e de seu conceito geral, no que concerne sua construção criativa.

Nesse aspecto, um contexto histórico-cultural figura como pano-de-fundo da obra, e o acreditamos fundamental para as análises a serem empreendidas: a Guerra Fria.

A trama de *Watchmen* é desenvolvida com o sub-tema da Guerra Fria, bastante em voga à época de sua confecção e publicação. Trata-se do conflito sobretudo ideológico e de ostentação de poderes que bipolarizava o mundo em dois blocos: um liderado pelos Estados Unidos e outro capitaneado pela então União Soviética. É ancorado nesse sub-tema que surge, muito importante para o contexto da obra e para seu desenrolar enquanto narrativa, o medo de um conflito nuclear definitivo que encontra sua fonte em temores desenvolvidos no mundo real, relacionados a um suposto evento que extinga ou ao menos aniquile boa parte da humanidade. Este medo e referências ao conflito aparecem impressos em diversos momentos da narrativa sob a tutela das vozes de diversas personagens, principais e secundárias.

Falamos desse referencial histórico-cultural mais detidamente no capítulo 3. O apontamento de sua importância para o desenvolvimento da obra encontra referendo nas palavras do próprio Alan Moore, em depoimento constante no documentário *The Mindscape of Alan Moore* (que não tem tradução oficial para o português, mas que poderia ser traduzido como *A Paisagem Mental de Alan Moore*).

No citado documentário, o autor inglês discorre acerca de sua trajetória artística, bem como sobre seu processo de criação e sobre algumas de suas obras. Falando sobre *Watchmen*, Moore diz: “*Watchmen* (...) nasceu da sombria paisagem política dos anos 80, com a Guerra Fria no auge dos seus 20 ou 30 anos, e a destruição nuclear uma forte possibilidade” (VYLENZ, 2003).

Como se depreende das palavras do autor transcritas acima, tanto a Guerra Fria enquanto contexto histórico-cultural como a possibilidade de destruição nuclear estão no cerne da concepção de *Watchmen*. A Guerra Fria

não é exatamente nomeada na obra, mas ela existe enquanto sub-tema da narrativa; já a possibilidade de destruição nuclear é claramente evidenciada na obra, em diversas ocasiões.

No que concerne a procedimentos narrativos e, como se disse acima, mais especificamente ao enquadramento das cenas, há outro processo importante instaurado em *Watchmen* que reitera a questão do vigilantismo. Esse procedimento tem origem na constante presença dos Dirigíveis. Em várias cenas da narrativa do tempo presente, em todos os capítulos, percebe-se a presença de dirigíveis nos céus da Nova Iorque futurista que serve de locação à obra, sempre retratados de baixo para cima (salvo uma única cena), como vistos do chão, de longa distância e sempre em silhueta.

Esses dirigíveis, é importante dizer, nunca são diretamente envolvidos na ação, atuando indiretamente apenas nos capítulos II e VIII, sendo precisamente no Capítulo VIII que o leitor fica sabendo (caso olhe a cena com atenção) que os dirigíveis pertencem à *NYPD*, ou seja, *New York Police Department*, o Departamento de Polícia de Nova Iorque, detalhe que será abordado e ilustrado em momento posterior, quando se postar a teoria levantada diretamente sobre a obra.

Além do referencial histórico-social da Guerra Fria, propomos dois referenciais artístico-culturais como cerne da construção criativa watchmeniana. Esses referenciais são a princípio bastante diferentes de uma história em quadrinhos: uma canção e um poema. Mais especificamente, uma canção de Bob Dylan intitulada *Desolation Row* (presente no álbum *Highway 61 Revisited*, de 1965), que fornece à *Watchmen* sua peculiar estrutura narrativa; e um poema satírico de Juvenal, poeta romano do século I, que fornece à obra um rico espectro conceitual que será desenvolvido de diversas maneiras ao longo de todo o enredo.

Creemos ser importante notar que esses dois objetos são estruturalmente tão distantes de uma história em quadrinhos quanto um do outro. Todavia, na construção do mosaico narrativo Watchmeniano, esses dois objetos tornam-se convergentes e postos em um mesmo plano não hierárquico de confecção artística, via nexos de causalidade muito próprios da obra e que funcionam tanto isoladamente quanto em conjunto, como se verá.

Desolation Row, de Bob Dylan, tem sua letra citada no fim do Capítulo I. Com se verá logo adiante, essa citação fornecerá ao capítulo sua temática e seu contexto, mas aqui explicaremos como ela se converte em estrutura modelar para *Watchmen*¹⁸. A letra, que no final se percebe como uma espécie de carta-resposta a alguém que não se nomeia, é recheada de citações de personagens fictícios e reais, participantes do que se considera a “alta” e a “baixa” culturas, todos elencados e colocados lado a lado, sem restrições hierárquicas e fazendo parte do que se chama “Desolation Row”.

O *Webster’s New World College Dictionary* aponta duas acepções da palavra “Row” que são interessantes dentro do contexto aqui examinado: “[1] número de pessoas ou coisas ordenadas de modo que se forme uma fila, em especial uma fila bem ordenada” e “[2] uma rua com uma fila de prédios de cada lado, especialmente se se trata de uma rua com ocupantes ou estabelecimentos de um tipo especificado”.

Assim, se voltarmos ao título completo da canção, *Desolation Row*, e se utilizarmos o mesmo dicionário para estabelecer que *Desolation*, isoladamente, se refere tanto à “desolação” quanto à “solidão”, poderemos tomar esses dois sentidos da palavra *Row*, “fila bem ordenada” e “rua com ocupantes ou estabelecimentos de um tipo especificado”, para referendar a relação que aqui tecemos entre a canção de Bob Dylan e *Watchmen*.

A definição “fila bem ordenada” encaixa-se em nosso contexto por ironia, uma vez que a “fila” de personagens citadas na canção não é “bem ordenada”, uma vez que não há linearidade histórica ou semelhança conceitual entre elas. Por exemplo, cita-se na mesma frase Einstein e Robin Hood. Por sinal, Einstein é a citação do capítulo IV (e a carga que recai sobre Einstein, nas duas citações, é muito semelhante no constituir do grande cientista alemão como um homem algo desiludido pelos rumos tomados pelos desenvolvimentos de seus trabalhos).

A definição “rua com ocupantes ou estabelecimentos de um tipo especificado”, ao que parece, resolve esse problema da disparidade entre as personagens elencadas, uma vez que, trazendo todas essas personagens para o contexto físico (ainda que imaginário) de uma *Desolation Row*, as aproxima

¹⁸ A letra da canção, como esta é de vital importância para nossas colocações, consta do Anexo 3.

no que possa ser um elo talvez por demais pertencente à idiossincrasia de Dylan para que possa ser devidamente objetivado: alguma espécie de desolação, de desencanto, de isolamento, que seria simbolizado pela inclusão e permanência desses personagens no logradouro lúdico e um tanto distopista (e mais espacial do que temporal) do qual trata a canção.

Então, *Desolation Row* é uma reunião quase indiscriminada de personagens (na qual se inclui o próprio Dylan) que desfilam juntos em uma narrativa, criando para e nesta narrativa conceitos e contextos, bem como nexos de causalidade um tanto imprevisíveis. E assim é *Watchmen*: na obra de Moore e Gibbons, há também o congregar de referenciais artístico-culturais a princípio incongruentes e mesmo divergentes, em um mesmo patamar não-hierárquico e não-hierarquizante (sendo este patamar a própria obra).

Em *Watchmen* isto se realiza via tradução intersemiótica. Incorporando variadas linguagens, conceitos e temas no corpo de sua história em quadrinhos, Moore e Gibbons constroem sua própria *Desolation Row*, com as características próprias da linguagem que utilizam e impondo suas peculiaridades artísticas, mas com um resultado que, em termos estruturais, é comparativamente muito semelhante à canção de Bob Dylan.

Assim como *Desolation Row* fornece à *Watchmen* um modelo estrutural, o supracitado poema fornece à obra seu modelo conceitual. Mais especificamente, devemos falar da frase “Who watches the watchmen?”, retirada de um poema satírico de Juvenal, poeta romano clássico que viveu entre os anos de 60 a 127 depois de Cristo. O poema em questão é a Sátira VI, provavelmente escrito entre o final do primeiro século e o começo do segundo, sendo a mais famosa e a mais longa das dezesseis sátiras atribuídas ao poeta e encontra-se no Livro II de um conjunto que compreende cinco obras satíricas.

O trecho que foi traduzido como “who watches the watchmen”, em seu original em latim, é “quis custodiet ipsos custodes”. O trecho específico em que essa frase pode ser encontrada e que a contextualiza encontra-se abaixo, primeiro em sua versão original em latim e, depois, nas versões traduzidas para o inglês (encontrável na Enciclopédia Britânica) e para o português (realizada por mim, prendendo-me o máximo possível ao contexto).

“Noui consilia et ueteres quaecum que monetis amici

‘Pone seram, cohibe’

Sed quis custodiet ipsos custodes

Cauta est et ab illis incipit uxor”

“I hear always the admonishment of my friends:

‘Bolt her in, and constrain her!’

But **who watches the watchmen?**

The wife arranges accordingly, and begining with them”

“Eu sempre escuto a admoestação dos meus amigos:

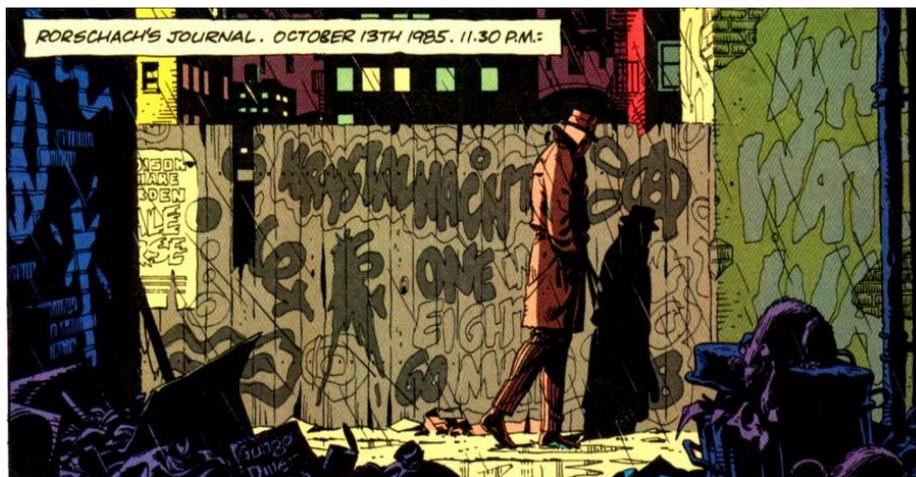
‘Prenda-a, e vigie-a!’

Mas **quem vigia os vigilantes?**

A esposa age de acordo, e começando com eles”

Para referendar o apontamento dessa frase como provável referência de nomenclatura da obra, é primordial esclarecer que ela se encontra espalhada por todo o plano de expressão (a parte visual) de *Watchmen*, sendo vista principalmente pichada em muros e paredes, embora em momento algum seja vista em sua totalidade, estando sempre recortada pelo enquadramento ou por uma possível falta de finalização da escritura (o que não deixa de ser um inacabamento de molde Bakhtiniano).

Um exemplo do aparecimento do verso de Juvenal em *Watchmen* pode ser visto na ilustração abaixo. Na extrema direita da cena, o verso pode ser visto, mas como sempre recortado. Apenas se pode ler uma parte da citação: “Wh... wat.. wa”.



(Figura 02: o verso do poema de Juvenal. CI, P24, Q1)

Juvenal, em suas sátiras, expôs os vícios da sociedade romana. Esse poema, por seu conteúdo claramente instaurador de uma postura de desconfiança em relação às mulheres, é conhecido como “Against women” ou “Contra as mulheres”.

Historicamente, em desenvolvimentos e oposições de significado a ele posteriores, o poema foi tomado e retomado, em termos literais e conceituais, para abordar uma série de temas. Dentre eles, neste estudo figurando como o principal, a questão da vigilância, seja ela referente à vigilância realizada pelos maridos sobre as esposas, ou, por exemplo, a de polícia e/ou governos sobre a população (que é o tipo de vigilância discutido em *Watchmen*).

A idéia principal que pode aqui ser aproveitada é a da legitimação da responsabilidade e da necessidade da tutela de uns sobre outros, no mais das vezes com a justificativa de proteger a sociedade dela mesma ou, mais especificamente, dos males por ela gerados. Por isso, a frase hoje está nos muros de nossas cidades, onde figura como pichação ou como arte urbana.

Em *Watchmen*, além do trecho do poema de Juvenal traduzido para o inglês, que se encontra repetidamente pichado em muros e paredes dos cenários da história, ecos de uma preocupação correlata à frase (relativa ao poder de polícia) podem ser encontrados na narrativa da obra, na forma da promulgação de uma lei proibindo o vigilantismo (a atividade dos heróis).

É ainda importante acrescentar que a temática da vigilância, adotada em *Watchmen*, ainda que tenha matizes próprios e inéditos nessa obra, é a retomada de uma temática fortemente presente em *V de Vingança*, outra

história em quadrinhos escrita por Alan Moore, anterior à *Watchmen*. Em *V de Vingança*, publicada em 1985, esta temática/contestação está centrada na resistência a um governo opressor. Em *Watchmen*, a questão da vigilância encontra-se espargida em vários contextos e instrumentos narrativos, mas em ambas as obras faz-se central e derivante.

A referência ao poema de Juvenal não parece aleatória, servindo, num nível primeiro, para nomear a história. Essa nomeação é um tanto direta, uma vez que a trama é sobre a atuação de “vigilantes” (denominação utilizada no original em inglês), sobre “justiceiros” (denominação utilizada na tradução brasileira de 1999). Pode-se conferir essa nomeação no próprio corpo da obra, na ilustração que vem a seguir:



(Figura 03: a nomeação dos heróis como “Vigilantes”. CI, P4, Q3)

É importante frisar que as ações principais da história invariavelmente envolvem os vigilantes, o que os configura, oficialmente ou não, como os “*watchmen*”, ou “os que vigiam”. Além desse nível primário de referencial, existem outros dois, mais profundos e mais desenvolvidos, um relativo às personagens – em especial aos vigilantes – e outro relativo ao modo de contar a história, mais propriamente ao enquadramento de algumas cenas.

Apesar do grupo de vigilantes não ser, em nenhum momento da história, nomeado oficialmente, tanto em termos de auto-intitulação como em termos de

intitulação exterior, como “the watchmen” (“os vigilantes”), ou simplesmente “watchmen” (“vigilantes”), há dois aspectos a respeito da vinculação entre o nome da obra e a nomenclatura/função da equipe que merecem palavras a eles relativas neste momento:

- 1) A relação entre o nome da obra e a nomenclatura/função da equipe é automaticamente realizada, por intermédio da tradição de relacionar personagens semelhantes ao conceito de “vigilantes”, regra geral investidos oficialmente ou ao menos tolerados tacitamente pelas instituições oficiais como detentores de “poder de polícia”.
- 2) *Watchmen*, não realizando essa nomeação, deixa aberta ao leitor a significação e a postagem de significados desta nomenclatura em uma ou outra esfera da obra, valendo-se da tradição e, dependendo da abordagem, retomando-a ou rompendo com ela. Desse modo, se a tradição de nomeação for tomada como fonte, tem-se mais uma referência; se esta for pensada como rompida, tem-se-na ainda como uma referência e também como mais uma inovação presente na obra. Tanto um quanto outro viés parecem corretos, e a princípio depositam a responsabilidade do julgamento da pertinência e da maior ou menor adequação de um ou outro conceito nas mãos dos leitores.

Apresentados sumariamente os personagens e tecidas as considerações sobre sua nomenclatura na obra e sobre a desconstrução de seus arquétipos, bem como o referendo conceitual dado à essa desconstrução pelo poema de Juvenal, cumpre apresentarmos uma breve sinopse.

Watchmen tem três linhas narrativas, que posteriormente serão por nós trabalhadas em termos estruturais. Essas três linhas narrativas são as seguintes: uma narrativa de tempo presente, locada temporalmente em 1985 e geograficamente nos EUA, mais especificamente na metrópole Nova Iorque (esta narrativa se configura como a principal, por sua extensão e por sua relevância); uma narrativa em *flashback* de mesma locação que a narrativa de tempo presente, mas de temporalidade regressa cerca de 30 anos; e a narrativa ficcional de pirataria, esta atemporal e desvinculada de qualquer

indicação geográfica precisa, que tem forte relação conceitual e simbólica com as outras duas narrativas.

A Nova Iorque futurista de *Watchmen*, que se constitui no seu tempo presente, como se disse é localizada temporalmente no ano de 1985, possivelmente o ano de concepção e de criação da obra, originalmente editada em 1986 e 1987. Essa Nova Iorque futurista figura como uma representação do que se convencionava projetar como o “mundo do futuro”, mais especificamente o mundo dos anos 2000, com um forte desenvolvimento tecnológico, boa parte dele calcado na aplicação da energia nuclear e em seus desenvolvimentos proporcionados sobretudo pelo Dr. Manhattan.

Portanto, trata-se do que se convencionou chamar de “realidade alternativa”: uma reconstrução de um lugar real, baseada em premissas diferentes das em voga no mundo real. Essa Nova Iorque futurista, apesar da ligação com as projeções mais otimistas que se fazia a respeito dos anos 2000, e apesar do alto índice de desenvolvimento tecnológico, é uma cidade sombria, assolada pelo crime. Além disso, o mundo é tomado pelo medo de um conflito nuclear iminente e definitivo, disparado, entre outros fatores, pela Guerra Fria e por sua intensificação, gerada, como as novas tecnologias, pela existência do Dr. Manhattan.

Assim, a Nova Iorque futurista e o mundo ao seu redor configuram-se como anti-utopias ou, para melhor dizer, como distopias. Justamente a Guerra Fria (que estava em seu auge no tempo real da produção e da primeira publicação de *Watchmen*) figura como a grande ameaça ao mundo; e as tecnologias, que, teriam justamente o papel de amenizar os anseios e a necessidade da guerra, a intensificam por meio da exacerbação dos ânimos e dos medos particulares e coletivos dela decorrentes.

Se a narrativa do tempo presente, em sua reconstrução distópica do mundo, o atualiza na obra, colocando sobre o presente real da época uma visão pessimista, a narrativa em *flashback* tem a função de explicar alguns eventos do tempo presente da história, à maneira de “quem retorna continuamente o fio da estória como se tivesse esquecido de dizer alguma coisa e quisesse acrescentar alguns pormenores” (Eco, 2004: p. 258) e de fornecer algumas contextualizações e justificações necessárias para o (re)entendimento da história.

A narrativa ficcional de pirataria, sem localização temporal e geográfica precisas, relaciona-se com as duas outras narrativas fortemente, no que concerne construções contextuais e simbólicas. Sua temática é fortemente intertextual com relação à história das histórias em quadrinhos (as histórias de pirataria eram bastante publicadas e bastante populares à época de escrita e publicação de *Watchmen*).

As três narrativas, no corpo da obra, se entrelaçam continuamente, sobrepondo-se umas sobre as outras sem marcadores de passagem e sem que haja uma delimitação mínima ou máxima da duração de cada uma. É possível encontrar tanto seqüências de páginas com uma só narrativa como páginas nas quais as três estão presentes.

Uma artimanha arquitetural da obra é a colocação do texto de uma narrativa sobre a imagem de outra, sendo que tanto o texto como a imagem fazem sentido separadamente e em conjunto, em uma situação de referência cruzada. Tal sobreposição de sentidos percorre toda a obra, como se verá mais adiante, e é uma construção tipicamente Mooroniana (para a qual Dave Gibbons deve certamente ter dado contribuições preciosas), mas de eco Bakhtiniano, dentro de nossa perspectiva de trabalho.

Essa lógica da sobreposição de narrativas e de sentidos encontrará sua fundamentação, neste trabalho, na construção de uma rede de vozes/discursos (também de molde Bakhtiniano) e no tecer de uma semiose complexa, eivada de referenciais colhidos em diversas esferas artísticas e culturais. No entanto, neste momento cumpre apenas que tratemos de assuntos referentes à sinopse que propusemos.

No enredo principal (a narrativa do tempo presente) podem-se perceber duas linhas narrativo-conceituais interdependentes, a primeira delas (na ordem em que aparecem no roteiro) sendo ao mesmo tempo conseqüente e *conditio sine qua non* da segunda. Essas linhas narrativo-conceituais são:

1. Um trama de assassinatos e de anulação de possíveis ações dos vigilantes;
2. Um plano para a construção de um “novo mundo” (de uma utopia a ser tecida dentro da distopia Watchmeniana), um mundo que seria mais

justo e fraterno, com menos ódio entre nações e menos guerras, ainda que ao custo de milhares de vidas humanas.

Tanto a trama de assassinatos e de anulação das ações dos vigilantes quanto o plano são concebidos e executados pelo personagem Ozymandias (conforme se evidenciou acima, o antagonista). Ambas serão investigadas e combatidas primeiramente pelo personagem Rorschach (o protagonista). No decorrer da história, Rorschach contará (e mesmo se embaterá algumas vezes) com as personagens Coruja II, com uma quase contrariada Espectral II e com o Dr. Manhattan.

A primeira trama surge aqui como ao mesmo tempo conseqüente e *conditio sine qua non* da segunda trama, respectivamente, porque é dela decorrente (só existe porque existe a outra) e porque é o engodo necessário para que a primeira trama se desenrole sem percalços. A trama de assassinatos e de anulação das ações dos vigilantes tem dois objetivos: eliminar possíveis opositores e ocultar a ação principal, concernente à criação de um novo mundo (ao custo de muitas vidas humanas inocentes) e tem seu início logo no capítulo I, em suas primeiras páginas (P1, Q1 a P4, Q4), quando se evidencia o assassinato do personagem Comediante. É esse assassinato o nexa narrativo de causalidade que vai dar início às investigações de Rorschach.

As investigações realizadas por Rorschach são, em sua maioria, realizadas no submundo nova-iorquino. Através dessas investigações, Rorschach, o Coruja II, a Espectral II e o Dr. Manhattan são conduzidos à descoberta dos segredos e dos meandros do plano de Ozymandias, bem como ao rememorar de acontecimentos – construídos pela narrativa em *flashback* – que vão (re)compor o roteiro da obra e dar a ela variadas nuances e perspectivas.

Numa peregrinação típica de heróis míticos, Rorschach, o Coruja II, a Espectral II e o Dr. Manhattan vão terminar a história na fortaleza secreta de Ozymandias, localizada na Antártica. Lá, apesar de seus esforços, ficam sabendo que o plano de construção de um novo mundo, idealizado por Ozymandias ao custo de milhares de vidas, já está se realizando e é irreversível; e que a presença deles na fortaleza é parte planejada das ações (a

ação vigilante é, portanto, inútil, o que se encaixa perfeitamente na desconstrução do arquétipo do herói presente na obra).

Para a realização do plano de Ozymandias, boa parte da população de Nova Iorque é dizimada, no que parece uma invasão alienígena de proporções gigantes. O efeito, em um primeiro momento, demonstra ser o planejado e, mundialmente, negociações de paz assomam, por conta do medo de dominação ou de extinção total da raça humana, caso uma invasão alienígena seja efetivamente realizada. Através desse medo, as nações do mundo (e em especial os EUA e a então URSS, que se digladiavam na Guerra Fria) se unem para combater os supostos invasores, e a paz (fictícia, mas real) é instaurada. Ao mesmo tempo, Ozymandias não pode ser punido, pois isso seria denunciar suas ações e, talvez, pôr fim ao clima benfazejo de diálogos entre povos então instalado.

Rorschach, sempre renitente, ainda tem a intenção de denunciar tudo. Ele quer declarar a verdade, aconteça o que acontecer. O Dr. Manhattan crê que essa denúncia trará mais mal do que bem e o impede, matando-o. O novo mundo prefigurado por Ozymandias parece em vias de constituir-se, mas uma ação aparentemente inofensiva de um aparvalhado empregado de uma publicação sensacionalista (a publicação do Diário de Rorschach – deixado no correio do periódico pelo personagem) pode pôr tudo a perder (ver Capítulo X, página 22). E a história – Bakhtinianamente - termina sem sabermos o que irá efetivamente acontecer.

Outro aspecto a considerar é o próprio título da história. Nas edições brasileiras, o título, que em português encontraria a tradução de “Vigilantes”, foi mantido no original em inglês *Watchmen*, em todas as edições aqui publicadas. Os motivos dessa manutenção apenas podem ser cogitados, salvo palavra certa de editores responsáveis, mas o que parece lógico, de acordo com o contexto e com o histórico de publicações semelhantes, é que a opção pelo título original em inglês segue a intenção/tradição de nomenclatura de equipes de super-heróis, na linha, por exemplo, de *Liga da Justiça* e *X-Men*, exemplos que bem nos servem para ilustrar os efeitos, em termos de sentido, da tradução ou da não-tradução.

Liga da Justiça, a tradução de *Justice League*, instala imediatamente uma atmosfera de um “esquadrão de combate especializado em combater o

crime e realizar a justiça”, algo que a citada equipe, em todas as formações que teve, sempre advogou fazer. *X-men*, cuja tradução aproximada seria “E-Homens” ou, ainda, “Extra-homens” dada sua história e seu contexto, pode ter seguido a estrada da não-tradução por conta de uma suposta inadequação da nomenclatura traduzida a um contexto imaginário próprio do gênero e que já se havia instalado, no Brasil, ao menos desde os anos 1950.

Então, é razoável supor que o título original foi mantido por três principais razões:

1. Para que a palavra em inglês *Watchmen* se acercasse da tradição de manutenção da nomenclatura original (como *X-Men*), causando, por estranhamento idiomático, um pressuposto efeito de nomenclatura pura e simples e não de nomenclatura via tradução, como se *Watchmen* passasse a ser apenas uma espécie de marca, um nome fantasia como *Benetton*, por exemplo.
2. Por que a tradução para “Vigilantes”, que seria natural, talvez desvinculasse um pouco a obra de seu contexto de publicação e mesmo de recepção, uma vez que no Brasil é comum a publicação de títulos em inglês, como *Spirit* e *Sandman*.
3. Caso fosse realizada a tradução para “Vigilantes”, talvez se postasse a história, antes do conhecimento efetivo/leitura, na esfera das histórias policiais, mais especificamente de policiais sem super-poderes e sem mantos/fantasia simbólicos(as), não imbuídos de construções conceituais que os aproximam de caracteres divinos ou ao menos extra-humanos, como é o caso da maioria dos heróis, principalmente aqueles oriundos e/ou publicados nos EUA. Em *Watchmen*, como se disse, apenas o Dr. Manhattan tem super-poderes e as outras personagens principais utilizam apenas suas habilidades humanas limitadas. A tradução da nomenclatura da obra poderia, então, desviá-la da esfera de “história de heróis” (sem reduzir a obra a apenas isto) para a esfera de “história policial” (sem menosprezar estas).

Cabe ainda uma última nota com relação à nomenclatura: diferentemente das outras equipes de heróis supra-citadas (Liga da Justiça e

X-men), em nenhum momento da história há a nomeação dos vigilantes como “The Watchmen”. Essa nomeação é apenas inferida, e ainda mais na tradução brasileira, uma vez que as capas das edições nacionais trazem, em todos os seus doze volumes, o título, que nas edições originais em inglês aparece unicamente no primeiro capítulo, conforme enfatizamos em nossa Introdução.

Falamos acima, brevemente, acerca do que para nós se configura como uma história em quadrinhos e fornecemos noções básicas acerca dos personagens e do enredo. Também discorreremos sobre a estrutura narrativa da obra (nosso objeto de análise). Agora cremos ser importante discorrer um pouco sobre a arquitetura de cada um dos capítulos, o que nos dará suporte para entender a estrutura multifacetada da obra, o que facilitará a compreensão de nossa abordagem intersemiótica e bakhtiniana da história em quadrinhos aqui analisada.

Os doze capítulos de *Watchmen* têm uma arquitetura composicional idêntica, no que concerne a estruturação mais geral (sem levar em consideração pormenores de enredo). É interessante notar que essa estruturação, como se nota abaixo, é um tanto circular, e que essa circularidade é tecida na forma de um referenciar cruzado entre as Capas e imagens da história em quadrinhos e entre os títulos de cada capítulo e as citações finais dos mesmos, como se pode conferir nos anexos 1 e 2.

Cada um dos capítulos de *Watchmen* tem, então, a seguinte divisão estrutural:

1. A capa, sempre um recorte de uma imagem da narrativa de quadrinhos;
2. A história em quadrinhos propriamente dita (as três narrativas), que fornece invariavelmente a imagem da capa e que se estende até antes do Objeto de mídia ficcional;
3. A inserção do título, sempre um recorte de um trecho da citação final;
4. Citação final, oriunda de diversas esferas artístico-culturais, sempre situada em um box ou em um box presumido, ao final de cada um dos capítulos, e que invariavelmente fornece ao capítulo seu título, contexto e tema;

5. O Objeto de mídia ficcional, existente apenas na obra, mas emulador de objetos da mídia do mundo real (só não se encontra o objeto de mídia ficcional no final do Capítulo XII).

Como se pode depreender dos cinco itens acima (principalmente dos quatro primeiros), cada um dos capítulos de *Watchmen* é fundado em recortes, e na retroação desses recortes. E esses recortes, como se nota, são de dois tipos: imagéticos (os recortes de imagens da história em quadrinhos, presentes nas capas) e textuais (os recortes das citações que formam os títulos dos capítulos). Assim, os recortes da estruturação da obra evidenciam justamente os aspectos que acima evidenciamos como os formadores inseparáveis de uma história em quadrinhos: o registro verbal e o registro visual.

E uma vez que a história em quadrinhos gera as capas e que as citações finais geram os títulos, e sabendo-se que esses títulos, via citação final, fornecem aos capítulos (portanto, à história em quadrinhos) seus contextos e temas, clara está a interação e a interdependência dos registros verbal e visual na obra, que advogamos como fundadora de toda história em quadrinhos.

Ainda, chamamos a atenção para mais um aspecto dos recortes: estes são, como se verá e como é pilar de nossa conceituação, estrutura da obra, principalmente no que concerne sua construção intersemiótica. Esse desenvolvimento será mais pautado no capítulo do Referencial Teórico e em sua aplicação na obra, mas é importante dizer que a questão dos recortes é fundamental em *Watchmen*: é pelo recorte (pela escolha criteriosa) de conceitos e de objetos culturais variados e por sua aposição no corpo da obra que Moore e Gibbons criam, para ela, sua peculiaridade fundamental.

Desse modo, além da interação e da interdependência dos registros que os recortes e sua retroação criam, eles funcionam como modelo estrutural da história como um todo, nas questões de sua circularidade e de sua referenciação histórico-cultural. Estando isso pautado, podemos passar a outros desenvolvimentos acerca de nosso objeto de estudo que consideramos importantes.

Esses desenvolvimentos são relativos ao entendimento da obra, muito além da estrutura acima evidenciada, como multi-narrativa. A estrutura

narrativa da obra, como nós a entendemos, é multi-facetada: não há apenas a narrativa das histórias em quadrinhos, mas também muitas outras, que concorrem e interagem, criando o que chamamos aqui de mosaico narrativo. As considerações que serão tecidas a seguir pretendem dar um panorama geral desta estruturação.

É importante dizer, antes de passar a tais considerações, que esta multi-narratividade se desenvolve na obra em diversos níveis. Esse níveis se imbricam e se contaminam, em termos estruturais, conceituais e temáticos durante todo o enredo. Em boa parte, são os mesmos dos cinco tópicos desenvolvidos acima (capa, título, história em quadrinhos, citação e objeto de mídia ficcional), e pode-se dizer que são ou correlatos ou derivados destes mas que, todavia, representam um novo desenvolvimento desses itens, mais alongado e mais pontuado.

Nossa forma de apresentação da multi-narratividade de *Watchmen* seguirá a seqüência na qual os diversos elementos estruturais-narrativos aparecem na obra, a partir do Capítulo I. Os elementos que caracterizam *Watchmen* como obra multi-narrativa são os seguintes:

1. As capas de cada um dos capítulos;
2. A reescritura do título da obra nas segundas e terceiras capas;
3. Os títulos de cada um dos capítulos;
4. As citações finais de cada um dos capítulos e as imagens dos pequenos relógios que as acompanham;
5. As três diferentes narrativas;
6. O amálgama das narrativas;
7. A polifonia e o dialogismo das vozes/discursos, em perspectiva Bakhtiniana;
8. Os objetos de mídia ficcionais;
9. A narrativa das quartas capas;
10. Os referenciais artístico-culturais.

O primeiro item estrutural a ser apresentado são as capas. Resgatando a supracitada aproximação da história em quadrinhos com a literatura, é importante dizer que as edições originais em inglês (DC Comics, 1986/87)

traziam o nome da obra apenas no Capítulo I, sendo que, nos Capítulos II a XII, apenas havia a inscrição “Chapter II” (Capítulo II) ou “Chapter XII” (Capítulo XII).

No contexto literário levantado, isso não nos parece acidental, já que a aposição de título e posterior numeração dos capítulos é artifício literário universalmente conhecido. Desse modo, parece-nos que as edições originais de *Watchmen*, com a aposição do seu título apenas no primeiro capítulo e numerações nas capas dos seguintes (Capítulos de II a XII), constituem-se como um único livro. Como se verá, em teorizações sobre o conceito de *graphic novel* a serem desenvolvidas, essa serialização é típica das histórias em quadrinhos (principalmente por motivos comerciais). Além disso, ela se aproxima da forma de publicação de alguns romances e novelas no século XIX, o que só faz referendar nosso referencial literário aplicado aqui à história em quadrinhos estudada.

Evidenciaremos, no capítulo dedicado aos referenciais teóricos, que a obra de Moore como um todo é essencialmente intertextual e intersemiótica, e que o autor se vale e, em suas falas, estabelece justamente a literatura como sua fonte referencial principal quando do desenvolvimento de argumentos e quando do experimentar de inovações semânticas e de linguagem, na seara das histórias em quadrinhos.

No que tange ao espectro da representação visual, não se pode deixar de salientar que as imagens das capas são, invariavelmente, imagens copiadas integralmente ou recortadas da narrativa visual dos capítulos. Cada capa de capítulo traz uma cópia ou um recorte de uma imagem que aparece em seu interior, e essa imagem é sempre bastante significativa no contexto conceitual-narrativo do capítulo em si e da obra como um todo. Portanto, as capas dos capítulos de *Watchmen* realizam meta-citações, o que é muito coerente com o caráter cíclico de sua estruturação e com sua rede intertextual e intersemiótica.

O segundo elemento estrutural que apontaremos é a reescritura do título da obra nas segundas e terceiras capas, nas quais a palavra “Watchmen” aparece entrecortada, formando-se por completo apenas na disposição destas em seqüência lateral (Capítulos de I a XII). Esse recurso gráfico configura-se como narrativo, pois, ao longo dos capítulos, a palavra é formada. Essa forma de utilização da palavra escrita aponta para a graficalidade da mesma, talvez a

estabelecendo como um elemento visual e, portanto, realizando a aproximação/imbricação do texto verbal com o texto visual, o que nos parece uma referência clara ao método de confecção de uma história em quadrinhos.

O terceiro elemento a ser aqui abordado é a titulação dos capítulos. Em *Watchmen*, como se evidenciou, cada título de capítulo é retirado de uma citação que se faz em um *box*, situado invariavelmente após o quadrinho final de cada um dos capítulos. O contexto e a temática de cada um dos capítulos vão ser apontados pelo recorte da citação que se torna título e serão dados mais completamente pela citação integral.

Dessa forma, a contextualização e a tematização de cada capítulo encontram um elemento definidor nos títulos e sua completa integralização nas citações. Como as citações estão no final dos capítulos, é possível pensar em uma circularidade e em uma retroatividade e em uma retroalimentação dos conceitos, sendo que esta artimanha narrativa faz muito sentido em uma obra meta-lingüística cuja principal característica é a revisão histórico-estrutural de conceitos e de enredos, tecida em um corpo narrativo único e em mosaico.

O quarto elemento estrutural a ser aqui analisado, agora um pouco mais especificamente que no item anterior, são as citações finais de cada um dos capítulos e as imagens dos pequenos relógios que as acompanham. Essas citações, textuais, são alocadas em *boxes* ou na moldura subentendida de um *box*, sempre do lado direito ou imediatamente abaixo do último quadrinho da narrativa de cada capítulo. Os *boxes* nos quais as citações são colocadas têm as seguintes configurações e colorações:

- Fundo preto com as letras em branco: Capítulos I a IX e Capítulo XII;
- Fundo branco com as letras em preto: Capítulo X;
- Moldura subentendida de um *Box*, de fundo branco e com as letras em preto: Capítulo XI.

Ao estabelecer dessas configurações e colorações, aqui, não temos a intenção de elaborar um “grande sentido” para as mesmas. Todavia, para efeitos de descrição formal da obra, esse esclarecimento se fez necessário. O que se pode considerar, com base no conteúdo da obra e mais especificamente dos capítulos é que, tanto no Capítulo X como no Capítulo XI, os vigilantes estão trabalhando na decifração da suposta trama de

assassinatos que na verdade se revela um elaborado plano de Ozymandias. Assim, há alguma esperança de o mal ser combatido e de que o vilão seja preso, além da possibilidade de montagem de um clássico final feliz. Nem a esperança de o mal ser combatido, nem a de que o vilão seja preso se concretizam, e o final feliz não acontece. Talvez por esse motivo, o Capítulo XII traga novamente sua citação dentro de um *box* preto.

As citações, como se disse no item acima, originam os títulos dos capítulos. Além disso, têm a função de oferecer conceitos, contextos e nexos narrativos para os capítulos, que serão por fim reiterados pelas citações, no processo de circularidade e de retroatividade e retroalimentação que também se evidenciou acima. As citações finais ainda funcionam como corolários, propondo um pensamento final para os capítulos aos quais elas dão cabo ou para os seguintes (no caso dos Capítulos I a XI) ou constroem uma reflexão inicial pós-término da leitura da obra (no caso específico do Capítulo XII, e de maneira um tanto Bakhtiniana).

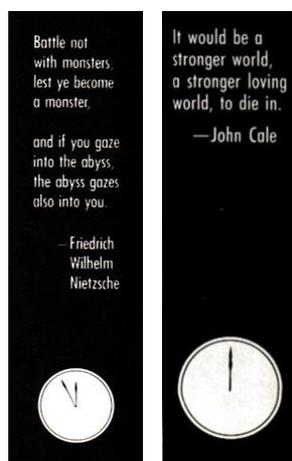
Tabelas com os textos integrais em inglês e em português das citações textuais, bem como o exame de seus significados e de suas conseqüências para a história no âmbito mais imediato dos capítulos e na perspectiva da narrativa como um todo podem ser encontradas no Anexo 1.

As citações encontradas aos finais dos capítulos provém de diferentes esferas da cultura, variando da música *pop* à filosofia e à poesia clássica. Como se verá no item dez desse exame da multi-narratividade de *Watchmen*, e como depois se verá mais detalhadamente nos desenvolvimentos da utilização da tradução intersemiótica como ferramenta estrutural da obra, essa variância das fontes e seu postar em um mesmo patamar (os *boxes* das citações) reforça a estrutura intersemiótica da obra, tanto na aposição de referenciais formadores de sua semiose e de sua semiosfera quanto na reiteração de uma rede de referências não-hierarquizada.

Para pontuar o vasto espectro das citações, postamos aqui uma tabela na qual evidenciamos o capítulo, a esfera da cultura e o referencial adotado:

CAPÍTULO	ESFERA CULTURAL	REFERENCIAL
I	Música <i>pop</i>	Bob Dylan
II	Música <i>pop</i>	Elvis Costello
III	Bíblia	Gênesis
IV	Ciência	Albert Einstein
V	Poesia	William Blake
VI	Filosofia	Fiedrich Wihelm Nietzsche
VII	Bíblia	Livro de Jó
VIII	Literatura	Eleanor Farjeon
IX	Psicologia analítica	C. G. Jung
X	Música <i>pop</i>	Bob Dylan
XI	Poesia	Percy Bysshe Shelley
XII	Música <i>pop</i>	John Cale

Outro elemento que é agregado aos boxes das citações são as imagens de pequenos relógios, que reiteram as imagens de relógios das quartas capas e desenvolvimentos narrativos e conceituais ligados a essas imagens realizados durante toda a narrativa, em especial no capítulo IV. Os ponteiros dos relógios encontrados nos boxes de citações finais realizam o mesmo percurso dos relógios presentes nas quartas capas, como se pode ver abaixo (comparar com as imagens do item nove da multi-narratividade de *Watchmen*, encontrável mais abaixo):



(Figura 04: exemplos dos boxes de citação. CVI e CXII, respectivamente)

O quinto elemento constituinte da multi-narratividade watchmeniana são as três diferentes narrativas que compõem a narrativa geral da história. Conforme se evidenciou, *Watchmen* é dividida em três narrativas distintas: a narrativa do tempo presente (que é calcada em uma representação futurista de Nova Iorque, ambientada no ano de 1985); a narrativa em *flashback* (que remete principalmente ao fim dos anos 30 e início dos anos 40); e a narrativa ficcional de pirataria, história sem marcação temporal, que guarda íntima relação temática, de construção e de reconstrução de significados, mantendo uma relação simbólica e conceitual com as outras duas narrativas.

Essas três narrativas aparecem cruzadas continuamente durante todo o enredo, assomando por vezes amalgamadas em uma só página, sem que quaisquer marcadores de passagem de uma narrativa a outra sejam utilizados. A seguir, ilustrações retiradas da obra ilustram os diferentes momentos da narrativa de *Watchmen*:



(Figura 05: exemplos das diferentes narrativas encontradas na obra)

As ilustrações acima representam os três momentos narrativos de *Watchmen*, conforme descrito abaixo:

- Imagem da esquerda (Capítulo I, página 6): narrativa do tempo presente (1985);
- Imagem central (Capítulo II, página 10): narrativa em flashback;
- Imagem da direita (Capítulo V, página 9): narrativa ficcional de pirataria.

Essas três narrativas, que como se disse aparecem cruzadas continuamente durante todo o enredo, assomam muitas vezes amalgamadas em uma só página, sem que quaisquer marcadores de passagem de uma narrativa a outra sejam utilizados. Esse procedimento Watchmeniano de amálgama de narrativas, com suas imbricações, constrói uma sobreposição de discursos que, a nosso ver, se constitui no sexto item da multi-narratividade da história.

Eis uma página (Capítulo VIII, página 3) que ilustra muito bem essa situação. Estão cruzadas na página abaixo a narrativa do tempo presente e a narrativa ficcional de pirataria, com a realização das típicas transições sem marcadores de uma narrativa para a outra e também com a sobreposição dos textos/discursos de uma narrativa sobre a outra. Para que se entenda perfeitamente o exemplo dado, é importante dizer que os textos/discursos da narrativa do tempo presente estão contidos em balões de fala, e que os textos da narrativa ficcional de pirataria estão inseridos em caixas de texto que emulam papéis antigos.



(Figura 06: o amálgama de narrativas. CVI, P3)

Como se nota na ilustração, as histórias se amalgamam sem que quaisquer marcadores de passagem de uma narrativa a outra sejam utilizados.

O que une as duas diferentes narrativas é o eixo temático que elas têm em comum, construído pela imbricação textual dos balões de fala e das caixas de texto, que se nota em todos os quadrinhos da página. Essa sobreposição de discursos é tecida tanto no plano imagético quanto no plano textual e caracteriza o que Paulo Ramos define como “assalto de turno” (2009: p.72), a sobreposição de um discurso a outro que interrompe uma fala ou uma ação.

Trata-se de uma definição importante, pois permite que analisemos esse procedimento de sobreposição dos discursos, que se desdobra pela obra aqui estudada como um todo. Essa conceituação tem forte relação estrutural e conceitual com o item da multi-narratividade examinado a seguir. Além disso, quando tratarmos da polifonia e do dialogismo de moldes Bakhtinianos voltaremos ao tema.

O sétimo item de nossa análise da multi-narratividade watchmeniana é o assomar das vozes/discursos de diferentes personagens que, postando na narrativa diferentes pontos de vista divergentes costurados cruzadamente através de uma construção complexa e não-linear, constroem uma teia narrativa pautada no proliferar e no embate dessas vozes/discursos (entendidos em perspectiva Bakhtiniana), o que denominamos de microestrutura. Uma alongada discussão e exemplificações sobre esse aspecto da obra, que conta com desenvolvimentos já bastante referendados na esfera acadêmica, será tomada mais adiante no capítulo do Referencial Teórico.

O oitavo item da multi-narratividade da obra é formado pela inserção de objetos de mídia ficcionais ao final dos Capítulos de I a XI (não existindo no Capítulo XII). Esses objetos são partes “coletadas” de meios de comunicação (como revistas científicas, imprensa marrom, livros) que só existem no contexto da obra. Seus textos dialogam com a obra como um todo, e em especial com os capítulos precedentes e seguintes, fornecendo chaves de entendimento da narrativa e ligações conceituais. A seguir, listamos alguns exemplos.



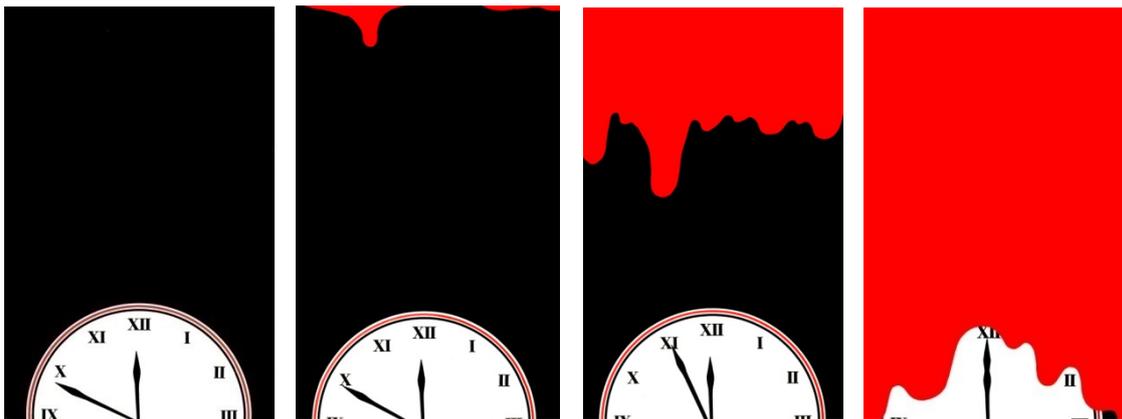
(Figura 07: exemplos dos objetos de mídia ficcionais)

Os exemplos acima são retirados dos seguintes locais e representam os seguintes objetos de mídia ficcionais:

- Imagem da esquerda: Capítulo I, Livro “Sob o Capuz”, escrito pela personagem Coruja I (Hollis Mason), um herói aposentado, na narrativa de tempo presente;
- Imagem do centro: Capítulo IV, livro “Dr. Manhattan: Super-poderes e superpotências”;
- Imagem da direita: Capítulo VII, imprensa marrom, tablóide sensacionalista “New Frontiersman”.

Mais construções sobre a ligação desses objetos de mídia ficcionais com outras seqüências narrativas de *Watchmen* serão mostradas adiante, na intenção de demonstrar a profunda ligação que existe entre ambos.

A seguir, chegamos ao nono item da multi-narratividade: as quartas-capas. As quartas capas de *Watchmen* são também narrativas. No Capítulo I já se pode ver a representação de um relógio sobre o qual, a partir do Capítulo II, sangue escorrerá, cobrindo-o quase por completo na quarta capa do Capítulo XII, conforme demonstra a seqüência de imagens a seguir:



(Figura 08: quartas capas dos Capítulos I, II, VII e XII, respectivamente)

No contexto da obra, a representação dos relógios nas quartas capas retoma temas narrativos e imagéticos concernentes ao enredo como um todo e a momentos pontuais da narrativa, como o Capítulo IV, o qual ostenta o título “Relojoeiro”.¹⁹ Os significados dessa nomeação do Capítulo IV, para seu contexto específico e para toda a obra podem ser conferidos no Anexo 1. Além disso, reiteram e são reiterados pela presença imagética dos relógios nos boxes das citações, conforme se evidenciou acima, no quarto item de nosso discorrer sobre a multi-narratividade Watchmeniana.

A simbologia das quartas capas para a narrativa geral é formada por dois elementos: o escorrer do sangue sobre o relógio e o andar dos ponteiros. Assim, é evidente que as imagens das quartas capas, se tomadas em conjunto, encerram em si duas narrativas concomitantes: os relógios, na seqüência das capas dos Capítulos I a XII, são quase completamente cobertos pelo sangue e andam de cerca de 23h48 à 00h00 (pelo contexto se pode depreender que é o período noturno).

Essas duas narrativas são também congruentes em termos narrativos e conceituais, do seguinte modo:

- O sangue representa a ameaça ao mundo que se constitui como mote do enredo (protagonizada pelo personagem Ozymandias) e também as várias mortes de personagens, principalmente as dos personagens principais;

¹⁹ No original em inglês, “Watchmaker”.

- O andar dos ponteiros dos relógios também traz à tona a ameaça ao mundo, reenfatizando o contexto do relógio do juízo final²⁰, ligado ao sub-tema da Guerra Fria e introduzido no Capítulo I (ver ilustração abaixo, notando o jornal depositado sobre a mesa, que traz a manchete: “Relógio do juízo final marca 23:55”²¹) e retomado enquanto tema/*leitmotiv* na figuração da ameaça de um conflito nuclear final e iminente que perpassa os discursos de boa parte dos personagens principais e secundários.



(Figura 09: jornal com manchete sobre o “relógio do juízo final”. CI, P18, Q4)

Como décimo e último tópico da multi-narratividade de *Watchmen*, cumpre salientar a vasta utilização de referenciais artístico-culturais. Esses referenciais são oriundos de variadas esferas, abrangendo um espectro largo que vai da filosofia clássica à *pop art* e acham-se inscritos em *Watchmen* via tradução de códigos e de conceitos, e o modo de realização dessa inserção, tecida via intertextualidade e via intersemiotividade, é um dos tons deste estudo.

²⁰ Esse relógio foi mais evidenciado na adaptação cinematográfica da obra, realizada em 2009 pelo diretor Zack Snyder, do que na história em quadrinhos.

²¹ “Nuclear doomsday clock stands at five to twelve”, no original em inglês.

É primordial dizer que a inserção desses referenciais acontece na obra de forma constante, existindo em todos os capítulos, de forma bastante abrangente. Resumidamente, nosso ponto principal de argumentação, a ser mais evidenciado no Referencial Teórico, é o de que a apropriação e a inserção desses referenciais teóricos, um procedimento típico da escrita de quadrinhos desenvolvida por Alan Moore, é realizada em *Watchmen* com vistas à agregação de sentidos e à revisão histórica e historicizante dos conteúdos abordados.

Assim, está esboçado, em linhas gerais, o desenho de *Watchmen* enquanto um objeto multi-narrativo, na forma em que queremos colocar aqui como nossa plataforma de lançamento de nossas teorizações. A colocação pontual dessas narratividades, individualmente, se configurará a nós muito importante, mas é preciso que se evidencie também outras amarras estruturais.

Assim, chegamos ao cabo da contextualização que desejávamos realizar sobre a obra, com o intuito de promover uma maior facilidade de seu entendimento e de prover-nos de pontes conceituais e teóricas que utilizaremos no desenvolvimento deste estudo. Muitos dos aspectos que foram por nós abordados na constituição de nosso objeto e de nossa abordagem sobre ele serão retomados para que nossas perspectivas possam ser firmadas, com base em referenciais teóricos estabelecidos e validados.

CAPÍTULO 3 – CLOSE READING DE WATCHMEN

Neste capítulo realizaremos a análise teórica de *Watchmen*. Antes de iniciar nossa exposição do referencial teórico utilizado e de engendrar sua aplicação, cremos ser necessário evidenciar que todo o assentamento teórico que realizaremos é umbelicalmente entrelaçado às análises de texto, sendo primeiramente delas decorrente e posteriormente a elas referente. Tal procedimento é consciente e derivado da intrincada rede semântica de nosso objeto, e o utilizaremos por conta da crença na quase impossibilidade e na fugacidade de tecer uma análise de *Watchmen* que não leve em conta sua peculiar arquitetura, calcada em múltiplos níveis de significação e em uma caudatária polissemia.

As definições teóricas que estabeleceremos neste capítulo têm dupla orientação, e através delas tentaremos provar a validade de nossas investigações. Essa divisão das teorizações, que apresentaremos a seguir, tem o objetivo de adequar-se ao processo criativo da obra e, ao mesmo tempo, referendá-lo.

1. Exame da narrativa à luz dos teóricos da intertextualidade, tradução intersemiótica, polifonia, dialogismo e inacabamento;
2. A crítica foucaultiana à sociedade de controle.

O primeiro tópico acima elencado corresponde a procedimentos de construção narrativa, enquanto o segundo refere-se a um desenvolvimento que se origina da própria narrativa, referendado na rede referencial estabelecida na obra através de sua intersemiotividade.

De modo subjacente às definições teóricas apresentadas, desenvolveremos a análise dos pontos temático-analíticos expostos abaixo, também inalienavelmente entrelaçados com o conteúdo textual de nosso objeto.

- a. O exame das intersemiotividades da obra com a ficção distópica (um tipo de ficção que, na contramão das utopias, tece uma imagem pessimista do futuro, em geral ligada a dois fatores: o estabelecimento de um poder coercivo e universal e o exame

especulativo – muitas vezes visionário – de possíveis males causados pela tecnologia), em especial com *1984*, de George Orwell;

- b. O exame do referendar histórico-cultural da narrativa watchmeniana na Guerra Fria, co-temporal à confecção da obra e contexto do qual os autores se valem para instalar um *background* temático distópico.
- c. O exame das intersemiotidades da obra com o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e com o *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* de Mary Shelley;

Além disso, examinaremos os constantes procedimentos de entrelaçamento das três diferentes narrativas que compõem a narrativa geral da obra, mostrando como esse entrelaçamento pode referendar sinteticamente as teorizações e os pontos temático-analíticos apresentados.

A primeira definição teórica a ser por nós discutida é a questão da intertextualidade.

Watchmen, como se notará, apresenta relações muito fortes e bastante desenvolvidas com outras obras de arte, em especial com algumas obras da literatura – sejam obras como *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo ou *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* de Mary Shelley, sejam ficções distópicas como *1984* de George Orwell - e com as histórias em quadrinhos. Para referendar essa afirmação, começamos por lembrar o trabalho de Liddo.

Para a autora, a intertextualidade é um diálogo texto-texto, ou obra de arte – obra de arte, com uma conceituação ampla de texto, que coloca nessa definição tanto histórias em quadrinhos como textos em prosa. Assim, tanto o diálogo entre um filme e uma história em quadrinhos quanto entre dois livros de poesia, por exemplo, é tratado como intertextualidade.

Todavia, no contexto deste trabalho tratamos por intertextualidade o diálogo entre textos de mesma linguagem (mais especificamente, em nosso caso, história em quadrinhos – história em quadrinhos). O diálogo entre textos de linguagens diferentes será por nós trabalhado como intersemiotidade, levando-se em conta o trânsito inter-códigos, ou inter-linguagens (como o transporte literatura – história em quadrinhos, sobre o qual discutiremos).

Uma vez que falaremos inicialmente acerca da intertextualidade, cumpre salientar as relações de *Watchmen* com seu próprio meio, explicitando as muitas relações que a narrativa de *Watchmen* desenvolve com a história, com temas e com personagens das histórias em quadrinhos.

A composição das personagens principais e a narrativa ficcional de pirataria são eivadas de fortes intertextualidades, que aparecem de maneira bastante sedimentada e já bastante investigada em variadas instâncias de discussão, desde a imprensa informal, passando pela imprensa especializada, até o patamar acadêmico.

Liddo coloca que Alan Moore reiteradamente se vale da estratégia da intertextualidade para manipular a tradição das histórias em quadrinhos, o que o permite formar “muitas camadas de leitura e [muitas] possibilidades de interpretação”²² (2009, p.22), que são adicionadas de complexidade pela interação verbo-visual típica das histórias em quadrinhos.

Das construções teóricas de Liddo do parágrafo anterior podemos inferir que Moore retoma a própria tradição das histórias em quadrinhos para que, referindo-se a elas, possa insuflar suas criações de uma polissemia advinda de referenciais que apontam diretamente para o meio no qual o autor trabalha.

Em *Watchmen*, Moore e Gibbons imprimem intertextualidades que evocam a história das histórias em quadrinhos e alguns personagens clássicos, além de outros menos famosos. Os autores também constroem, dentro da obra, uma narrativa em quadrinhos fictícia que assoma para o leitor via um personagem-leitor de história em quadrinhos. Procuraremos agora demonstrar, com exemplos colhidos diretamente da obra, as formas pelas quais a intertextualidade é tecida.

Roberto Elísio dos Santos aponta que em *Watchmen* há “uma metacrítica aos super-heróis das HQs” (1995: p.57), que coloca uma perspectiva de repúdio em relação aos mesmos e ao que esses heróis significam. Essa metacrítica é feita em *Watchmen* através de intertextualidades das quais os autores se valeram para a composição dos personagens principais da trama: em 1983, a DC Comics, editora de *Watchmen*, havia

²² “multiple layers of reading and possibilities of interpretation” (2009, p.22)

comprado a linha de super-heróis da Charlton Comics. Moore e Gibbons pensaram em utilizar essa linha de heróis na composição de sua história, mas essa opção foi vetada pelos editores.

Retrabalhando um pouco os conceitos dos personagens da Charlton e adicionando-lhes outras características, Moore e Gibbons chegaram aos personagens watchmenianos, colocados diretamente em um contexto narrativo que fala do nascimento dos super-heróis, pois, já em seu primeiro capítulo, *Watchmen* apresenta uma parte da narrativa em *flashback* que, além de explicar alguns itens da narrativa do tempo presente, retoma o fim dos anos 30 (em temporalidade e em contexto social), época do surgimento das primeiras histórias em quadrinhos de super-heróis.

Falaremos primeiramente do contexto narrativo ligado ao surgimento dos super-heróis. Como pontua Reynolds, em *Super Heroes – A Modern Mythology*:

“O super-herói fantasiado nasce em 1938, com o advento, nas bancas dos EUA, de *Action Comics 1*, que incluía a primeira aparição do Super-Homem. A nova publicação se mostrou extremamente popular, e rapidamente levou a uma série de imitações e de novas idéias desenvolvidas em linhas semelhantes” (Reynolds: 1992, p.08) [tradução minha].

Essa intertextualidade é bastante desenvolvida pela publicação, nas sessões dos objetos de mídia ficcionais, de trechos de uma auto-biografia fictícia, conforme citação abaixo:

“Os Capítulos de I a III de *Watchmen* tratam dos bastidores do desenvolvimento do super-herói de 1939 em diante, através de enxertos de uma auto-biografia do ex-super-herói Hollis Mason, denominada *Sob o capuz*” (Reynolds: 1992, p.108) [tradução minha].

Hollis Mason, descobre-se, é um ex-policial que se torna, no fim dos anos 40, o primeiro Coruja, que serve de inspiração para Daniel Dreiberg que, assumindo seu manto, se torna o Coruja II. Essa auto-biografia, relato biográfico de um personagem fictício da história em quadrinhos, é obviamente também fictícia, mas é através dela que os autores traçam relações próximas com o surgimento das histórias em quadrinhos no mundo real.

Em *Sob o Capuz*, Mason relata como chegou a se tornar um super-herói mascarado, em muito inspirado por publicações como *Doc Savage* e *Sombra*. Como ele próprio diz, “tudo começou em 1938, o ano em que inventaram os super-heróis”. Mason, que se relata “velho demais para ler gibis, ou pelo menos para fazer isso em público”, lê a primeira edição da *Action Comics* de algum garoto da comunidade onde fazia sua ronda policial e se vê tocado pela atmosfera “sem trevas nem ambiguidades” das histórias.

Continuando seu relato, Mason diz que as histórias o faziam reviver sonhos e anseios de sua juventude, mas que teriam sido apenas um escapismo, se ele não tivesse descoberto, nos jornais, “que os super-heróis haviam escapado de seu mundo de quadricromia e invadido o ordinário e real preto-e-branco das manchetes de jornais”. As reportagens que Mason cita em sua auto-biografia fictícia dão conta, justamente, da aparição de um misterioso combatente do crime que, para ajudar um casal que estava sendo assaltado, “saltou para dentro do beco com alguma coisa sobre o rosto”. Pouco tempo depois, “um homem alto, com compleição de campeão de luta livre, usando um capuz negro, capa e um laço em volta do pescoço” impede o assalto a um supermercado.

As relações intertextuais estabelecidas com as histórias em quadrinhos são várias: o próprio título da auto-biografia fictícia de Mason é intertextual: *Sob o Capuz* remete claramente à questão da máscara e do manto. Fala-se da publicação da *Action Comics 1*, com a estréia do Super-Homem, fala-se do contexto moral “sem trevas nem ambigüidades” das histórias, fala-se da quadricromia da impressão, fala-se já de uma mitologização dos heróis pela mídia (mitologização esta que *Watchmen* demolirá), fala-se de “alguma coisa sobre o rosto(a máscara), fala-se do tipo físico ideal de um herói (a “compleição de campeão de luta livre”, e fala-se do manto (“capuz negro, capa e um laço em volta do pescoço”).

Então, a auto-biografia fictícia de Mason, uma história dentro da história, tem fortíssima relação, em muitos planos, com a história, com personagens e com características das histórias em quadrinhos, além de fornecer para a narrativa de *Watchmen*, de um modo geral, um certo tom ao mesmo tempo de melancolia e de ironia. Melancolia porque a auto-biografia é uma espécie de “lembrar dos velhos tempos”, e ironia porque seu autor diz que sabe “que as pessoas sempre tiveram dificuldade em entender o que leva alguém a agir da maneira como eu e outros agimos”, referindo-se ao ato de combater o crime protegido pela imagem de um avatar.

A seguir, a título de ilustração, inserimos duas imagens retiradas, respectivamente, dos objetos de mídia ficcionais dos Capítulos I (página 1) e III (página 2). As imagens emulam páginas da auto-biografia, sendo que, na segunda, pode-se notar o Justiceiro Encapuzado (fotografia à esquerda), nome que, segundo Mason, foi dado pelos jornais ao “primeiro aventureiro mascarado”.



(Figura 10: página 1 do OMF do CI e página 2 do OMF do CIII, respectivamente)

O contexto histórico mostrado acima traz à luz a própria historicidade das histórias em quadrinhos. Como se pôde perceber, essa historicidade é mostrada de forma crítica. Uma das formas de construção dessa crítica é a exploração das características de alguns personagens, pelo que operam de recontextualizações e reconfigurações diretas ou indiretas de outros personagens dos quadrinhos e também pelo que, através dessas recontextualizações e reconfigurações, os autores realizam no tocante à desconstrução dos arquétipos dos heróis.

As personagens principais da trama de *Watchmen* são seis, nomeados aqui por seus codinomes e respectivas identidades: Coruja II (Daniel Dreiberg), Rorschach (Walter Kovacs), Dr. Manhattan (Jon Osterman), Ozymandias (Adrian Veidt), o Comediante (Edward Blake) e Espectral II (Laurie Juspeckzyk). Há também personagens secundários cujas atuações são relevantes em alguns momentos da trama, mas os seis citados acima têm ações mais definidoras para o enredo, em seus diversos momentos.

É importante esclarecer, antes de entrar nas apresentações individuais, que alguns dos personagens principais - mais especificamente o Dr. Manhattan, o Coruja II e o Comediante - são recomposições dos personagens da Charlton Comics (Capitão Átomo, Besouro Azul e Pacificador, respectivamente), que à época da confecção da obra tinha sido comprada pela DC Comics, a editora de *Watchmen*. Moore e Gibbons utilizaram-se desses personagens como referenciais, mas suprimiram e adicionaram-lhes características que os tornam bastante diferentes dos originais.

Além das relações com os personagens da Charlton, há relações construídas com personagens mais universalmente conhecidos das histórias em quadrinhos. Parece-nos necessário evidenciar duas “fontes” em especial: o Batman e o Super-Homem (ambos da DC Comics). A retomada que *Watchmen* faz desses personagens atua de forma um tanto curiosa, como que “dividindo” características dos mesmos entre os personagens Watchmenianos.

Assim, encontramos ecos do Batman é retomado na figura do Coruja II e em Rorschach; e ecos do Super-Homem no Dr. Manhattan e em Ozymandias. A seguir, abordaremos esses personagens, inserindo considerações que os formam enquanto tais e que nos vão referendar na questão da desconstrução dos arquétipos.

O personagem Coruja tem duas encarnações em *Watchmen*, a exemplo da Espectral. O primeiro, já idoso e aposentado, é o Coruja original ou Coruja I, personagem secundário da narrativa do tempo presente e importantíssimo dentro da constituição dos objetos de mídia ficcionais, cujo nome real é Hollis Mason. O Coruja II é Daniel Dreiberg, homem que assume a alcunha e o uniforme de seu predecessor, esse sim um dos personagens principais. Inativo e ocioso no começo da história, terá nela papel fundamental, principalmente a partir do Capítulo VII. Representa o herói altruísta, nobre, oriundo de uma elite econômica e de modos requintados, e atua na maior parte das vezes em parceria e/ou em função da Espectral II, de quem se torna par romântico no decorrer da trama.

O Coruja II tem grande intertextualidade com o personagem Batman: é milionário, solitário e, do mesmo modo que Bruce Wayne (a identidade secreta de Batman), utilizou a fortuna paterna para tornar-se um combatente do crime aparelhado por uma série de instrumentos tecnológicos, contando inclusive com uma versão da famosa Bat-caverna (o quartel general do Batman), localizada, como sua referente, no subterrâneo de sua casa (a Bat-caverna fica em cavernas localizadas abaixo da Mansão Wayne; a central de operações do Coruja II fica em seu porão).

As ilustrações a seguir demonstram os paralelos entre a central de operações do Coruja II, que o personagem trata como “oficina” (CI, P11, Q7) e a Bat-caverna: nos três quadrinhos retirados da narrativa de *Watchmen*, vê-se Laurie (alter-ego da Espectral II) e Daniel (alter-ego do Coruja II); na ilustração retirada de uma história do Batman, tem-se uma visão da Bat-caverna. Como se pode perceber, as duas são semelhantes em sua arquitetura de sub-solo e por seu conter de apetrechos técnicos.



(Figura 11: a “oficina” do Coruja II. CVIII, P4, Q1 a Q3)

Os uniformes do Coruja II e do Batman se parecem: o traje de ambos é formado por botas, colante de corpo inteiro, calção (por cima do colante), luvas e, talvez o maior elemento de intertextualidade, o “cinto de utilidades”.



(Figura 12: o cinto de utilidades do Coruja II. CVII, P21, Q3)

Rorschach é o protagonista de *Watchmen*. Sua identidade secreta é Walter Joseph Kovacs, e tem aproximadamente 45 anos de idade. É o único dos vigilantes que permaneceu na atividade após sua proibição. Por conta disto, é perseguido pela polícia e pelos bandidos. Seu codinome advém de um

famoso teste de psicologia homônimo, cujas imagens são a fonte de inspiração para sua máscara.

Máscara que, por sinal, nomeia a personagem. Feita de duas camadas de um tecido branco entremeadas por um gel negro (uma criação do Dr. Manhattan), a máscara é sempre cambiante. O gel negro, escorrendo constantemente dentro do tecido branco, forma variados desenhos que lembram os desenhos do teste Rorschach. Além disso, os desenhos formados por vezes fazem referência a acontecimentos da vida do personagem, em especial no Capítulo VI, no qual uma configuração específica do desenho é relacionada a um trauma com sua mãe, a prostituição(ver CVI, P3, Q1 a Q3).

A máscara é tratada pelo próprio personagem como o seu “rosto” (CV, P28, Q7) ,símbolo evidente de suas perspectivas de mundo, tanto quando na pele do vigilante quanto quando passa por uma pessoa comum: o gel negro dentro do tecido branco produz os desenhos, mas as duas cores jamais se amalgamam, nunca havendo a formação de um tom de cinza. Isso é um símbolo da psicologia do personagem, pois Rorschach tem uma noção bipolar de bem e mal. Segundo ele, existem “o bem e o mal, e o mal tem de ser punido” (C1, P24, Q6). E o mal tem que ser punido inapelavelmente e, se preciso, com violência, ainda que desmesurada.

Outro fator definidor de sua personalidade e um dos instauradores de sua grande influência na narrativa é o diário que escreve ao longo da obra, “aberto” para os leitores logo no primeiro quadrinho da primeira página do capítulo I, com a data de 12 de outubro de 1985 (esse diário estabelece a temporalidade da narrativa do tempo presente). É nesse diário que Rorschach anota pistas, intuições e suas impressões sobre os acontecimentos, sempre carregadas de metáforas fortes voltadas à questão da violência.



(Figura 13: a máscara de Rorschach. CI, P24, Q6)

Na ilustração acima, o texto é: “Porque existe o bem e o mal, e o mal tem que ser punido. Mesmo à beira do fim, isso não vai mudar. // Mas muitos merecem punição...”. Os textos, além de evidenciarem a postura bipolar do personagem, mostram sua postura endurecida e alguma desilusão, pois o texto do segundo balão (após as barras) termina em reticências e continua no quadrinho seguinte: “... e há tão pouco tempo”.

Rorschach, segundo Reynolds, “é uma versão do herói noturno personificado por personagens como Batman e Demolidor, o Questão e o Justiceiro” (Reynolds: 1992, p. 106) [tradução minha]. À semelhança desses personagens citados por Reynolds, Rorschach trafega pelo sub-mundo de sua cidade, com o intuito de prevenir e aniquilar ações criminosas. Tal atividade é exercida, como a atividade de vigilância do Batman, de maneira irascível e no geral mais violenta que a do Vigilante de Gotham City, referendada em uma moral de orientação bipolar que não admite discrepâncias ou comunicações entre os conceitos de “bem” e “mal”, e que é simbolizada por sua máscara, na qual manchas negras cambiantes jamais se misturam com a tonalidade branca de seu tecido.

Já a indumentária utilizada por Rorschach é muito semelhante à do personagem Questão, como se nota facilmente nas ilustrações abaixo. É interessante notar as diferenças das máscaras, ambas signos importantes para as personagens: a do Questão é lisa, como uma página em branco, o que referenda sua aura de mistério; a de Rorschach, em sua apresentação das manchas correlatas às do teste psicológico que o nomeia, é, como dissemos, representante de sua moral, sem possibilidades de que a interação do preto com o branco produza o mínimo tom de cinza, a mínima dúvida entre o que o personagem considera uma conduta correta e uma conduta condenável.



(Figura 14: a indumentária de Rorschach. CX, P16, Q4)

Saindo das apresentações do Coruja II e de Rorschach e passando à outras, incidiremos nosso foco na figura do Super-Homem, talvez o personagem mais famoso, mais amado e mais odiado da história das histórias em quadrinhos. Em *Watchmen*, o Super-Homem é retomado na composição das figuras do Dr. Manhattan e de Ozymandias, e nos deteremos a seguir sobre esses dois personagens.

Antes, porém, é necessária uma pequena introdução que nos dará elementos referenciais importantes. Colhemos esses elementos de um clássico estudo de Umberto Eco, intitulado “O Mito do Superman”, constante do livro *Apocalípticos e integrados*. Esse ensaio será retomado na questão da

desconstrução dos arquétipos, mas agora nos valem dele para referendar características do Super-Homem que são as intertextualidades com o Dr. Manhattan e com Ozymandias. Manteremos, quando da inserção de textos de Eco, a nomeação original “Superman”, que é o nome em inglês do Super-Homem.

Eco tece uma caracterização do Super-Homem que consideramos sucinta e objetiva:

“Crescido na Terra, o Superman vê-se dotado de poderes sobre-humanos. Sua força é praticamente ilimitada, ele pode voar no espaço a uma velocidade igual à da luz, e quando ultrapassa essa velocidade, atravessa a barreira do tempo e pode transferir-se para outras épocas” (Eco: 2004, p. 247).

Além disso, Eco aponta que o personagem é dotado de beleza física, de humildade e da boa disposição em servir aos ideais da comunidade em que vive, auxiliando com suas habilidades sobre-humanas as autoridades e em especial a polícia. O Super-homem tem como identidade falsa Clark Kent, um repórter que apresenta características muito inversas à do semi-Deus que esta identidade esconde: Kent é um tanto apalermado, não é corajoso, é tímido, não demonstra grande inteligência nem pró-atividade, sendo bastante sub-serviente com relação à senhorita Lane, sua colega de trabalho, que vive apaixonada pelo Super-Homem.

Personagens e identidade secreta, no Super-Homem, são bastante opostas: o primeiro é o “exemplo limite (...) [do] herói mítico” (*ibid*, p. 251), “um herói sem adversário e, portanto, sem possibilidade de desenvolvimento” (*ibid*, p. 251). Por conta das características de supremacia absoluta impressas em sua figura, o Super-Homem é investido de um alter-ego/contraponto a ele também absoluto e de alguns poucos pontos fracos, como a criptonita, o prescindir do sol amarelo da Terra como fonte de poderes e o envelhecimento, embora este último em ritmo infinitamente mais lento que o humano.

“Um Superman imortal não seria homem, mas Deus, e a identificação do público com sua dupla personalidade (...) cairia no vazio” (*ibid*, p. 253). Essa

afirmação nos conduz às comparações que gostaríamos de tecer com o Dr. Manhattan. Se a figura do Super-Homem prescinde da figura de Clark Kent para tornar-se mais humana, o Dr. Manhattan é a extrapolação e a inversão deste conceito.

O Dr. Manhattan é o único personagem de *Watchmen* que é dotado de super-poderes, e suas capacidades até superam as do Super-Homem: tem a quase invulnerabilidade, mas é provavelmente imortal (isso não é esclarecido, mas bastante indicado), dispõe de uma quase onisciência do presente, do passado e do futuro, tem poder de manipulação da matéria física e pode estar em mais de um lugar ao mesmo tempo. Devido a essas características, converte-se em um semi-deus, ou mesmo em um Deus (tem a cor de Krishna, divindade hindu), formas pelas quais é tratado na história.

O Super-Homem, ao longo de sua história, encontrou oponentes fabulosos com os quais se degladiou, alguns até equivalentes a ele em termos de habilidades físicas. O Dr. Manhattan, entretanto, parece não ter oponentes. Ainda que na narrativa sofra um pequeno incômodo físico que serve aos planos de Ozymandias, o Dr. Manhattan é um personagens sem oponentes, e é com sua ajuda que os EUA ganham a Guerra do Vietnã.

Adiante esclareceremos a forma pela qual essa construção mitológica operada sobre o Dr. Manhattan, que nos parece fundamentalmente calcada nas construções historicamente tecidas sobre o Super-Homem, caminha para a desconstrução do arquétipo do herói. Nas ilustrações abaixo, exemplos das capacidades físicas do personagem estão evidenciados.



(Figura 15: Dr. Manhattan elimina um criminoso. CIV, P14, Q2)



(Figura 16. Dr. Manhattan ganha a Guerra do Vietnã. CIV, P20, Q1)

Na ilustração XX, o Dr. Manhattan, a um gesto de mão, explode a cabeça de um criminoso, diante de uma platéia atônita. Na ilustração YY, ele aparece ganhando a Guerra do Vietnã. Na segunda imagem, em especial, seus atributos de inatingibilidade e de onipotência estão claramente manifestos.

Ozymandias é o antagonista da obra, suas ações opondo-se mais diretamente e com mais intensidade às de Rorschach. Sua nomenclatura de vigilante é retirada do poema *Ozymandias*, de Percy Bysshe Shelley, citado no final do Capítulo XI: “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: contemplai minhas realizações, ó poderosos, e desesperai-vos” (CXI, P28, box da citação final).

Ozymandias/Veidt é um homem apolíneo, dotado de habilidades físicas extraordinárias que o tornam muito próximo de um super-humano, e é

considerado “o homem mais esperto do mundo” (CI, P17, Q2). Possui uma obsessão por Alexandre, o Grande (a imagem do episódio do Nó Górdio está sempre presente nos ambientes que funcionam como seus núcleos de ação). É ele o arquiteto da trama que, ao longo da narrativa, Rorschach e os outros vigilantes vão tentar elucidar.

Ozymandias, construindo uma fortaleza na Antártica, retoma o tema da fortaleza glacial do Super-Homem. Além disso, suas habilidades físicas extraordinárias (no Capítulo XI, ele derrota o Coruja II e Rorschach como se os dois vigilantes fossem principiantes) remetem às habilidades extra-humanas do Homem de Aço. Eco diz que o herói de poderes extra-humanos é parte integrante da cultura popular mas que, para dar conta de uma aproximação mais “simpática” ou menos assustadora, num processo ao estilo Clark Kent,

“a virtude do herói se humaniza, e seus poderes, ao invés de sobrenaturais, são a alta realização de um poder natural – a astúcia, a velocidade, a habilidade bélica, e mesmo a inteligência silogiscizante e o puro espírito de observação, como acontece em Sherlock Holmes” (*Ibid*, p. 246).

Ozymandias não tem poder sobrenatural nenhum, mas possui a astúcia, a velocidade e a habilidade bélica citadas. Uma demonstração de suas habilidades físicas pode ser vista a seguir:



(Figura 17: demonstração atlética de Ozymandias. CVII, P14, Q5)

A ocasião retratada representa uma apresenta o de Ozymandias na televisão. Nota-se o físico apolíneo do personagem. A apresenta o tem uma narra o que exalta suas habilidades físicas. A moldagem física e a postura do personagem o aproximam de um super-humano. Na verdade, Ozymandias é o máximo que um humano se poderia aproximar de um herói com poderes extraordinários.

Como o personagem tem sua identidade secreta revelada, não precisa esconder suas habilidades do público. Por isso pode-se vê-lo derrotando um suposto assassino, com extrema violência, no Capítulo V (na verdade, essa é uma parte de seu plano).



(Figura 18: Ozymandias, em seu alter-ego Adrian Veidt, dá cabo de um suposto assassino. CV, P14 e P15)

Então, Ozymandias, enquanto Adrian Veidt, demonstra tantas habilidades físicas quanto em sua identificação heróica. Ele não precisa, como o Super-Homem, de uma identidade mais humanizante. Sua identidade humana é também heróica e atlética. O homem sem a máscara e com ela são literalmente a mesma pessoa. Não há, para Ozymandias, o imperativo de uma identidade secreta que, desmerecendo a figura heróica, a esconda.

Ainda, é importante relatar que, também de maneira oposta ao Super-Homem, Ozymandias considera perdas humanas como aceitáveis. Seu plano de simulação de uma invasão alienígena para unir os governos do mundo diante de uma ameaça externa ao planeta prescinde de muitas mortes, e ele considera essas mortes como um mero efeito colateral necessário para que muitas pessoas mais possam ser salvas. No Capítulo XII, ele diz ao Dr. Manhattan: “Jon... Eu sei que as pessoas me julgam insensível, mas consigo sentir cada morte” (P27, Q1). Esse discurso põe em cena justamente sua

consciência do ter que causar um mal menor para obter o que considera um bem maior.

O Comediante é um anti-herói, “uma reconstrução satírica de um tipo de herói patrocinado pelo estado, nacionalista, tipo este notadamente representado pelo Capitão América e Nick Fury” (Reynolds, 1992: p. 107). Trata-se de um personagem amoral, cínico, alcoolista e tabagista, cujo uniforme (a versão utilizada na narrativa do tempo presente) resgata visualmente a indumentária do Capitão América. Como a intertextualidade imagética entre os mantos dos dois personagens nos parece evidente, inserimos aqui imagens que nos permitem a comparação entre elas.



(Figura 19: Uniforme do Comediante. CI, P8, Q1)



(Figura 20: o Comediante em Ação. CII, P18, Q7)

Nesse aspecto da semelhança do manto, convém lembrar que o personagem *Dolar Bill* (o segundo da esquerda para a direita), que aparece na narrativa *Watchmeniana* apenas no Capítulo II, é também uma referência visual ao Capitão América, como se pode conferir abaixo.



(Figura 21: o uniforme de *Dolar Bill*. CII, P5, Q1)

A construção da personagem Espectral II nos parece um caso especial. No início da história, ela II vive com o Dr. Manhattan em uma base militar, sem exercer nenhuma função específica, militar ou não. No Capítulo VII, a personagem será a responsável pela volta à atividade do Coruja II, e essa parece ser sua mais importante participação.

Reynolds conceitua a Espectral II como uma espécie de heroína carateca, doada de habilidades marciais. Todavia, a personagem só entra em embate físico uma vez, ao lado do Coruja II, ambos em trajes civis (CIII, P13 e P14). Trajada como heroína, em termos de ações vigilantes, a personagem auxilia o Coruja II em um resgate de um incêndio (CVII, P23 a P26) e tenta atingir Ozymandias com um tiro (CXII, P15, Q1 a Q4). Na grande maioria do restante de suas participações, é apenas espectadora. A cena abaixo representa sua situação de embate físico.



(Figura 22: Espectral II e Coruja II em ação, em trajes civis. CIII, P13, Q2)

Nesse momento, findamos nossa apresentação dos personagens principais, e desse ponto em diante podemos começar a discorrer acerca da desconstrução dos arquétipos dos heróis, operada justamente sobre os personagens que acima apresentamos, na forma em que essa desconstrução é operada na narrativa de *Watchmen*.

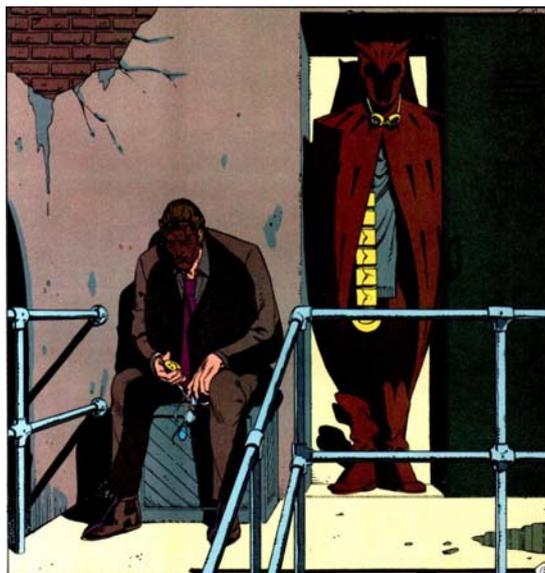
O basear dos personagens watchmenianos em outros personagens mais ou menos conhecidos do universo das histórias em quadrinhos é o ponto de partida que Moore e Gibbons tomam para a desconstrução do arquétipo heróico. O modelo do herói perfeito, altruísta, apolíneo, sagaz, dotado de capacidades físicas altamente desenvolvidas ou extra-humanas e apenas capaz de atos nobres, corajosos e voltados mais à comunidade do que a si próprio é, ao longo da obra, demolido. Essa desconstrução é tecida via o postar das imperfeições físicas e mentais que os personagens desenvolvem, imperfeições estas que atacam ou seus referentes intertextuais ou modelos mais genéricos de constituição e comportamento nos quais, via de regra, os referentes intertextuais watchmenianos são baseados.

Passaremos, então a explicar sobre esse processo de desconstrução dos arquétipos em *Watchmen*, atendo-nos às características dos personagens supracitadas e às suas ações na narrativa.

O Coruja II é, como Bruce Wayne, um milionário solitário. Mas até sua “virada” no Capítulo VII, em muito pelas mãos da Espectral II, não é nada além de um super-herói aposentado, algo depressivo e desleixado com sua condição física. Mesmo que do Capítulo VIII em diante resgate sua condição de herói ativo e altruísta, as condições que demonstra no início da história são condições de inoperância: seus instrumentos de combate ao crime estão abandonados e juntando poeira, assim como seu uniforme, e, quando tem um início de interação conjugal com a Espectral II (CVII, P13 a P15), se mostra sexualmente incapaz.



(Figura 23: a “oficina” do Coruja II. CI, P12, Q3)



(Figura 24: Coruja II e seu manto. CI, P13, Q4)

É notável, relativamente à interação sexual não-concluída entre o Coruja II e a Espectral II (vide seqüência acima), que essa interação se dê, representando uma situação de inoperância física do Coruja II, justamente entremeada de ações atléticas realizadas por Ozymandias na televisão, cuja narração exalta suas capacidades físicas extraordinárias. Desse modo, os autores estão se utilizando da demolição do aspecto de fisicalidade perfeita do herói clássico e mítico e de um paradigma físico construído no próprio seio da história.



(Figura 25: interação sexual frustrada. CVII, P15, Q1 a Q3)



(Figura 27: Rorschach sem a máscara, perambulando. CI, P4, Q8)



(Figura 28: close do rosto de Rorschach, ao ser preso. CV, P28, Q7)

O Dr. Manhattan, criatura quase onipotente e à beira da onisciência, dotado de poderes de manipulação da matéria e praticamente invulnerável, é, portanto, uma espécie de desenvolvimento do mito do Super-Homem, na questão de capacidades inerentes. Trata-se de um “personagem

incontrastável, (...) na inquietante situação narrativa de ser um herói sem adversário e, portanto, sem possibilidade de desenvolvimento” (Eco: 2004, p.251).

É marcante, nesse aspecto, que depois do acidente que o transformou no Dr. Manhattan, jamais tenha entrado em contato novamente com sua família, nem para dizer que não morreu. Na verdade, o Dr. Manhattan, em sua condição de super-ser, é marcado pelo alheamento de sua humanidade e por uma insensibilidade às questões humanas que estão muito longe da perspectiva tradicional de um herói.

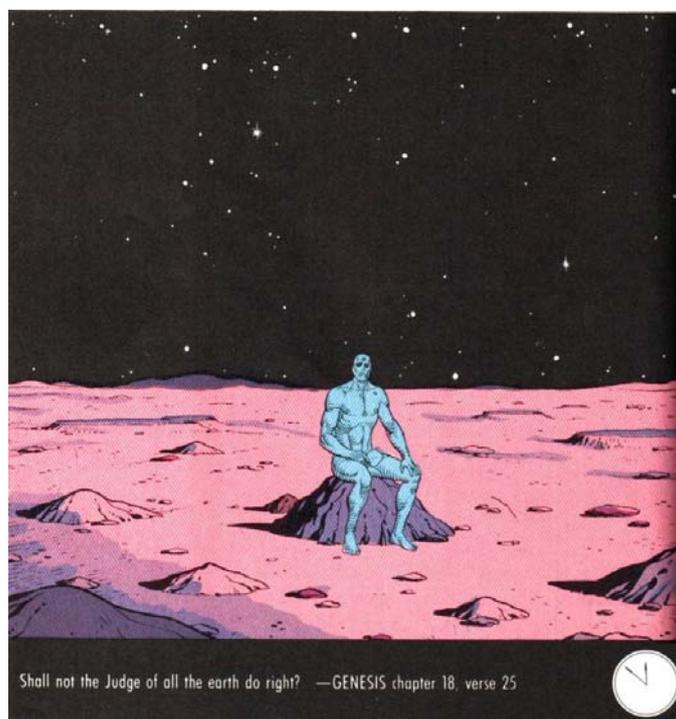
A reconstrução que o corpo de Jon Osterman sofreu para tornar-se o Dr. Manhattan parece, em muitos momentos da história, tê-lo alijado da condição humana. Na narrativa em *flashback*, no Vietnã, o Dr. Manhattan presencia o Comediante assassinar a sangue frio uma nativa que estava grávida dele, e não faz nada, ainda que pudesse claramente impedir o acontecimento do fato. Na seqüência, o Comediante diz a ele: “Você não dá a mínima pros seres humanos” (CII, P15, Q4). Quando informado da morte do Comdiante, na narrativa do tempo presente, o Dr. Manhattan diz apenas: “Um corpo vivo e um corpo morto contém o mesmo número de partículas”. E continua: “Estruturalmente, não há diferença discernível” (CI, P21, Q3).

E, se a quase onipotência do Dr. Manhattan não é associada a um respeito à humanidade da medida de seu poder, como acontece com o Super-Homem, que valoriza a vida humana acima de tudo, tendo inclusive a prerrogativa de não matar, o Dr. Manhattan não parece imbuído dessas preocupações. Acima já mostramos o personagem matando um criminoso ao explodir sua cabeça, e gostaríamos de lembrar que é o Dr. Manhattan que, no fim do Capítulo XII, mata Rorschach, para que este não denuncie o plano de Ozymandias. O Dr. Manhattan tira uma vida humana deliberadamente, sem que isso cause a ele qualquer preocupação de nível ético ou moral.



(Figura 29: Dr. Manhattan mata Rorschach. CXII, P 24, Q4)

Mesmo dispondo de toda essa potência e superioridade, o Dr. Manhattan tem seus maus momentos. Quando é abandonado pela Espectral II, refugia-se em Marte e, no final de uma longa série de revisão de suas memórias, encontra-se sentado solitário no planeta vermelho, em uma pose que emana inação e até mesmo algum sentido de patético.



(Figura 30: Dr. Manhattan em Marte. CIII, P28, Q4)

A imagem acima instala definitivamente o alijamento do Dr. Manhattan com relação à humanidade e o insere em um ambiente árido, desolado, onde ele está sozinho, com ares desamparados, parecendo impotente ou até inepto para a ação. Sua expressão facial denota algum desamparo, algum não-saber. A colocação de ser de sua magnitude em situação semelhante só pode servir a propósitos irônicos, e essa é a intenção provável dos autores na construção desta cena específica.

Além disso, há a relação da imagem com o texto abaixo dela, que se constitui na citação final do capítulo. O texto é retirado da Bíblia, do Gênesis, capítulo 18, versículo 25: “Não faria justiça o juiz de toda a terra?”. O texto, mais uma referência de divindade, em sua associação com a imagem algo apalermada do Dr. Manhattan, é também uma grande ironia diretamente dirigida ao personagem. O “juiz de toda a terra”, responsabilidade da qual o Dr. Manhattan é investido caudatariamente ao versículo citado, na imagem não passa de uma criatura muito pouco acreditável como tal.

O Comediante, no que concerne a desconstrução do arquétipo do herói, é a figura mais claramente definida como um anti-paradigma. Discorrendo acerca do Comediante e relacionando essa descrição com a participação do personagem na Guerra do Vietnã, o Dr. Manhattan faz os seguintes comentários: “Blake é interessante. Jamais conheci alguém tão deliberadamente amoral” (CIV, P19, Q4) e “Ele combina com o clima daqui: a loucura, a carnificina sem sentido...”; “À medida que compreendo o Vietnã e suas implicações para a condição humana, percebo também que poucos se permitiriam tal compreensão” (CIV, P19, Q5); “Blake é diferente”, “ele compreende perfeitamente...”, “e não se importa” (CIV, P19, Q6).

Tal deliberação amoral do Comediante parece intimamente relacionada com as intenções dos autores de *Watchmen* em promover na obra a desconstrução dos arquétipos dos heróis. Tal desconstrução, engendrada com tantos meandros como apresentamos, só pode ser compreendida pensando-se em intencionalidade.

Portanto, o Comediante é uma espécie de concatenação da desconstrução arquetípica watchmeniana. Essa desconstrução é menos evidente e tecida de modo menos grosseiro em outros personagens do que nele: por isso o Comediante é o alcoolista, o Tabagista, o que tenta estuprar

uma colega de trabalho, o que assassina uma mulher grávida, o que visita um antigo inimigo no meio da madrugada arrependido, pedindo perdão por suas ações e beijando a imagem de uma santa (CII, P21, Q7 a CII, P23, Q9).

Tudo no Comediante é extremo, e as imagens que colhemos dele para ilustrar o sentido que a desconstrução dos arquétipos tem nele deixam isso bastante claro.



(Figura 31: o Comediante bebendo, após vitória no Vietnã. CII, P13, Q2)



(Figura 32: o Comediante fumando em reunião dos vigilantes. CII, P10, Q7)



(Figura 33: o Comediante, ainda um adolescente e em seu primeiro uniforme, tenta estuprar Sally Juspeczyk, a Espectral I. CII, P6, Q8)



(Figura 34: o Comediante assassina uma vietnamita que estava grávida dele. CII, P15, Q2)



(Figura 35: na casa de Moloch, um antigo inimigo, o Comediante reza com uma imagem de santa nas mãos. CII, P23, Q6)

Dolar Bill, que citamos como visualmente co-semelhante, junto ao Comediante, com o Capitão América, também tem em si o arquétipo de herói desconstruído: o personagem é um super-herói a serviço de um banco, que fazia parte de “um interessante golpe publicitário” (OMF, CII, P2). O personagem morre ao tentar proteger um assalto a uma agência, porque sua capa se engalfinha na porta giratória de modo que, antes de se libertar, ele é morto pelos assaltantes.

Assim, notamos a acusação do herói como mero golpe publicitário e também a instalação de uma situação de ridículo ligada à atuação heróica, ambas caminhando evidentemente no sentido de desconstrução arquetípica.

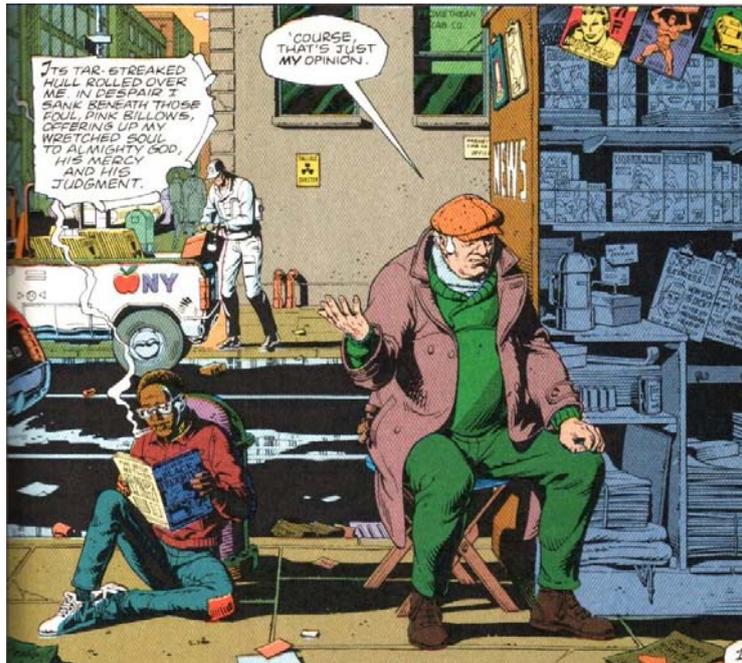
A personagem Espectral II sofre a desconstrução dos arquétipos de uma maneira mais amena. Como dissemos, apesar de ser uma heroína de características de luta marcial, não atua muito fisicamente, participando em boa parte das cenas como espectadora. No início da história, quando ainda vivia com o Dr. Manhattan, ela se auto-define como “a manteúda da arma secreta dos militares” (CI, P25, Q2).

Posteriormente, é precisamente esse caráter que a fará dar andamento na narrativa: quando ela deixa o Dr. Manhattan, ele deixa o planeta (conferir

CIX, P8, Q8), e, motivado por sua aproximação erótica com ela, o Coruja II volta à ação (CVII, P13 a P21). Portanto, seu caráter de heroína fisicamente ativa não é muito desenvolvido (ela não consegue nem mesmo atingir Ozymandias com um tiro à queima roupa – CXII, P15, Q1 a CXII, P16, Q4), e é desconstruído por sua atuação como mera amante ou esposa do Dr. Manhattan (seu envolvimento com o Coruja II não é dessa mesma natureza).

Por fim, cremos que a Espectral II resume, com uma fala, toda a intenção e toda a realização da desconstrução arquetípica em *Watchmen*: quando o plano de Ozymandias já foi posto em prática e dá mostras de ter sido bem sucedido, a Espectral II, conscientizando-se da necessidade de não relatar a ninguém a trama secreta, conclui: “Tudo que fizemos foi fracassar em impedir que ele salvasse a Terra”. Os vigilantes, então, não realizam nada, e sua função na narrativa se mostra ser a de falhar, e falhando permitir que o mundo se salve, bem ao contrário das infundáveis ocasiões em que os heróis salvam o mundo de uma infinidade de ameaças, nas histórias em quadrinhos por eles protagonizadas.

Desse modo, postamos aqui breves considerações a respeito da desconstrução do arquétipo dos heróis em *Watchmen*. Outra forma de intertextualidade presente em *Watchmen* é relativa à história ficcional de pirataria, que, como vimos, é uma das três narrativas que cruzadamente formam a narrativa geral da obra. Essa narrativa de pirataria é inserida como uma “história em quadrinhos dentro da história em quadrinhos” (Reynolds: 1992, p. 110) no Capítulo III (P1, Q4), através de um adolescente (o personagem-leitor) que a lê, sentado ao lado de uma banca de jornais e revistas (cujo proprietário, inclusive, tem uma participação bastante razoável na história, através de suas falas/discursos).



(Figura 36: o jornaleiro e o leitor da narrativa de pirataria. CIII, P1, Q4)

Essa história, que aparece entremeada às outras duas narrativas nos Capítulos III, V, VIII, IX, X e XI, é oriunda de uma publicação intitulada *Tales of the Black Freighter* (Contos do Cargueiro Negro), “apresentada como tendo sido publicada no início dos anos 60 como parte de um *boom* inventado de publicações quadrinísticas envolvendo o tema da pirataria” (*ibid*, p. 110).

Mais especificamente, essa história dentro da história passa da publicação fictícia para a trama Watchmeniana na página 2 do mesmo Capítulo III (Q4 e Q5), constituindo-se em uma narrativa paralela com as outras duas narrativas da obra, em especial a narrativa do tempo presente. À forma de interação das narrativas e aos nexos existentes entre elas, nos referimos no Capítulo 2.



(Figura 37: a história ficcional de pirataria. CIII, P2, Q4 e Q5)

Além dessa interação com as outras duas narrativas e de sua inserção como uma história literalmente sendo lida, a narrativa de pirataria é “sumarizada na seção de texto não-gráfico (o objeto de mídia ficcional) ao final do Capítulo V” (*ibid*, p. 110), na forma de uma republicação de material originalmente editado em uma coletânea de quadrinhos.

Utilizando-se desses expedientes intertextuais e colocando em cena esse *boom* também fictício das histórias de pirataria, os autores de *Watchmen* estão “retrabalhando a própria história das histórias em quadrinhos” (*ibid*, p. 110), na criação de um contexto editorial próprio que acaba por referendar a própria narrativa ficcional de pirataria como um objeto relevante, ao menos nos termos watchmenianos.

A inserção de uma história dentro da história, essa inter-narrativa falando o tempo todo sobre ela mesma e sobre as outras duas, amplia significativamente as possibilidades de inovação retórica e de interações temáticas da obra, colocando em evidência potenciais de linguagem que os autores, no tramar que realizam nas e sobre as narrativas, desenvolvem em uma série de patamares e em uma série de momentos.

Passamos então ao tópico seguinte das definições teóricas: a tradução intersemiótica. Antes de entrarmos especificamente nas teorizações, é

importante deixar claro que o que a tradução intersemiótica realiza em *Watchmen* é justamente o convívio de linguagens, mas principalmente o convívio de conceitos e conteúdos que são, a princípio, contrários e de excludentes. Esse convívio se dá via a incorporação, nos planos de expressão e de conteúdo da história em quadrinhos, de uma cadeia muito bem engendrada de significantes artístico-culturais que, postos na série atemporal e não-hierárquica da obra, torna e prova esses contrários e excludentes como muito mais semelhantes do que num primeiro momento se poderia imaginar, através de um processo de construção narrativa que cria nexos de causalidade ímpares, que se constituem em um dos atributos mais valorizados de *Watchmen*, nas diversas esferas em que a obra é discutida.

Nossa colocação da conceituação teórica da tradução intersemiótica procura instaurar um processo de pensamento que leva em consideração sua estrutura de trabalho enquanto arquitetura de construção da obra. O que procuraremos examinar é como a utilização da tradução intersemiótica para a construção da narrativa *Watchmeniana* vai repercutir na própria estruturação da história em quadrinhos, bem como no entrelaçamento de seus múltiplos significantes e significados.

Até o momento tratamos a intersemiotividade apenas como relação entre textos de diferentes linguagens, e tecemos considerações comparativas entre obras literárias e nosso objeto de estudo. Na análise da tradução intersemiótica, esse tipo de relação se mantém, mas o processo é pensado enquanto tradução de textos de um tipo de linguagem para outro (i.e., do cinema para as histórias em quadrinhos, ou da música para as histórias em quadrinhos), levando-se em conta as características dos códigos em pauta em cada operação tradutora.

Em *Watchmen* há uma série enorme de inserções realizadas via tradução intersemiótica, nunca realizadas sem sentidos práticos, apenas pela demonstração de conhecimento ou virtuosismo, sendo sempre significantes para momentos específicos da narrativa e para o conceito da obra como um todo.

Para a teorização específica dessas inserções, optou-se pelos conceitos de Júlio Plaza em seu livro *Tradução Intersemiótica*, por entender-se que essa conceituação é instrumental de análise adequado e já referendado para se

tratar da transferência de conceitos e de linguagens entre os códigos de diversas expressões artísticas.

Plaza cita Jakobson para afirmar que “substituem-se mensagens em uma das línguas não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua” (2003, p. 72). Para Plaza, “a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (*ibid*: p. 72).

Em *Watchmen* encontramos uma série imensa de transcrições de mensagens de outras linguagens. Essas transcrições são as incorporações de outros objetos e de outros conceitos de cultura, que os autores realizam no corpo da obra e que, segundo nossos estudos, são fatores que constituem a obra como o paradigma da arte seqüencial que ela se tornou.

Em *Watchmen* a tradução intersemiótica inscreve objetos oriundos da música, do cinema, da poesia clássica, da cultura *pop*, dentre outras esferas. Essas fontes têm seus códigos transformados/adaptados para o código da história em quadrinhos. Toma-se uma mensagem do código-fonte e, via tradução intersemiótica, adapta-se essa mensagem para o código-receptor (no caso, o código da história em quadrinhos).

Essa ampla variedade de referenciais, como se pôde perceber no Capítulo 2, é oriunda de um referendar estrutural maior que *Watchmen* tem na letra da música *Desolation Row* de Bob Dylan (que pode ser conferida no Anexo 3 e que, além da estruturação geral da obra, figura como citação final do Capítulo I, formando, por conseguinte, seu título, contexto e temática). A aposição em um mesmo plano de referenciais que em uma visão principiante e superficial seriam taxados como inconciliáveis, é a tarefa que Dylan realiza em sua canção e que é tomada também por Moore e Gibbons na confecção de *Watchmen*.

Para a realização do processo de tradução intersemiótica, levam-se em conta as características dos códigos-fonte (o que serve como referencial) e receptor (o que recebe o referencial, traduzido para sua própria linguagem). Portanto, apenas aspectos que tenham possibilidade de serem transcritos o serão. Não se pode traduzir, por exemplo, a sonoridade da música para uma história em quadrinhos, mas é possível valer-se de marcadores gramaticais

específicos que supram essa “deficiência” da linguagem receptora. Marcadores específicos esses que, por sinal, acabam por tornar-se, se já não são, linguagem, como foi o caso das onomatopéias (representações de sons nas histórias de quadrinhos que, pelo uso constante, tornaram-se convenção da área).

Em *Watchmen* esse processo é muito marcado, e as considerações até aqui desenvolvidas nesse estudo caminham no sentido de postulá-lo como o cerne de construção de significados (e, por conseguinte, de sentidos). As traduções intersemióticas em *Watchmen*, via a vasta rede de conceitos que estabelecem, conferem-lhe sentidos todo o tempo, significando e resignificando continuamente. Adaptando um pouco o texto de Otto Kaus, no qual o autor tece considerações sobre Dostoiévski (citado por Bakhtin), podemos fazê-lo discorrer sobre esse aspecto de *Watchmen*: [nenhuma outra história em quadrinhos] “reuniu em si tantos conceitos, juízos e apreciações contraditórias e mutuamente excludentes” (Bakhtin: 1997, p. 17).

De Einstein a Jesus Cristo, de Eisenstein a David Bowie, *Watchmen* é uma reunião *sui generis*, no que concerne à tradução intersemiótica, de conceitos contraditórios e [talvez quase] mutuamente excludentes. Esses referenciais são temporalmente marcados nos séculos XIX e XX. Isso não nos parece acidental. *Watchmen* é uma história em quadrinhos, representante de um tipo de arte seqüencial que, desenvolvendo-se em locações geográficas variadas a partir de elementos pictóricos e narrativos oriundos de diferentes épocas e vertentes, tem seu marco inicial oficial, assim como o cinema, em fins do século XIX.

E as histórias em quadrinhos, mais uma vez assim como o cinema, desenvolvem-se em termos de enredo e de procedimentos narrativos que se estabelecem, criando a linguagem e gramáticas específicas, atingindo patamares elevados de possibilidades de significação, justamente no século XX.

Assim, incorporando referenciais artístico-culturais oriundos dos séculos XIX e XX, *Watchmen* estabelece, em seu corpo narrativo, uma coletânea e uma espécie de rol do pensamento criativo e conceitual tanto de sua época de criação quanto de outras épocas. *Watchmen* estabelece-se como obra de seu tempo e de outros tempos, realizando, por intermédio de um cancionero-

bestiário de seus séculos de nascimento e desenvolvimento, uma representação criativa ímpar, que não se pauta em uma hierarquia da tradução de códigos: Elvis Costello figura no mesmo panteão que Nietzsche.

Não se deve esquecer também que o século XIX foi um século de desenvolvimento de artes da imagem: é o século no qual surgem oficialmente a fotografia (com suas conseqüências sobre a pintura, por exemplo, que vão gerar o impressionismo), o cinema (com seu *début* nos *vaudevilles*, sofrendo com a alcunha de atração mundana, grosseira, de massa acrítica) e as histórias em quadrinhos (cujo formato seqüencial para nós hoje corriqueiro dava apenas os primeiros passos).

Evocamos mais uma vez Bakhtin para coroar essa introdução à coexistência dos opostos em *Watchmen* pela via da tradução intersemiótica: “Dostoiévski (...) criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico” (*ibid*, p. 01), que o estudioso russo denominou de polifônico, cuja “importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética européia” (*ibid*, p.01). Esse seria um modelo artístico original, “no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical” (*ibid*, p.01).

A consciência que Bakhtin tinha do ultrapassar dos limites do romance e do abranger de outras estéticas é o que para nós também aparece em *Watchmen*: a obra, devido à sua estrutura engendrada, à rede de significantes e de significações formada pela aposição dos múltiplos referenciais artístico-culturais, sendo esses referenciais dos anos 1800 e 1900 e ao menos em grande maioria europeus, ultrapassa os limites da criação de uma história em quadrinhos e vai tanto pautar-se em quanto pautar outras estéticas, abordando momentos-chave de forma que esses momentos basilares sofram uma transformação no corpo narrativo watchmeniano, transformação esta marcada justamente pelo trânsito dos códigos e de tudo o que desse trânsito de códigos pode recorrer.

Fazendo essa espécie de revisão de seus precursores e valendo-se deles para constituir-se a si própria, *Watchmen* instala-se como síntese e como modelo. Na função de síntese, realiza um elencar histórico de referenciais escolhidos com muita cautela pelos autores, faz desse elencar sua estrutura e, pelas características dessa estruturação, torna-se um construto *sui generis*

que, por suas características peculiares, vem sendo tomado como paradigmático. Na função de modelo, torna-se historicizante, pois tanto insere a história de seus referentes em seu próprio corpo e no corpo da cultura, uma vez que leva consigo esses referentes e seu engendramento em seu todo único, em sua publicação e em suas republicações.

Partindo desse patamar, pensamos a

“tradução como prática crítico-criativa (...), como leitura, como meta-criação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. [Ainda], (...) como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos [e dos próprios signos], como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003: p. 14).

O caráter crítico-criativo da tradução intersemiótica nos parece primordial enquanto conseqüência do estabelecimento desse processo em uma obra de criação: se uma obra como *Watchmen* realiza a historicização de uma série de referenciais artístico-culturais via a aposição desses referenciais em seu corpo, faz, *conditio sine qua non* do processo de tradução, uma crítica desses objetos escolhidos como referendantes, pois, como ação estrutural, instaura uma atmosfera de meta-criação, pois a tradução será sempre meta-artística enquanto instauradora e mediadora das estruturas dos códigos, do diálogo de seus signos, do trânsito de seus significantes.

Se o trânsito de códigos sempre será dado, na tradução intersemiótica, pela apropriação e pela adequação de linguagens, sempre se evidenciará o caráter artístico e estrutural das traduções, pois entram em cena os limites dos códigos, e se falamos de limites dos códigos, as capacidades artísticas de uma ou de outra linguagem para a expressão deste ou daquele conteúdo entram na ordem da discussão.

Em *Watchmen* o que Moore e Gibbons realizam é o ancorar em outros signos enquanto linguagens e enquanto conteúdos, retrabalhando-os em interação e em outro contexto e plano de expressão, e ainda imbuindo esses referenciais de outros significados (e, por isso, de outras possibilidades de

tradução ou de retradução), o que aponta para a própria linguagem do código-receptor, e também para as linguagens dos códigos-fonte, uma vez que a tradução intersemiótica, no evidenciar dos limites dos códigos, lança a linguagem à altura dos olhos e das sensibilidades.

“Teorias produzidas por *artistas pensadores* abriram caminho para investigações sobre a tradução que vão além de características meramente lingüísticas” (*ibid*, p. XI), e refere-se a nomes como Walter Benjamim, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octávio Paz, Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos.

Nossa perspectiva neste trabalho é herdada desta postura de Plaza, obviamente no que a tradução intersemiótica guarda de tradução de sistema de signos e de formas estéticas, mas, principalmente, na conceituação de um artista pensador, que, por sua atividade artística, abre veredas extralingüísticas. Na tradução intersemiótica como existe em *Watchmen*, o que vemos é uma concepção extremamente elaborada, histórica e historicizante que, referendada no trânsito das linguagens e das significações a elas inerentes, vai tecer um construto cultural que ultrapassa os limites da linguagem para, ele mesmo, instaurar-se enquanto uma forma de pensamento sobre as linguagens (sobre sua linguagem específica e sobre suas linguagens fundantes).

Desse modo, “a operação da tradução de cunho intersemiótico (...) [é] concebida como forma de arte e como prática artística na medula de nossa contemporaneidade” (*ibid*, p. XII), ainda que enraizada em um trânsito de signos que de tão antigo beira a atemporalidade. O que cremos digno de nota em *Watchmen* é que, fazendo a síntese dos séculos XIX e XX em seu corpo artístico, da forma que essa síntese é realizada, *Watchmen* insere-se na contemporaneidade de maneira venial, através do evidenciar-se enquanto objeto multi-sígnico e polissemântico; e faz uma operação de resgate intersígnico de referenciais que, se não estavam efetivamente perdidos no tempo, ao menos jamais haviam sido postos em um mesmo patamar narrativo e significativo, ainda mais com o cuidado e com as filigranas estruturais que são a característica *Watchmeniana* mais impressionante.

É importante notar tanto a necessidade de um ícone como o fato de que o presente influencia o passado, num processo de retro-alimentação, na forma

da aposição de novos significados a esse passado. A partir do momento em que uma obra de arte é criada e apresentada, dentro de seu contexto sócio-histórico, em alguma esfera de visibilidade, ela está aberta a leituras, a críticas e a retomadas típicas da tradução intersemiótica, que podem valer-se dos sentidos da obra original para gerar outros, dentro da perspectiva dos trânsitos de códigos e de conteúdos.

Para a consolidação da operação da tradução intersemiótica, o caráter da escolha do código-fonte nos parece fundamental. Para uma operação de tradução que se firme como frutífera e conseqüente, além do mero diletantismo, é primordial que a tradução intersemiótica se valha de objetos que, traduzidos, façam sentido em seu novo contexto. Assim, a tradução intersemiótica se tornaria “uma referência a uma situação passada de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente e que tenha afinidade com suas necessidades precisas e concretas” (*ibid*, p. 06).

O problema que se deve resolver é o problema da significação: pela tradução, um artista pode valer-se de signos, de conceitos, de semioses e de linguagens que entenda como úteis ou como correlatos à sua própria obra, ainda que essa correlação e essa utilidade possam advir justamente de um estranhamento (mas também da assemelhação). A afinidade que um artista sente por um ou outro referencial e por sua utilização é um eleger dos objetos que mais dêem conta de seu “problema” da construção da significação. Na escolha, o artista foca em objetos a serem traduzidos que possam tanto renovar o seu próprio novo objeto quanto serem renovados por ele.

Claro que a afinidade dos objetos, longe de ser dada *a priori* pelos mesmos, passa pela subjetividade do(s) artista(s), mas estabelece-se no conteúdo, na linguagem e na gramática específica dos objetos/referenciais escolhidos. A aposição dos significados na nova obra que se utiliza da tradução intersemiótica como arquitetura de construção passa por esses patamares: a escolha de um referencial é também a escolha do que esse referencial significa e significou, ao longo do tempo, na cultura, nos diversos contextos em que foi examinado.

Há ainda o aspecto da “adequação esperável” dos referenciais: a utilização de um referencial de uma história em quadrinhos em outra história em quadrinhos, por exemplo, é mais ou menos esperada e não causa

surpresa. Ao contrário, a utilização de um referencial da poesia clássica em uma história em quadrinhos, como o caso do poema do poeta romano Juvenal em *Watchmen*, causa um maior estranhamento.

Este estranhamento é fruto tanto da diferenciação do código/objeto-fonte em termos de linguagem quanto do mesmo enquanto conteúdo. A princípio, um poeta romano do século I (Juvenal) trataria de assuntos muito diversos de e inconciliáveis com uma história em quadrinhos escrita e ilustrada na metade dos anos 80; e a princípio a poesia é linguagem muito alheia a uma história em quadrinhos. Todavia, a sincronicidade ou a possibilidade de sincronização dos objetos e dos próprios artistas prova (ou ao menos aponta para) a abertura para o trânsito de linguagens, de conteúdos e de conceitos que é inerente aos objetos artísticos. Além disso, acena para uma possibilidade de paralelismo semântico desses objetos que se funda em sua existência histórica e em sua nova forma de apropriação e reutilização, calcada justamente na colocação atemporal desses objetos no “espaço” de um novo objeto artístico, no cabedal de referências do(s) artista(s) e em sua forma (e mesmo em sua capacidade) de trabalho criativo.

Então, trata-se da escolha dos artistas sobre o quê irão recuperar do passado para o presente, o quê do passado é importante para o novo objeto do presente que será a sua obra. Nesse aspecto da recuperação, Plaza vê duas possibilidades:

“ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente” (*ibid*, p. 07).

Através da afirmação acima, a questão da escolha dos referenciais para resolver o “problema” da significação mais uma vez aparece. Na intenção de se constituir um projeto de transformação e para instalar na criação a polissemia

transformativa de signos e de significados, a escolha dos referenciais, dos estilhaços ou fragmentos a serem liberados no campo sempre aberto das semioses pode ser dada pela via do fetiche, para mera demonstração de conhecimento ou de superioridade cultural (dentro de um conceito formal de cultura) ou pela via da iluminação.

“Iluminação”, aqui, tomada em seu sentido iluminista: o projeto da tradução é um projeto de lançar luzes. Não as luzes ofuscantes da citação pela citação, mas a luz iluminante do amálgama dos signos, da rede semântica, da polissemia. É aqui que *Watchmen* se destaca, tanto em seu próprio meio como na cultura e na produção artística de uma forma geral: os referenciais utilizados por Moore e Gibbons nunca são gratuitos, mas sempre iluminadores e adequados para resolver seus problemas de significação. O poema de Juvenal, que postamos como uma matriz conceitual da obra, não é na obra traduzido pelo fetiche de se citar um poeta do século I em uma história em quadrinhos, mas porque essa citação joga luz sobre a obra e sobre o presente, e porque essa referência pode ser, como foi, desenvolvida na narrativa em múltiplas camadas. Em *Watchmen*, a tradução intersemiótica é instrumento da polissemia.

Essa é uma função de

“reorganização do sistema de relações da percepção e da sensibilidade, (...) em dialética com o novo, mas não com a ideologia do novo a todo custo, como categoria monológica, mas como categoria ambígua e dialética” (ibid, p. 08).

A novidade *Watchmeniana* é esta: *Watchmen* é um construto intersemiótico complexo e mosaical, promotor de uma rede semântica intrincada e multi-níveis, mas essa rede não é tecida por uma aleatoriedade ou por alguma espécie de “festividade inseqüente” da tradução. Mais: *Watchmen* é o que é, e tomou para si o patamar que tomou justamente por conta disso, por não ser um objeto recheado de outros objetos “gratuitos” em sua utilização. *Watchmen* não é um “novo pelo novo”.

O que *Watchmen* realiza é a colocação dos referenciais escolhidos, a ela necessariamente anteriores, no corpo de um novo referencial. Trabalhando códigos e conteúdos anteriores em sua narrativa, *Watchmen* propicia um novo campo de criação artística no qual “os novos contextos absorvem os contextos anteriores como conteúdo, artistificando-os” (*ibid*, p. 13). O artistificar vale em *Watchmen* em duas medidas: se falamos de um referencial da esfera artística propriamente dita (como por exemplo uma música de David Bowie), esse referencial é reartistificado no contexto Watchmeniano; se falamos de um referencial não-diretamente artístico, como uma frase de Albert Einstein, esse referencial é tornado parte da obra artística (e, portanto, arte) por conta de sua inserção na mesma.

Se é verdade que mensagens e tecnologias deglutem suas predecessoras, podemos pensar que essa canibalização da tradução, simbolizando a canibalização dos meios (como a da televisão “engolindo” o cinema, ou como a fotografia engolindo a pintura), além da aposição de significados em uma nova obra, que por certo realiza, tem ainda a função de por em pauta processos da história das comunicações, cujo conhecimento e discussão em muito contribuem para a formação humana, tanto em um nível acadêmico quanto em uma esfera mais pragmática, tanto mais quanto mais os tempos são de canibalização de meios, de suportes, de códigos, de conteúdos.

Dentro desse contexto é possível percebermos, via a solidificação de *Watchmen* como objeto de cultura que se tornou, ao longo do tempo, um referencial *per se* (ainda que essa solidificação seja em muito devedora dos referenciais inscritos na obra) que a inovação trazida em termos conceituais e estruturais por *Watchmen* seja justamente o ponto de partida para a confecção do alto patamar em que hoje a história em quadrinhos de Moore e Gibbons se encontra, e também para sua hagiografia (que solenemente condenamos).

“As [formas artísticas] inovadoras são as que se projetam para o futuro através do caráter de inacabado que aponta para um possível leitor” (*ibid*, p.06). Para nós, o possível leitor que *Watchmen* aponta parece ser um leitor multi-código, um leitor habituado à interação de suportes e de linguagens. Se nos lembrarmos que a obra foi produzida na metade dos anos 80, quando essa interação de suportes e de linguagens, em sua concretização no cotidiano, estava, senão em seus primeiros passos, apenas em sua infância, o leitor

Watchmeniano, em termos de leitor ideal, parece existir apenas alguns anos à frente da publicação original da obra. Assim, trata-se de um leitor que poderia ser formado pela leitura da obra para sua futura inserção em um contexto cultural do qual a obra antecipa.

Essa característica de *Watchmen*, postada sobre sua confecção, traz à tona a capacidade de seus autores de “perceber na cultura de hoje os traços reais e inconfundíveis do amanhã” (Schneiderman *apud* Plaza: 2003, p. 06), já que “o século XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens” (Plaza: 2003, p. 11), instalando o caráter de antecipação de tendências da comunicação (e ainda mais a hagiografia da obra) e a inovação criativa de linguagem da mesma (essa inovação de linguagem, como se sabe, é típica de Alan Moore).

Essa característica de *Watchmen* levanta a efetivação da

“violação da unidade orgânica do material, que requer um cânon especial, na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa” (Grossman *apud* Bakhtin: 2005, p. 13).

A incorporação dos referenciais todos em um corpo uno trabalha com uma forma de expressão que, “transferindo para si esses fragmentos, não transfere (...) as conexões naturais da nossa experiência” (Komaróvitch *apud* Bakhtin: 2005, p. 20). O que se põe em cena na tradução intersemiótica e para nós em especial na tradução de molde watchmeniano é uma forma *sui generis* de escrita e de realização artística, que trabalha com o “subordinar (...) [de] elementos diametralmente opostos da narrativa à unidade do plano filosófico e ao movimento em turbilhão dos acontecimentos” (Grossman *apud* Bakhtin: 2005, p. 13).

“Contrariando as antigas tradições da estética, que exigia correspondência entre o material e a elaboração e pressupunha unidade e, em todo caso, homogeneidade [e] afinidade entre os elementos

construtivos de uma dada criação artística. Dostoiévski [e *Watchmen*] coaduna os contrários” (BAKHTIN: 2005, p.13).

A significação da palavra “homogeneidade” traz a noção de “mesma origem”. Como *Watchmen* põe em um mesmo plano não-hierárquico conceitos, linguagens e objetos diversos, o que ocorre é mesmo a quebra dessa homogeneidade. E continuando a apresentar Bakhtin para falar de *Watchmen*: “sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte uma e integral (*ibid*, p. 13).

Uma “matéria [cada código traduzido] pode desenvolver (...) sua originalidade e especificidade sem romper a unidade do todo nem mecanizá-la” (*ibid*, p. 15), pois cada tradução mantém seu significado original e as características de seus códigos que são de possível de expressão no código-receptor (no nosso caso sempre a história em quadrinhos), mas isso não fere a unidade geral, pois as traduções, por bem engendradas, encaixam-se na narrativa como se dela originalmente fizessem parte.

“A categoria fundamental da visão artística de (...) [Moore/Gibbons] não é a de formação mas a de coexistência e interação” (*ibid*, p.28), uma vez que, à maneira Dostoiévskiana, os autores de *Watchmen* colhem

“toda a matéria semântica que lhe[s] era acessível e a matéria da realidade ele[s] procurava[m] organizar em um tempo sob a forma de **confrontação dramática** e procurava[m] desenvolvê-la extensivamente” [grifos meus] (*ibid*, p.28).

É o captar e o rearranjar de matéria semântica que encontramos como a maior proeza dramática de *Watchmen*, e ainda mais o “captar as etapas propriamente ditas em sua simultaneidade, confrontá-las e **contrapô-las dramaticamente**... [grifos meus] (*ibid*, p.28). As etapas da citação anterior são, obviamente, para nós, os referenciais traduzidos, e o trabalho de pensá-los em

simultaneidade e de fazê-los se confrontar em contraposição dramática, o grande segredo dessa proeza Watchmeniana.

É o “pensar (...) os (...) conteúdos como simultâneos e **atinar-lhes as inter-relações** em um corte temporal” [grifos meus] (*ibid*, p.28), pois, como diz Plaza,

“na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando a relação de dominância entre eles (Plaza: 2003, p.08).

Inspirados por esse tipo de procedimento da tradução intersemiótica e pela crença no poder da tradução de signos enquanto um constante discorrer da arte sobre e na arte, levantamos dois referenciais que, impressos neste nosso contexto de discussão, irão nos fornecer uma possibilidade de leitura do amálgama de contrários. O primeiro texto é retirado de *As Palavras e as Coisas* de Michel Foucault e evoca um segundo texto, do escritor argentino Jorge Luis Borges, chamado *O Idioma analítico de John Wilkins*.

Michel Foucault, no célebre e tantas vezes citado “Prefácio” de *As Palavras e as Coisas*, descreve a classificação de “uma certa enciclopédia chinesa” (Foucault: 2002, p. IX), da qual se fala em *O Idioma analítico de John Wilkins*, de Borges, na qual há um ordenamento, via sistema alfabético, de categorias a princípio não-conciliáveis de seres reais e imaginários.

Na referida enciclopédia, seres fantásticos como as sereias figuram ao lado de seres mais familiares, como os leitões. A categoria central da enciclopédia é a dos seres “incluídos nesta classificação” (Borges: 2007, p. 124). Há, como se pode depreender, o familiar e o extraordinário (no sentido original de sua etimologia), unidos por um eixo comum: um eixo que os uniria no que têm ou poderiam ter de semelhante, apesar de que o encontrar dessa semelhança possa ser dotado de “ambigüidades, redundâncias e deficiências” (*ibid*, p.124).

Da mesma maneira, em *Watchmen* podemos encontrar, recolhidos ousadamente numa série de mesma lógica, o comum e o incomum: vemos

tanto as imperfeições humanas dos vigilantes mascarados como os super-poderes do Dr. Manhattan. Mas, mais que isso, podemos fazer um paralelo com a tradução intersemiótica, com base na classificação do aparentemente irreconciliável que encontra-se na enciclopédia chinesa borgeana: no que tange o amálgama de referências da obra, o que se une são os “códigos fundamentais de uma cultura – aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas” (Foucault: 2002, p.XVI).

O que se coloca em cena, agrupado em um conjunto conciliador, é “um quadro de variáveis ou (...) sistemas separados de coerências, (...) de semelhanças que se aproximam sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizad[o] em torno de diferenças...” (*ibid*, p.XVII).

O processo característico de *Watchmen*, que se torna sua marca maior, é o encadeamento, no corpo da história, de um desfile de estranhos que são conciliados por suas semelhanças, sejam elas originárias (de época, de temática, conceituais ou simbólicas) ou tecidas no corpo da obra. Tanto uma relação de Einstein com sombras na parede que evocam efeitos da deflagração de uma bomba atômica (mais “esperável”), quanto a de Jesus Cristo com um ser super-poderoso de pele azulada criado por um acidente nuclear (mais inesperada) são colocadas em *Watchmen*, em um mesmo cadinho narrativo, sem que essas categorias sejam trabalhadas em termos de hierarquia.

Como no exemplo de Foucault, em *Watchmen* conciliam-se “o guarda-chuva e a máquina de costura” (*ibid*, p.XI), Bob Dylan e Nietzsche, e isso se realiza através da tradução intersemiótica. É a tradução intersemiótica que vai unir os contrários e mesmo os semelhantes. Afinal de contas, “onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” (*ibid*, p.XI). Em relação a essa última sentença de Foucault, a tradução intersemiótica é o processo que permite, no não-lugar da história em quadrinhos, e mais especificamente no não-lugar watchmeniano, a existência de objetos e de conceitos antecipadores e formadores de seu tempo, os objetos e conceitos dos séculos XIX e XX que, como se disse, estão expressos na história.

Nesse sentido, mais uma vez evocando Foucault, *Watchmen*, considerada aqui como suporte (plano material) da história (plano de conteúdo), no que concerne a sua constituição como história em quadrinhos,

dentro dos parâmetros e potencialidades de sua linguagem específica, é a “tábua de trabalho” (*ibid*, p.XII), o

“quadro que permite ao pensamento operar com os seres [os objetos e conceitos] uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo qual são designadas suas similitudes e suas diferenças..” (*ibid*, p.XII).

Falando-se em termos dos parâmetros de operação da tradução intersemiótica, é via transcrição dos códigos, guardadas as peculiaridades fundamentais de código-fonte e de código-receptor, que se constrói o mosaico narrativo da obra. O último ponto a considerar é o da não-hierarquia: se *Watchmen* opõe estranhos, se une os improváveis, o faz sem que dê a algum item uma preferência hierárquica. Nem a antigüidade nem a consideração ou não como “alta cultura” garantem a um objeto ou conceito *status* mais elevado do que o de outro: David Bowie é figura tão importante no panteão watchmeniano quanto Percy Bysshe Shelley.

Fazendo Foucault falar sobre *Watchmen*, define-se a história em quadrinhos como “um espaço (...) todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens, de **imprevistas comunicações** [grifo meu]” (*ibid*, p.XIV).

Como se fala em tradução de códigos, e como se subordina essa tradução a parâmetros de linguagem específicos de código-fonte e de código-receptor, em um primeiro momento se poderia pensar em uma certa “frieza” do processo, no sentido de uma colocação objetual e conceitual hermética, matemática, até mesmo rasteira. Todavia, em *Watchmen* não é isso que acontece: a interpolação operada nos signos traduzidos e nos signos tradutores, como se disse, nunca é inseqüente, sendo sempre relevante, nunca apenas um exercício de maestria narrativa ou de orgulho em demonstrar conhecimento e virtuosismo.

Se na tradução intersemiótica existe uma ordem, essa ordem “é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede

secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras” (*ibid*, p.XVI).

E não apenas o unir de contrários e de improváveis impressiona em *Watchmen*, mas a própria natureza dessa tessitura: um processo de constituição de filigranas narrativas, de uma rede semântica complexa, intrincada, que oferece sempre mais e que seja talvez, inesgotável. Sem querer esbarrar em considerações de ordem subjetiva, como neste estudo se trata da própria constituição da semiose watchmeniana, o que parece sustentar essas filigranas narrativas é justamente um olhar ímpar dos autores, lançado do histórico-cultural de onde falam para outros histórico-culturais, vendo e impregnando a obra de “aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem” (*ibid*, p.XVI).

Se *Watchmen* faz uma síntese de objetos e personagens dos séculos XIX e XX, o faz via olhar de Moore e Gibbons, com um resultado (a própria obra) que, por conta de suas qualidades inaugurais e até hoje retomadas e inimitáveis, funda-se como uma síntese de “conhecimentos que chegam talvez a se engendrar, (...) [de] idéias [que chegam] a se transformar e a agir umas sobre as outras...” (*ibid*, p.XX). Não poderia deixar de ser colocada aqui essa faculdade que parece tão evidente nos autores, o que só corrobora o alto referencial de qualidade com o qual a obra é normalmente laureada, no qual trabalham “sistemas de simultaneidade, assim como a série de mutações necessárias e suficientes...” (*ibid*, p.XX) para que a tradução intersemiótica funcione, e de forma tão bem engendrada e coordenada.

Watchmen, então, realiza uma pequena síntese não-exaustiva das épocas de sua formação e desenvolvimento. Realizando esse inventário *sui generis*, Moore e Gibbons aproximam a obra e sua lavra de uma abordagem desenvolvida pelo historiador André Leroi-Gourhan, em um texto intitulado “Os caminhos da história antes da escrita”, parte integrante do livro *História: Novos Problemas* (cuja organização coube à Jacques Le Goff e Pierre Nora).

Para passar das concatenações teóricas para a análise mais prática da tradução intersemiótica, é preciso esclarecer, antes de mais nada, que nossa análise elencou três tipos básicos de tradução intersemiótica em *Watchmen*. Em um trabalho que se debruça sobre um objeto calcado sobre o trânsito de linguagens e de signos, a solidificação de uma classificação rígida ou a

pretensão da criação de uma classificação imutável seria no mínimo pretensiosa e muito provavelmente enganada.

Assim, herdamos uma perspectiva histórica de Leroi-Gourhan que nos parece bastante prudente: “experimentalmente a constituição de um vocabulário de ‘espera’ que seja apropriado à descrição das estruturas e que reserve a possibilidade de só comprometê-las funcionalmente o mais tarde possível” (1979, p.95). É nesse sentido de vocabulário a confirmar sua validade enquanto tal, e na procura de constituir o mais solidamente possível a “cartografia das estruturas” (1979, p.96) watchmenianas que propomos a classificação a seguir como uma maneira de perscrutar os procedimentos de tradução intersemiótica utilizados em *Watchmen*.

O estabelecimento das formas pelas quais a tradução intersemiótica se dá em *Watchmen* feito nesse momento de forma um pouco mais especificada que dentro dos limites da díade de transcrição código-fonte/código-receptor. Nosso estudo de *Watchmen* apontou três processos de tradução intersemiótica distintos, embora por vezes os limites entre eles, como convém a processos semelhantes, sejam tênues. Todavia, possuem características de transcrição de códigos que os tornam categorizáveis. São eles:

- Tradução intersemiótica literal;
- Tradução intersemiótica conceitual; e
- Tradução intersemiótica em segundo plano.

Para a conceituação da tradução intersemiótica literal, retomamos as palavras de Julio Plaza: “a tradução [intersemiótica] como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro” (Plaza: 2003, p.72) e a citação de Roman Jakobson por Plaza: “**substituem-se mensagens em uma das línguas**, não por unidades de códigos separadas, mas **por mensagens inteiras de outra língua**” [grifos meus] (*ibid*, p.72).

É justamente essa forma de operação que tomamos como *modus operandi* da tradução intersemiótica literal. A tradução dos códigos é realizada de acordo com duas diretrizes principais, que são:

1. A linguagem do código-fonte (do qual se vale como referencial artístico-cultural **originário**), e
2. A linguagem do código-receptor (o que **recebe** o referencial artístico-cultural).

Desse modo, a tradução intersemiótica literal tem que, obrigatoriamente, respeitar os limites de linguagem dos códigos, dentro do trânsito dos planos de expressão. Só pode ser traduzido e incorporado em um código-receptor aquilo que, no código-fonte, lhe é comum. Portanto, i.e., uma história em quadrinhos pode conter, como é o caso de *Watchmen*, a música como referencial artístico-cultural instalado via tradução intersemiótica, mas nunca poderá conter o som da música efetivamente, ao menos que se instale um dispositivo sonoro que lhe será alheio, externo, fisicamente separado tanto do código-fonte como do código-receptor.

A seguir, apresentamos três exemplos da forma de trabalho da tradução literal. A música, acima referida, é o primeiro item que trabalharemos. No capítulo I, página 10, quadrinho 1, vê-se uma cena da rua novaiorquina fictícia de *Watchmen*. Dois transeuntes, ao que parece membros de uma gangue (fato que se confirma posteriormente na narrativa) caminham, um deles segurando um aparelho sonoro, que se configura, por suas dimensões, como bastante potente. Do aparelho sai a música, da qual o leitor percebe a letra inserida em um balão-de-linhas-quebradas, tradicionalmente usado para indicar “fala vinda de aparelhos eletrônicos” (Ramos: 2009, p.38).



(Figura 38: tradução intersemiótica literal. CI, P10, Q1)

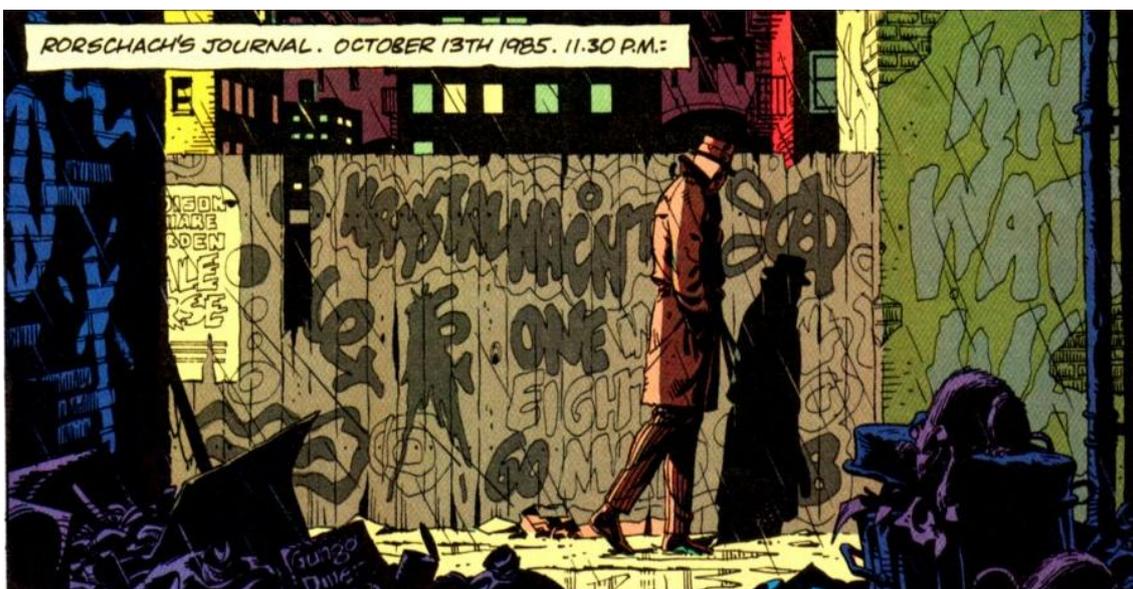
A música é “Neighborhood threat”, composta por Iggy Pop e David Bowie, presente no álbum *Tonight*, de Bowie. No processo da tradução, como a história em quadrinhos não pode comportar a sonoridade da música, **a música** é representada pela presença iconográfica marcante do aparelho sonoro na cena, em termos de sua presença física; e pela inserção da letra em um balão-de-linhas-quebradas, que evidencia o fato da emissão do som advir do aparelho eletrônico na cena representada, também por conta do direcionamento do apêndice do balão (o apêndice é a extensão do balão, que indica, via seu direcionamento, a fonte do discurso que o balão contém).

A tradução intersemiótica da música de Bowie para *Watchmen*, então, valeu-se da característica do código-fonte que lhe era comum: por isso, encontramos a inserção da letra, registro que pode ser suportado pela história em quadrinhos, literalmente. A sonoridade, que o código-receptor não recepciona, sofreu a adaptação de linguagem, e vale-se de elementos da

linguagem das histórias em quadrinhos que suprem esse “defeito” ou esse limite: por isso o balão-de-linhas-quebradas e seu apêndice.

Nosso segundo exemplo de tradução intersemiótica literal é da esfera da literatura, mais precisamente da poesia. E é, também, o referencial que postamos como um dos dois referenciais primordiais para a constituição de *Watchmen*. Trata-se da frase do poema de Juvenal que dá ao nosso objeto de estudo a linha conceitual básica sobre a qual Moore e Gibbons constroem a narrativa.

A frase, retirada de um poema de Juvenal, encontra-se em *Watchmen* espalhada pelas ruas de Nova Iorque, pichada em muros e paredes, e tem o caráter de contestação pública sobre o trabalho dos vigilantes. Em algumas ocasiões, na história, os vigilantes chegam a impedir pessoas de realizarem a pichação, que por sinal, em nenhum momento, pode ser vista por inteiro. Todas as suas representações, na obra, são recortadas, ou pelo evidente impedimento de sua conclusão, ou por recortes do enquadramento das cenas. A ilustração a seguir representa uma inscrição da frase no ambiente geográfico de *Watchmen*, e nos permitirá dizer algumas palavras a respeito de seu processo de tradução.



(Figura 39: Rorschach caminha por uma imunda e cacofônica Nova Iorque.

CI, P24, Q1)

A frase de Juvenal, na imagem acima, pode ser encontrada, com o recorte referido, no canto direito da imagem, em uma parede de uma rua pela qual Rorschach caminha. Como se nota, a frase está recortada. Esse recorte parece ser dado pelo enquadramento da imagem, e não se sabe se a frase, naquela parede específica, está escrita por inteiro ou não.

Em outro momento, o mesmo efeito de recorte da frase acontece, desta vez por conta da ação dos vigilantes, que impedem a ação de cidadãos que pichavam a frase, como se nota na ilustração abaixo:



(Figura 40: a pichação da frase de Juvenal. CII, P18, Q4 e Q5)

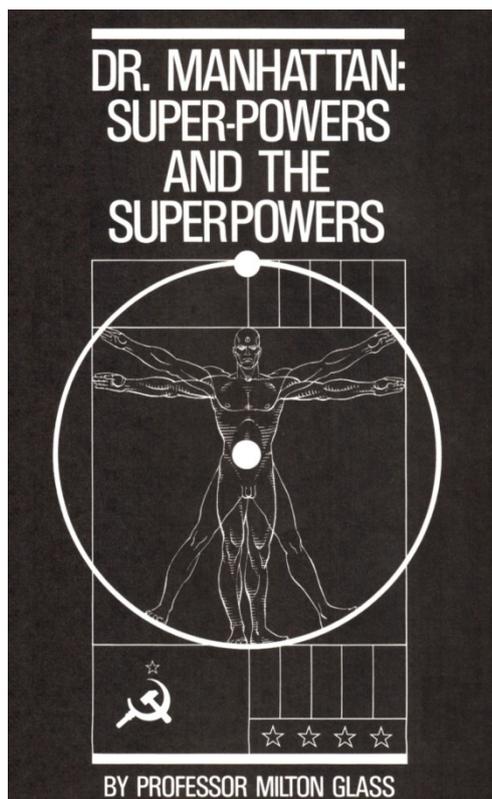
Resguardados os motivos da incompletude do registro da frase na história em quadrinhos, seja o recorte específico de uma cena ou a ação dos vigilantes (que assim impedem que a voz do público assome contra eles, ao menos em sua integralidade), o que importa com relação à tradução intersemiótica é o processo utilizado: como a história em quadrinhos suporta integralmente o registro original, pois se pode inscrever a frase de Juvenal tal e qual ela aparece em um livro que a contenha, a integralidade do registro original do código-fonte é transposta para código-receptor.

Mas, como a tradução dá ao traduzido uma nova significação no tradutor, é importante que se note que o recorte da frase, no contexto Watchmeniano, acrescenta a ela o significado da repressão que os que queriam tomá-la como discurso próprio (outra apropriação intersemiótica)

sofriam; e que as fontes que se utiliza para representá-la, na história em quadrinhos, por suas características de manuscrito urbano cunhado com tinta spray sobre paredes e muros, imerge a frase em seu novo contexto, acrescentando novos significados a ela e ao poema de Juvenal do qual a frase é retirada. Além disso, a relevância visual que a frase adquire quando pichada na geografia urbana de *Watchmen*, como objeto de manifestação, coloca-a na esfera de movimentos populares de contestação e evidencia o caráter visual de um registro verbal, o que, em uma história em quadrinhos, faz saltar aos olhos sua linguagem.

O terceiro exemplo de tradução intersemiótica literal que tomamos é uma tradução visual. Trata-se da representação do homem de Leonardo da Vinci, e de sua tradução para o contexto Watchmeniano ligada ao Dr. Manhattan. Tal tradução se dá no Capítulo IV, mais especificamente no objeto de mídia ficcional deste capítulo, que é a reprodução de um livro fictício (parte, portanto, apenas da narrativa da obra, não existindo na realidade) que trata da emergência e da significação da presença do Dr. Manhattan no mundo.

A obra ficcional se chama *Dr. Manhattan: super-poderes e super-potências*, e é escrita por Milton Glass, um ex-colega de Jon Osterman (o nome do Dr. Manhattan antes do acidente que o transformou). A capa do livro, constante na página um do objeto de mídia ficcional supra-citado, é reproduzida abaixo:



(Figura 41: capa do livro *Dr. Manhattan: superpoderes e superpotências*. OMF, CIV, P1)

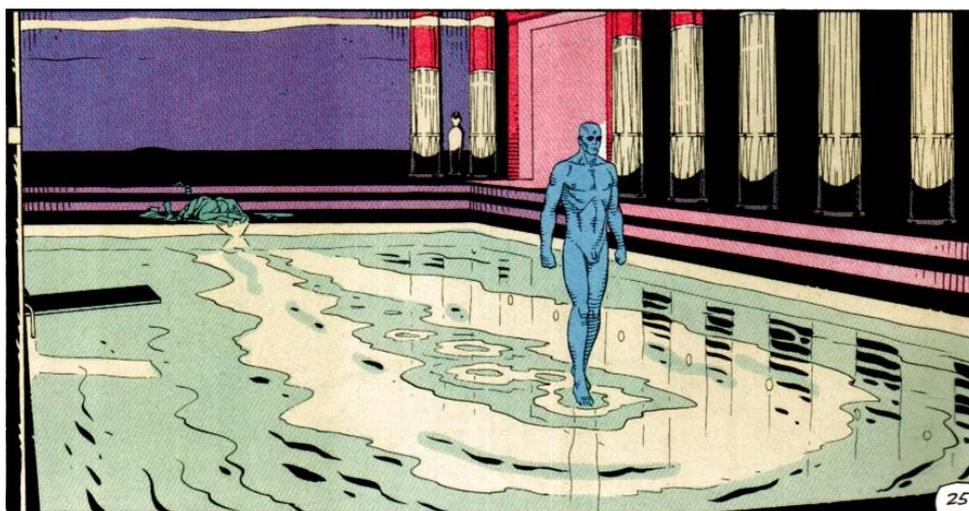
A imagem é tão óbvia que é quase auto-explicativa, mas é importante deixar marcado que, no caso, o processo de tradução levou em conta as imagens, e sua transferência de um registro para outro. Como tanto o código-fonte como o código receptor suportam o registro imagético, a transferência do signo pode ser efetuada sem grandes mudanças.

Todavia, o aspecto da aposição de novos significados ao referencial original tem que ser evidenciado: o homem de Leonardo original se transforma no Dr. Manhattan. O homem de Leonardo, anatômico e, portanto, evidenciador de uma fisicalidade humana, na figura do Dr. Manhattan, que se sabe invulnerável e praticamente onipotente, na tradução se torna extremamente apolíneo e paradigmático, símbolo de uma perfeição física talvez inalcançável. “Os deuses agora andam entre nós” e “A segurança da Terra repousa nas mãos de um ser que está muito além daquilo que compreendemos como humano”, são trechos do livro reproduzidos na página 4 do livro fictício de Glass.

Outra oposição de significado merece ser comentada: a colocação de representações das bandeiras dos EUA e da ex-URSS como pedestal do Dr. Manhattan, o que retorna a questão da Guerra Fria e que coloca o personagem, literalmente, um patamar acima das então super-potências que dividiam ideologicamente o mundo.

A tradução intersemiótica conceitual se entende como sendo aquela que, tomando um referencial artístico-cultural, vai instalar, na narrativa, uma semiose derivada, fruto direto do referencial tomado. O referencial não é utilizado através do diálogo inter-códigos. Desse modo, o referencial figura como referência conceitual, instalando uma semiose própria que tem sua raiz no referencial *per se*, mas principalmente no que o referencial significa e significou, ao longo do tempo, dentro do texto geral da cultura. Não são as peculiaridades do código-fonte e do código-receptor que são postas em cena, mas sim os conceitos que são transportados, atuando no plano de conteúdo muito mais do que no plano de expressão.

O exemplo de tradução intersemiótica conceitual que se toma aqui é encontrável no quadrinho 6 da página 25 do Capítulo XII. Na cena, vê-se uma das personagens principais, o Dr. Manhattan, caminhando sobre as águas de uma piscina.



(Figura 42: Dr. Manhattan caminha sobre as águas. CXII, P25, Q6)

O episódio evocado é o de Jesus Cristo caminhando sobre as águas, presente na Bíblia (Mateus c.14, v.22 a v.33; Marcos c.6, v.45 a v.52; João c.6,

v.16 a v.21). Essa tradução intersemiótica conceitual nos parece bastante propícia, significando muito tanto em termos da cena individual como do capítulo e da história como um todo. O Dr. Manhattan é o único dos personagens que é dotado de super-poderes, sendo aparentemente indestrutível, uma entidade quase mítica, comparada na narrativa da obra a Deus, capaz de uma quase onipotência e de uma quase onipresença.

Essa equivalência divina é o que a cena acima referida reforça, trazendo para a conceituação do personagem eventos narrativos religiosos que, por conta da popularidade do referencial religioso original e por conta de sua simbolização, vão instalar-se sobre sua figura solidificando-a como ser (quase) onipotente, definitivamente muito acima das habilidades humanas.

O terceiro tipo de tradução intersemiótica que elencamos foi por nós chamado de tradução intersemiótica em segundo plano, e é uma espécie de síntese das outras duas formas anteriormente definidas. Da tradução intersemiótica literal, toma para si algo do transporte de códigos, embora não se trate de uma tradução literal de plano de expressão. Da tradução intersemiótica conceitual toma a aquisição e apropriação do conceito, este sim assomando no plano de expressão e vazando para o plano de conteúdo.

Então, na tradução intersemiótica em segundo plano o que se dá não é a estrita tradução de códigos e nem uma tradução conceitual pura e simples; o que ocorre é a apropriação de um conceito, pontuado em um elemento da tradução de código. Essa tradução de código, é importante dizer, não opera do mesmo modo que na tradução intersemiótica literal: aqui, vale-se apenas da existência do referencial artístico-cultural, muito mais pontuando-o, apontando-o, que o traduzindo dentro das peculiaridades de códigos-fonte e de códigos-receptores.

Os exemplos que trazemos são três. O primeiro deles é relativo ao mito ao *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e ao *Frankenstein* de Mary Shelley, obras citadas nesse capítulo como constituintes da rede semântica e *Watchmen*, delas imbuída via relações intersemióticas existentes entre os textos-fonte e a história em quadrinhos aqui analisada.

No Capítulo XII, a história tem seu clímax, e as seis primeiras páginas não apresentam divisões em quadrinhos, sendo formadas por quadros únicos. A intenção dos autores, com tal expediente narrativo, parece ser enfatizar a

violência e a monstruosidade presentes nas cenas, que representam a conclusão do plano do personagem Ozymandias, a simulação de uma invasão alienígena. A imagem que queremos evocar é a seguinte:



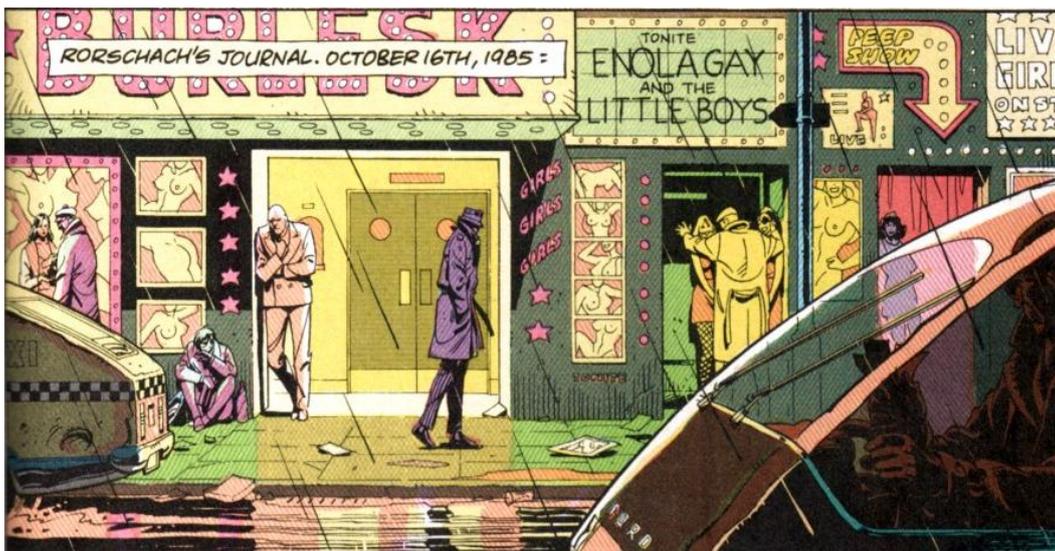
(Figura 43: conseqüências do suposto ataque alienígena perpetrado por Ozymandias.CXII, P5, QU)

Na cena acima, o caráter de violência, destruição e monstruosidade é evidente. Pendurada na parede do prédio, vemos uma tabuleta. Essa tabuleta é precisamente o objeto sobre o qual nos debruçamos para falar da tradução intersemiótica em segundo plano, e é o anúncio de uma companhia de táxis, cujo nome é *Promethean*, e cujo slogan é “Bringing light to the world”, ou “Trazendo luz para o mundo”. A imagem abaixo é um close da cena acima, para que se possa evidenciar melhor a tabuleta.



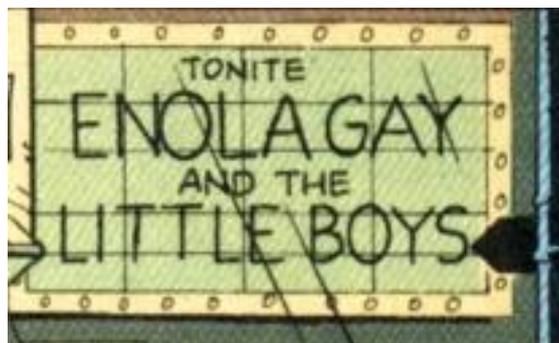
(Figura 44: *close* da tabuleta com o nome da companhia de táxis.
CXII, P5, QU)

O que se evoca é o mito de Prometeu e as obras de Ésquilo e Mary Shelley, às quais nos referimos. O nome da companhia de táxis é uma referência óbvia, e o *slogan* e a logomarca (a tocha) claramente referem-se ao roubo do fogo dos deuses pelo titã. Do Frankenstein, a monstruosidade da criatura é clara, e essa monstruosidade, como no livro de Shelley, também traz a morte (no caso, de milhões de pessoas). A placa da companhia de táxis com a referência à Prometeu e, por conseguinte, à Ésquilo e à Shelley, na cena, não faz mais que um mero apontar dessa referência, apontar este que reforça a cena como um todo e que é reforçado por ela. De qualquer forma, esse referencial escolhido pelos autores, no objeto específico da tabuleta, apenas atua em segundo plano, não sendo uma tradução literal nem uma tradução conceitual. E do mesmo modo atuam outros objetos:



(Figura 45: Rorschach caminha por uma rua repleta de casas de espetáculos eróticos. CII, P25, Q1)

Na cena acima, que exploramos bastante no tocante ao procedimento narrativo do assalto de turno, focamos um de seus luminosos, mostrado quase ao centro alto da imagem. Para uma maior clareza de nossa argumentação, recortamos a imagem e postamos o luminoso que nos interessa analisar na imagem abaixo:



(Figura 46. Close do luminoso contendo a T.I. em segundo plano. CII, P25, Q1)

O luminoso traz as palavras: “Tonite – Enola Gay and the Little Boys”. No contexto da cena, cuja ambientação é recheada de elementos eróticos, o luminoso e a inscrição apontam na direção de um erotismo óbvio, evocador de uma orientação homoerótica explícita. Todavia, o que para nós interessa aqui é a raiz histórico-cultural dessa inscrição, que evoca o pano de fundo da Guerra

Fria e o medo de um conflito nuclear iminente, por meio de um apontamento correlato.

“Enola Gay” era o nome do avião que despejou sobre Hiroshima a bomba nuclear (ao que parece, uma homenagem à mãe do piloto, Enola – a palavra “gay”, originalmente, significa “feliz”), e “Little Boy” era o nome da bomba atômica lançada sobre Nagasaki, ambas no final da segunda guerra mundial. Essa referência, por sua carga simbólica e pela inserção em uma narrativa cujo contexto remete à Guerra Fria e ao medo coletivo de uma confrontação nuclear iminente e final entre super-potências, torna-se bastante significativa e, como no exemplo acima da tabuleta da companhia de táxis, não é desenvolvido enquanto conceito, ao menos não diretamente, assomando apenas como mais um outro apontamento referencial de segundo plano.

Da mesma forma que os dois exemplos anteriores, funciona outro referencial: o Nó Górdio “As profecias diziam que quem conseguisse desatá-lo conquistaria todo o mundo. Alexandre Magno cortou-o ao meio com a espada” (Danton: 2005, p.37). Em *Watchmen*, essa referência ao Nó Górdio e à Alexandre Magno, também conhecido como Alexandre O Grande, é trazida pelo personagem Ozymandias, que sempre a ele se refere como modelo maior da orientação de suas ações.

No Capítulo XII, Ozymandias comemora a realização bem-sucedida de seu plano em frente a um quadro com a pintura do episódio do Nó Górdio. Todavia, é outra cena que colocaremos como exemplo da tradução intersemiótica em segundo plano relativa a esse objeto.



(Figura 47: o nome da empresa de fechaduras. CIII, P8, Q1)

Na imagem acima, no canto esquerdo inferior, nota-se um homem, cujo casaco ostenta a inscrição “Gordian Knot Lock Co.”. Trata-se de um funcionário de uma empresa de fechaduras, que estava arrumando a tranca da porta da casa de Daniel Dreiberg, o Coruja II (visto no terceiro plano), pois esta havia sido arrombada por Rorschach.

O nome da empresa remete diretamente ao episódio do Nó Górdio, ainda mais em se tratando, como citamos, do caso de uma fechadura que foi quebrada, ou seja, que sofreu uma violação de mesma estirpe daquela sofrida pelo Nó Górdio original pelas mãos de Alexandre O Grande. Ainda que o episódio do Nó Górdio seja retomado em outras ocasiões por Ozymandias, na cena acima ele é apenas referido nos moldes da tradução intersemiótica em segundo plano.

Então, na tradução intersemiótica em segundo plano o que se dá não é a estrita tradução de códigos e nem uma tradução conceitual pura e simples; o que ocorre é a apropriação de um conceito pontuado em um elemento da tradução de código (a tabuleta da companhia de táxis, um luminoso, o casaco

do empregado da companhia de fechaduras). valendo-se apenas da existência do referencial artístico-cultural e muito mais pontuando-o, apontando-o, que o traduzindo efetivamente dentro do corpo da obra, embora sua existência, enquanto referencial apenas evidenciado e não desenvolvido, atue também na construção das significações.

Terminadas nossas considerações a respeito da tradução intersemiótica, passaremos à consideração de outras definições teóricas importantes a nosso estudo, oriundas das teorias da literatura e, mais especificamente, das conceituações tecidas por Mikhail Bakhtin com relação à obra de Dostoiévski. Trataremos aqui, dos conceitos da polifonia, do dialogismo e do inacabamento, e procuraremos demonstrar, depois dos esclarecimentos teóricos, como esses conceitos Bakhtinianos solidificam-se em nosso objeto de estudo.

A polifonia e o dialogismo, nas análises de Bakhtin por nós tomadas como fonte e em *Watchmen*, assomam como conceitos análogos, trabalhados (e retrabalhados) em conjunto e continuamente. Estes tópicos serão então por nós abordados dessa mesma maneira.

Em *Watchmen*, os personagens principais em determinados momentos atuam conjugados, mas também se embatem, sem uma construção firme de pares de ação, numa constante troca de afinidades e de disparidades, durante todo o enredo. Suas ações e suas falas ora chocam-se ora interagem, e quase não há parcerias ou dissonâncias que possam ser encontradas como definitivas, em qualquer momento da história.

Essa característica da narrativa *Watchmeniana* é um de seus fatores diferenciais no meio das histórias em quadrinhos e gerou muitas derivações, tornando-se mais um instrumento de desconstrução dos arquétipos dos heróis presente na obra. Esse movimento constante de divergência e de convergência que existe em *Watchmen*, calcado que é no assomar, no caminhar junto e no desviar de perspectivas dos vigilantes, bem como na postagem de suas falas e visões de mundo através de seus discursos em diversos momentos e ocasiões, de forma consonante ou dissonante de outros discursos de outros vigilantes, traz-nos à cena as perspectivas teóricas da polifonia e do dialogismo que colhemos de Mikhail Bakhtin.

Durante toda a obra, as atuações e a conseqüente proliferação das vozes e dos discursos das personagens, concordantes ou não, assoma como

um dos centros da construção da narrativa. Essa proliferação de vozes e discursos pode ser estudada à luz das teorias da literatura, mais especificamente pelos vieses da polifonia e do dialogismo bakhtinianos, construídos pelo teórico russo para discorrer acerca dos romances de Dostoiévski.

Bakhtin conceituava os romances dostoiievskianos como polifônicos e dialógicos. Polifônicos porque neles se encontram uma miríade de vozes independentes; e dialógicos porque o Dostoiévski promove, dentro desta independência, um cruzamento destas vozes que se dá no nível do embate mas que, ao invés de construir a dominação de alguma voz individual, caminha para a imiscibilidade e para a manutenção incólume dos discursos específicos formados por cada voz.

Este estudo ousa tomar a arquitetura de *Watchmen* como muito próxima da arquitetura dos romances de Dostoiévski. *Watchmen* é também polifônica e dialógica. A abordagem estrutural da narrativa Watchmeniana a encontra como formada por uma polifonia de vozes independentes e pelo dialogismo dessas vozes, que não cessa durante todo o enredo. Essas vozes, por conta da força de sua constituição e construção, tornam-se discursos específicos que ostentam conteúdos específicos. Esses discursos, no mais das vezes, embatem-se e opõem-se, instauram e mantêm um contínuo processo dialógico.

Portanto, os conceitos de polifonia e de dialogismo, como Mikhail Bakhtin os expressou, são os basilares deste estudo. As formulações acerca dos romances de Dostoiévski apontam como árvore conceitual fundamental e adequada para aplicação no objeto aqui tomado como alvo. Tem-se claro que Bakhtin tratava de um autor do século XIX, distante no tempo do autor de *Watchmen*; e que as conceituações bakhtinianas são edificadas sobre objetos muito distantes, em termos estruturais, de uma história em quadrinhos; mas acredita-se que essa aproximação seja pertinente.

Fazendo Bakhtin falar sobre *Watchmen*, toma-se inicialmente a questão da polifonia, conforme o autor a define em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para Bakhtin, a polifonia trata da

“unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis [amalgamadas de forma

que não se oblitere a] multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico” (Bakhtin: 2005: p.16).

A polifonia forma um todo eivado de consciências equivalentes e dialogantes. Essas vozes, mais que perderem-se no meio de uma suposta e talvez esperada balbúrdia, mais que serem obliteradas por outras e mais que tornarem-se marionetes nas mãos do autor, servindo a um propósito único e unificante, mantêm-se incólumes em sua independência.

Ainda referendando-nos nas palavras de Bakhtin sobre Dostoiévski, diretamente aplicáveis à *Watchmen*: “a obra de Dostoiévski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis (*ibid*, p.03). Em *Watchmen*, ocorre exatamente esse processo: a narrativa da obra é decomposta em várias teorias filosóficas autônomas mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis. Como se demonstrará, cada um dos personagens principais ostenta uma visão muito particular de mundo, visão esta que atua em oposição à de outro ou às de outros personagens. E, como em Dostoiévski, a co-existência desses discursos conjugados e divergentes não anula nenhum discurso em detrimento de outro.

Em *Watchmen* como em Dostoiévski, os discursos são mundos específicos com sua própria lógica interna independente, mundos estes que têm sua carga discursiva própria contestada e reforçada por outros discursos de igual teor de independência, mas de orientação total ou parcialmente oposta. As atitudes ideológicas dos personagens são opostas ou oponíveis ou, como acontece também em muitos momentos da história, ao menos temporariamente convergentes. As visões de mundo e as ideologias apregoadas por Rorschach, pelo Comediante, por Ozymandias, pelo Dr. Manhattan, pelo Coruja II e pela Espectral II são sustentadas por seus discursos solidamente formados, por seus embates ou por suas congruências, mas o fato é que um discurso não oblitera o outro.

Os discursos das personagens são artisticamente e narrativamente paralelos e equivalentes. Não há o predomínio de nenhuma voz narrativa e, mesmo que os discursos de Rorschach sejam mais numerosos, por conta da existência dos trechos de seu Diário impressos por toda a narrativa (canal do

qual os outros personagens não dispõem), seus discursos não anulam ou obliteram os outros.

Não há, portanto, tanto na fala de Bakhtin sobre Dostoiévski quanto em nossas colocações a respeito de *Watchmen*, alguma orientação monológica ou monologizante, pois a própria essência da construção Dostoiévskiana que tomamos como cerne da construção Watchmeniana prega a união em um mesmo corpo das matérias heterogêneas dos discursos que se torna polifônico.

A nosso ver, essa originalidade Dostoiévskiana teve tal força e tais repercussões que está presente como princípio de composição da narrativa de *Watchmen*. A distância temporal, a distância de contexto histórico-social e as diferenças do meio de realização das obras do escritor russo e da história em quadrinhos de Moore e Gibbons só vem a referendar a capacidade criativa de Dostoiévski e a mesma capacidade (não só pela apropriação mas também por outras instrumentalizações retóricas) nos dois autores ingleses da obra que aqui estudamos.

Pensamos, bakhtinianamente, que a consolidação e a manipulação dos variados discursos das personagens de *Watchmen* não é acidental, e sim fruto de determinações estruturais e narrativas muito sólidas, um achado artístico de Dostoiévski que teve seus ecos claramente instalados na obra de Moore e Gibbons. Por isso, trata-se de construtos artísticos e de autores que ou sobreviveram a seu tempo, deixando um legado conceitual e estrutural precioso (como é o caso de Dostoiévski) ou, ainda em seu tempo, mudaram/adicionaram as perspectivas artísticas de sua era de atuação, elevando o patamar de sua esfera artística de forma paradigmática (como no caso de Moore e Gibbons).

Portanto, paralelamente ao que Bakhtin propõe acerca de Dostoiévski, o que propomos a respeito de *Watchmen* é um pensamento não monológico, mas sim polifônico e dialógico, um pensamento que possa abarcar uma obra que lida com uma profusão de opostos e imiscíveis (no patamar da tradução intersemiótica e nos patamares bakhtinianos) que, no todo da obra, são tecidos em uma mesma rede orgânica e coerente, com os nexos causadores dessa coerência sendo evidenciadores preciosos das interações conceituais e de linguagem das quais a obra se vale como sua estrutura fundante.

Para a evidenciação da polifonia e do dialogismo em *Watchmen*, propomos a análise de alguns trechos da narrativa. Começaremos por uma imagem retirada do Capítulo I, no qual o acontecimento narrativo é uma reunião de personagens que se revela um evento polifônico e dialógico, como demonstraremos.



(Figura 48: manifestação polifônica e dialógica na obra. CII, P10, Q5)

A cena acima representa o ápice de uma reunião dos vigilantes, cujo objetivo era a formação de uma equipe organizada. A discussão que se instala durante toda a seqüência é bastante polifônica e dialógica, e está de certa forma resumida na imagem acima.

Na perspectiva do leitor, o Comediante está de costas para a cena e ocupa o primeiro plano, na direita do quadrinho, vistos apenas uma pequena parte de sua cintura, uma parte de seu tórax, seu braço direito e sua mão direita (mão que segura, sobre um jornal, um charuto), o que deixa as demais personagens em segundo e em terceiro planos. O corpo do Comediante e a fumaça do charuto, que sobe até o balão de fala de Rorschach, dividem o quadrinho em três porções facilmente reconhecíveis.

E as imagens constantes de cada uma dessas três porções do quadrinho são díades postas em pauta, bem dentro do espírito da polifonia e do dialogismo bakhtinianos. Sempre tomando a perspectiva do leitor como referência, partindo-se da esquerda para a direita, a seguinte seqüência de personagens é vista: no separador dialógico da esquerda (borda esquerda do quadrinho/lado esquerdo da fumaça do charuto), o Dr. Manhattan e Janey Slater, sua primeira companheira; no separador dialógico do centro (lado direito da fumaça do charuto/lado esquerdo do braço do Comediante), Rorschach e o Capitão Metropolis; no separador dialógico da direita (lado direito do braço do Comediante/tórax do Comediante), o Coruja II e Ozymandias.

Há dois balões de fala: o primeiro que se lê, de acordo com o roteiro tradicional de leitura (de cima para baixo, da esquerda para a direita) é de Rorschach (localizado entre o lado esquerdo do braço do Comediante e a borda esquerda do quadrinho, tomando quase toda a parte superior do separador dialógico do centro e pouco mais da metade da parte superior do separador dialógico da esquerda); e a seguir o de Ozymandias (que toma quase toda a parte inferior do separador dialógico da direita).

Esse ordenamento realizado no parágrafo anterior pela divisão das personagens nos separadores dialógicos não é gratuito: a fumaça do charuto do Comediante isola, à sua esquerda, o Dr. Manhattan e Janey Slater, que estão tendo uma discussão promovida pelo interesse despertado no Dr. Manhattan pela Espectral II (a mais nova integrante da equipe; na ocasião com apenas 16 anos de idade); entre o lado direito da fumaça e o braço do Comediante, ocupando uma porção quase central da cena, vê-se Rorschach e o Capitão Metropolis: Rorschach coloca uma perspectiva com relação à formação do grupo de vigilantes mascarados que será combatida por Ozymandias. Sob o triângulo formado pelo vão entre o braço e o tórax do Comediante, estão o Coruja II e Ozymandias, o Coruja II estático qual estátua, evocando os predicados de atenção e de observância que lhe competem na história e na tradição ornitológica; e Ozymandias, sentado, com a face mascarada tensa, aponta o dedo indicador direito para Rorschach, como lhe convém sua posição de antagonista.

Voltando à análise esquerda-direita, é importante notar que os dois separadores físicos das díades dialógicas citadas acima são, mesmo que parte

e anexo de um mesmo personagem, sumariamente opostos e excludentes em termos físicos: o braço do Comediante é o braço de um militar, de um herói de guerra, com músculos definidos e firmes, evidenciados na penumbra pela pouca luz que sobre ele se deposita; a mão cerrada do Comediante segura o charuto, firmemente depositada sobre um jornal em uma mesa: o charuto está aceso, consumida já mais que sua metade, e dele sobe a fumaça que se constituirá em uma barreira tênue, intoxicante e a princípio vaporosa, de imprevisível traçado, mas que marca a cena com uma trajetória ascendente pontuada e curvilínea, que funciona como elemento de separação tanto quanto o poderoso braço do personagem.

O corpo do Comediante, como se disse, está na penumbra. A única luz que sobre ele se deposita vem da direita da cena e ilumina apenas parcialmente o interior de seu braço, o que contribui para evidenciar sua força e musculatura. Imediatamente abaixo do corpo do Comediante estão o Coruja II e Ozymandias. O Coruja II está um pouco atrás de Ozymandias, o que configura na cena um terceiro plano. Ozymandias, então, ocupa a posição central do separador dialógico da direita. O dedo em riste que aponta para Rorschach, como se notou, é característica de seu antagonismo, mas é importante também notar que, por conta das cores de seu manto/fantasia, Ozymandias parece, em comparação com os outros personagens, mais iluminado, algo solar, com o brilho dourado de seu pálio e de sua tiara-auréola parecendo evidenciar-lhe predicados de maior relevância e de esclarecimento, predicados que ele mesmo não se cansa de evidenciar na obra e que são também reiterados por outras fontes.

O Coruja II, como convém sua herança ornitológica e seus predicados desenvolvidos na história, apenas observa a cena. Ele tem a face calma, tranqüila, ponderada. O Capitão Metropolis, que após essa reunião desaparece da história, tem a face transtornada e seu olhar parece mesmo algo vesgo, como se quisesse olhar, ao mesmo tempo, individualmente para Rorschach e para Ozymandias. Janey Slater olha apenas para o Dr. Manhattan e, como ele, não se importa com o restante da cena que se desenrola. Seu olhar, se vazasse o corpo do Dr. Manhattan, se dirigiria para fora do quadrinho, o que é marcante, se pensarmos que dirigir o olhar para fora do quadrinho é dirigi-lo

para fora do círculo dialógico do qual ela em breve será excluída, uma vez que será abandonada pelo Dr. Manhattan, que se juntará à Espectral II.

Nos segundos planos dos separadores dialógicos, díades dialógicas que serão bem estabelecidas na história são marcadas: em momentos variados da história, cada um dos personagens nos segundos planos (Dr. Manhattan, Rorschach e Ozymandias) se oporá aos outros dois. No Capítulo XII, o Dr. Manhattan tem uma breve luta com Ozymandias, e mata Rorschach.

O Coruja II ocupa um posto peculiar no terceiro plano: é o único personagem neste nicho da hierarquia dialógica do quadrinho que não desaparecerá da trama ou perderá sua importância, e ganhará destaque especial no Capítulo VII, no qual suas virtudes de observância, calma e ponderação se tornarão evidentes, e no qual se une em termos românticos e de ação heróica com a Espectral II (antiga mulher do Dr. Manhattan).

A cena analisada, portanto, é polifônica e dialógica. Polifônica porque, verbal e visualmente, é carregada de discursos expressos ou sub-entendidos, de todas as personagens retratadas; e dialógica porque esses discursos, sejam eles mais ou menos evidentes, representam no mais das vezes embates. Em uma história em quadrinhos, é muito interessante que o procedimento narrativo-estrutural de Dostoiévski assome de maneira tão imagética.

Esse assomar imagético é o que referenda a demonstração que faremos a seguir, que trata justamente do constante embate entre os personagens, e no embate cruzado que realizam, ora atuando conjugados, ora sob diretrizes contrárias.

No Capítulo II retrata-se o enterro do Comediante. Em uma cena, aparecem em atuação conjunta três personagens watchmenianos, por sinal destacados na imagem por uma iluminação extra que recai sobre eles e que os evidencia. Em trajes civis, podemos observar Ozymandias (a terceira pessoa da esquerda para a direita, ao lado da pessoa com um guarda-chuva), o Dr. Manhattan e o Coruja II.

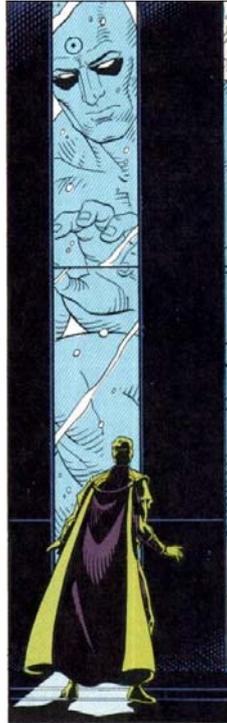


(Figura 49: Ozymandias, Dr. Manhattan e Coruja II juntos. CII, P3, Q1)

Na cena esses personagens estão em linha e participando de uma mesma ação. No decorrer da narrativa, todavia, esses personagens entrarão nos movimentos de oposição e convergência que caracterizam a polifonia e o dialogismo de espectro bakhtiniano. As cenas de embate físico abaixo relatam os movimentos de embate entre os personagens.



(Figura 50: embate entre Ozymandias e o Coruja II. CXI, P17, Q4 e Q5)



(Figura 51: embate entre Dr. Manhattan e Ozymandias. CXII, P17, Q4)

Outra comparação referendará ainda mais nossa argumentação, na composição de quadros de embate e de conjugação do Coruja II e de Rorschach.

No Capítulo I, Rorschach visita o Coruja II, com o fim de avisá-lo da existência de uma possível conspiração de assassinato de vigilantes, baseada no assassinato do Comediante. Depois de uma breve conversa, Rorschach dá as costas ao Coruja II, por achar que sua postura é demasiado pacífica e passiva, como se nota abaixo.



(Figura 52: fim da conversa entre Rorschach e o Coruja II)

Todavia, posteriormente o Coruja II e Rorschach se unem. No Capítulo VIII, o Coruja II e a Espectral II libertam Rorschach da prisão. No Capítulo X, Rorschach e o Coruja II se unem para tentar impedir a concretização dos planos de Ozymandias.



(Figura 53: o Coruja II e Rorschach indo combater Ozymandias. CX, P28, Q3)

Na ilustração acima, portanto, tanto há a atuação conjunta do Coruja II e de Rorschach, quanto a atuação contrária do Coruja II e de Ozymandias, em um movimento contrário ao preconizado na figura 49 e coerente com o demonstrado na figura 50. Com essas ilustrações, pensamos ter deixado ainda mais clara a presença da polifonia e do dialogismo em *Watchmen*.

Há mais um ponto que consideramos importante para a compreensão de *Watchmen*: trata-se da questão do inacabamento, da não-solução de todas as questões em voga na narrativa e na composição da obra artística. Bakhtin postula que “o último elo da série dialética seria fatalmente uma síntese do autor, que eliminaria os elos anteriores como abstratos e totalmente superados” (*ibid*, p.26), o que, dentro das perspectivas teóricas do autor russo, acabaria por constituir os romances de Dostoiévski como monológicos em seu final, pois essa síntese instalaria a voz do autor como uma espécie de superação ou sublimação das vozes/discursos/atuações das personagens.

Para Bakhtin, Dostoiévski não realiza essa síntese, tornando seus romances em romances do inacabado. Para nós, *Watchmen* também é carregada desta característica: a narrativa Watchmeniana, quando tem seu “fim” formal (a página 32 do Capítulo XII), promove, precisamente nesta página, a colocação de uma possibilidade de continuação da história e de aparecimento de uma nova visada sobre todos os acontecimentos decorridos que caracteriza um inacabamento de molde Bakhtiniano.

No Capítulo XII, o plano de Ozymandias parece se consolidar, e sua utopia do desenvolvimento de um mundo sem guerras dá sinais de consolidação. Para que essa utopia pudesse ser mantida, sem que se revelasse a farsa por detrás dela, o Dr. Manhattan é obrigado a matar Rorschach (CXII, P24, Q4). A voz de Rorschach, como ele mesmo advoga, não se calaria diante dessas mentiras (CXII, P23, Q5).

Com Rorschach silenciado, nada parece ameaçar os novos desenvolvimentos do mundo direcionados por Ozymandias. Todavia, Rorschach envia seu diário, no qual denuncia toda a conspiração, ao *New Frontiersman*, um tablóide sensacionalista (CXI, P22, Q6). Na página 32 do Capítulo XII, o editor do tablóide, enfurecido por perder a oportunidade de publicação de um artigo no qual possivelmente detratava os comunistas, ordena a um funcionário que encontre “algum tapa-buraco” (P32, Q3).

No último quadrinho da história (CXII, P32, Q7), o funcionário do tablóide parece dirigir sua atenção e suas mãos para o diário de Rorschach. A possibilidade de publicação de trechos do diário, com a denúncia dos planos de Ozymandias e com a conseqüente elucidação acerca do engodo da invasão alienígena, deixa o final da obra em aberto, com possíveis conseqüências próximas, mas conseqüências que ficam apenas no terreno da suposição.



(Figura 54: o funcionário do tablóide na iminência de apanhar o Diário de Rorschach. CXII, P32, Q7)

Portanto, se *Watchmen* é caracterizada como um somatório de significantes e de significados, como um todo de construção mosaical profundamente engendrado, o tom desse somatório não é o de se extrair dele uma conclusão ou uma síntese monológica. A abertura do final, deste modo, é representante do inacabamento dostoiévskiano e coaduna-se com a própria estrutura polissêmica da obra, fazendo parte dela e referendando-a.

O último item das definições teóricas que gostaríamos de apresentar é a crítica foucaultiana à sociedade de controle que, como a trabalhamos aqui, lança mão de uma intersemiotividade que nos direcionará ao primeiro ponto temático-analítico que explicitamos, no início deste capítulo.

A aplicação dos pressupostos da crítica foucaultiana à *Watchmen* é derivada de uma possível aplicação a *1984* de George Orwell, via os conceitos desenvolvidos por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*, em especial os conceitos expressos no Capítulo III, que trata do panoptismo. Atuando desse modo, explicitaremos tanto os pressupostos teóricos a serem evidenciados como colocaremos em pauta algumas intersemiotividades que existem entre *Watchmen* e *1984*, retornando à obra orwelliana posteriormente para referendar ainda mais solidamente a relação entre as duas obras.

Um exemplo emblemático da sociedade de controle que Foucault levanta é o Panóptico de Bentham, um tipo de “figura arquitetural” (Foucault, 2001: p. XX) da possibilidade de vigilância máxima, Foucault discorre sobre a introdução de “um poder onipresente e onisciente” (2001, p.164), que exerça seu poder sobre indivíduos postados em um

“espaço fechado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos em um lugar fixo, **onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados** [grifos meus]” (*ibid*, p.163).

Em *1984* esse poder de vigilância que a tudo e a todos abarca é exercido por um governo que controla os indivíduos até o nível da formação e do desenvolvimento do pensamento, em seus mínimos meandros. No livro, esse controle (e a coerção dele decorrente) é capitaneado pela “polícia do

pensamento” (Orwell, 1980: p.08), uma instituição estatal onipresente que vigia os indivíduos em todos os aspectos de sua vida e conduta, exercendo uma vigilância constante e punindo quaisquer desvios, por mais mínimos que sejam, com a tortura, o ostracismo e/ou a morte.

No livro de Orwell o que importa é que a polícia do pensamento tudo saiba e tudo alcance controlar, impondo aos indivíduos padrões de comportamento que, incorporados, se tornem tão automáticos que passem a ser percebidos como naturais ou ao menos benfazejos. A maquinaria da sociedade Orwelliana de controle, como estabelecida na obra, induz os indivíduos a um estado constante de apatia e de aceitação de ordens e comandos, tão bem montado e instalado que os coloca em uma posição de eternamente vigiados, o que instaura um medo permanente que garante que a vigilância funcione, mesmo quando ela não está sendo efetivamente exercida.

A suposta vigilância que em *Watchmen* pode vir dos dirigíveis tem justamente essa carga de vigilância permanente, e mesmo as menores ações da narrativa podem estar sendo deles observadas. A leitura que um adolescente faz da história ficcional de pirataria, abordada acima, “entra” na narrativa Watchmeniana justamente através de uma perspectiva tomada do alto, na forma de algo próximo de um *zoom* bastante detalhado, como se nota abaixo (a primeira cena por nós colhida mostra o adolescente lendo a revista, as seguintes são o *zoom* do alto, ao qual nos referimos).



(Figura 55: o adolescente-leitor da narrativa de pirataria. CIII, P2, Q3)



(Figura 56: o close na revista. CIII, P2, Q4 a Q7)

Na sociedade de controle orwelliana, assim como no Panóptico de Bentham, o que importa é que os indivíduos saibam da possibilidade de estarem sendo observados, ainda que efetivamente não o estejam sendo.

Encontram-se ecos do livro de Orwell na construção conceitual e na narrativa de *Watchmen*, e procuraremos demonstrar essas relações pontuadamente, com exemplos retirados da história em quadrinhos. A relação entre as duas obras será aqui esmiuçada então a partir da construção de pontes conceituais entre elas. Essas pontes conceituais focam a representação dos instrumentos de controle e de coerção da sociedade Orwelliana, cujas figuras centrais são a Teletela e a Polícia do Pensamento, respectivamente. Essas duas representações encontram equivalentes watchmenianos: a Multitela do personagem Ozymandias e os dirigíveis, figuras típicas da ficção científica em seus primeiros tempos, bastante explorados, por exemplo, por H.G.Wells, e possivelmente ligadas à função de vigilância estatal de moldes Foucaultianos.

Em 1984 o instrumento-mor de observação é a Teletela, “uma placa metálica retangular semelhante a um espelho fosco, embutido na parede direita” (Orwell: 1980, p.07), um aparelho que estava em todos os lugares daquela sociedade, fossem eles públicos ou privados, e cujo desligamento era impossível.

A teletela “recebia e transmitia simultaneamente” (*ibid*, p.08). Portanto, tanto podia dar instruções/ordens aos indivíduos quanto vigiá-los, onde quer que estivessem. Naquela sociedade, vivia-se sempre e incontornavelmente, “por hábito transformado em instinto – na suposição de que cada som era ouvido e cada movimento examinado” (*ibid*, p.08). Portanto, a Teletela de 1984 é um instrumento de caráter panóptico.

A Teletela Orwelliana está também representada em *Watchmen*, na figura da Multitela do personagem Ozymandias. Segundo Danton, “A multitela é um aparelho que contém 36 televisores com mudança aleatória de canal a cada 100 segundos” (2005: p. 36).



(Figura 57: a multitela de Ozymandias. CX, P8, Q5)

A mudança aleatória de cada um dos muitos canais da multitela é a forma pela qual Ozymandias recolhe informações do mundo, pois “este planeta está cheio de eventos. Em tempos assim, nada é insignificante” (CX, P7, Q6). Na mesma cena, Ozymandias acrescenta que precisa de “informação na sua forma mais concentrada”. A forma concentrada que o personagem encontra é justamente a Multitela, com sua profusão de canais aleatórios. Essa mudança aleatória de canais lembra fortemente o fenômeno do *zapping*, atualmente em voga no cenário dos estudos de comunicação.

A presença dos dirigíveis é constante na narrativa *Watchmen*, ainda que quase nunca apareçam em primeiro plano, e parece mesmo configurar

inclusive o aspecto visual da história. Uma parcela considerável das cenas são vistas de cima para baixo. No Capítulo I, a primeira página e a última (página 26) são todas formadas por essa estrutura, na forma de um zoom que vai se abrindo da primeira à última cena, como se demonstra abaixo, evidenciando que estas duas páginas têm a mesma divisão em quadros, à exceção da aposição de um quadro com a citação final do Capítulo I, na extrema direita inferior da página 26.



(Figura 58: grandes zooms que poderiam ter sua origem nos dirigíveis. CI, P1 e CI, P26)

Uma pergunta que nos cabe fazer é se estas cenas seriam filmadas e/ou fotografadas dos dirigíveis que, no melhor estilo *Big Brother* – do original Orwelliano aos caudatários, em especial o modelo holandês de enorme sucesso na Rede Globo de Televisão – estaria monitorando a Nova Iorque de *Watchmen* e os acontecimentos que nela se desenrolam, em especial os que acontecem em espaços abertos.

No Capítulo I, Rorschach entra no apartamento do Comediante para investigar seu assassinato. Na cena inicial de sua investigação, vemos um

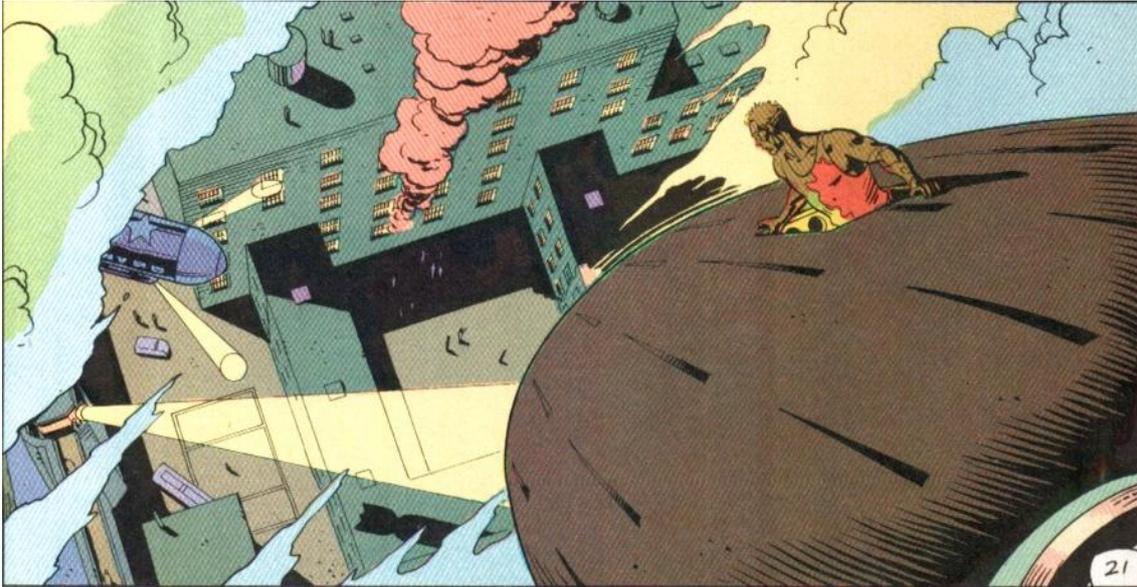
dirigível nos céus de Nova Iorque (no alto, à direita, passando a lua), como se vê na ilustração abaixo:



(Figura 59: um dirigível nos céus de Nova Iorque. CI, P5, Q1)

Esses dirigíveis, é importante dizer, nunca são diretamente envolvidos na ação, atuando indiretamente apenas nos capítulos II e VIII. No Capítulo II, página 22, quadrinho 7, o personagem Comediante os cita: “eu não tinha nada que olhar pela janela do dirigível”. Como o Comediante é um dos vigilantes cuja atuação é permitida/endossada pelo governo, supõe-se que os dirigíveis sejam veículos oficiais.

Esta suposição se confirma no capítulo VIII, página 21, quadrinho 7, na ocasião da fuga de Rorschach da cadeia na nave do Coruja II, única cena de toda a obra na qual os dirigíveis são mostrados vistos de cima para baixo, em mergulho. Nessa cena, o leitor fica sabendo que os dirigíveis pertencem à *NYPD*, ou seja, *New York Police Department*, o Departamento de Polícia de Nova Iorque (ver dirigível do lado esquerdo da imagem, próximo ao chão).



(Figura 60: a fuga da cadeia de Rorschach. CVIII, P21, Q7)

Na cena acima, é importante notar que a cena, vista em mergulho, tem uma perspectiva que mostra a nave do Coruja II também em mergulho, o que coloca a necessidade lógica de ser tomada de um referencial que estivesse acima dela. Outra cena colhida do Capítulo VII nos dá uma maior assertividade com relação a isto:



(Figura 61: a nave do Coruja II vista do alto. CVII, P23, Q1)

A perspectiva retratada na cena acima pode apenas ser de efeito narrativo e estar desconectada da ação dos dirigíveis e da possibilidade de vigilância extrema que os dirigíveis podem instalar em *Watchmen*, mas, devido ao contexto da obra e a suas relações com a simbologia e com os desenvolvimentos teóricos relacionados com a sociedade de controle, como se apresentará, cremos que nossas conjecturas estão ao menos autorizadas.

Há também representações panópticas em *Watchmen* sobre as quais discorreremos. Já nos referimos aqui ao objeto de mídia ficcional do Capítulo I, que representa uma republicação da auto-biografia *Sob o Capuz*, de autoria de Hollis Mason, o Coruja original. Mason, falando de seus tempos de garoto, relembra-se da oficina de carros de Moe Vernon, na qual seu pai trabalhava.

As palavras de Mason são estas: “Moe estava sempre sentado em seu escritório, que tinha laterais de vidro para que ele pudesse ver os funcionários trabalhando” (OMF, CI, P2). Portanto, o escritório de Moe Vernon tem uma função panóptica, que não pode deixar de nos lembrar, via sua vigilância universal impregnada sobre o trabalho dos empregados, de *Metrópolis* de Fritz Lang, e de *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin. Além disso, como o escritório de Vernon tem paredes de vidro, os empregados também podem observar suas ações. Portanto, a descrição desse local de trabalho encaixa-se à perfeição no modelo panóptico de Bertham. Infelizmente, não há em *Watchmen* uma reprodução visual do escritório de Vernon, mas a descrição da auto-biografia nos parece bem clara.

Há ainda um outro desenvolvimento panóptico em *Watchmen*, sobre o qual gostaríamos de discorrer. Trata-se do estupro e assassinato de uma jovem chamada Kitty Genovese, que é relatado por Rorschach a seu psiquiatra no Capítulo VI. É esse acontecimento que está diretamente relacionado com a confecção da máscara de Rorschach, definitivo em sua formação de vigilante irascível e obstinado. É uma memória da juventude do personagem, abarcando os anos de 1956 a 1964, período no qual a idade da personagem varia de 16 a aproximadamente 24 anos. Abaixo, reproduzimos a página com a narrativa, e em seguida transcrevemos todos os textos da edição brasileira, para que o entendimento do contexto da cena, de suas implicações e de sua perspectiva panóptica possa ser o maior possível.



(Figura 62: o assassinato de Kitty Genovese CVI, P10)

As barras representam passagem de um balão de fala a outro, dentro de um mesmo quadrinho. Os grifos são de minha autoria. Todas as falas são de Rorschach, menos a manchete de jornal.

Quadrinho 1: “1956. 16 anos. Saí do orfanato. Tornei-me operário não-qualificado, indústria de confecção. / Trabalho desagradável. Tinha de manusear roupas femininas”.

Quadrinho 2: “1962. Pedido especial para roupa com novo tecido criado pelo Dr. Manhattan. Flúidos viscosos entre duas camadas de látex, sensíveis a calor e pressão. / Cliente: uma jovem, nome italiano. Não levou a encomenda. Disse que o vestido era feio”.

Quadrinho 3: “Não. Não era feio. / Preto e branco se movendo. Mudando a forma... mas sem misturar. Sem cinza. / Muito, muito bonito”.

Quadrinho 4: “Ninguém queria. Perfeito para mim. Levei para casa. Aprendi a cortar com utensílios aquecidos para vedar o látex. / Quando terminei de cortar, não se parecia mais com vestido de mulher”.

Quadrinho 5: “Logo me entediei. Tecido não tinha utilidade. Deixei no baú. Esqueci. / Dois anos se passaram. Março de 1964. Parei numa banca a caminho do trabalho. Comprei jornal. Lá estava ela. Primeira página”.

Quadrinho 6: “Mulher que encomendou o vestido. / Kitty Genovese”.

Manchete de jornal: ‘MULHER MORTA ENQUANTO VIZINHOS **ASSISTIAM**’
“Tenho certeza que esse era o nome da mulher”.

Quadrinho 7: “Estuprada. Torturada. Morta. Aqui. Em Nova York. Do lado de fora do próprio prédio. / Quase 40 vizinhos ouviram gritos. Ninguém chamou a polícia. **Alguns ficaram olhando.** Está entendendo”?

Quadrinho 8: “**Alguns ficaram olhando.** / Eu já sabia o que as pessoas eram por trás de todos os subterfúgios, mentiras para si mesmas. Com vergonha da humanidade, fui para casa. Peguei os restos do vestido que ela não quis...”

Quadrinho 9: “... e fiz um rosto que eu tolerasse **olhar** no espelho”.

Os trechos destacados em negrito correspondem às passagens nas quais mais se pode depreender significações panópticas. No quadrinho 6, a palavra “assistiam” (“look on”, no original em inglês); nos quadrinhos 7 e 8, “Alguns ficaram olhando” (“Some of them even watched”); no quadrinho 9, “olhar” (“to look”). As expressões por nós destacadas reiteram a questão panóptica, uma vez que insistem na questão do ver, do ter ciência, do vigiar, ainda mais se pensarmos que, se os vizinhos todos apenas “(...) **ficaram olhando**”, não passaram, no episódio, de espectadores.

Sendo *Watchmen* uma obra eivada de referenciais, não podemos deixar de pensar, motivados pelos textos e pelas imagens (principalmente os quadrinhos 7 e 8 da página acima) que esse olhar e essa passividade coletivas com relação à vida de vizinhos de um mesmo prédio pode evocar a construção

cinematográfica de *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, filme no qual existe justamente um panoptismo montado na arquitetura de um conjunto de apartamentos.

O panoptismo, como é construído nessa narrativa específica do estupro e assassinato de Kitty Genovese, investe-se de alguma crueldade ligada ao observar de um fato violento, dentro de um dispositivo panóptico perfeito, pois tanto os vizinhos podiam ver a cena, quanto os envolvidos na cena podiam ver os vizinhos: as cenas dos quadrinhos 7 e 8 podem ser pensadas como a visão subjetiva da vítima.

Assim, os referenciais que *Watchmen* toma de empréstimo à obra orwelliana, se são instrumentos dos quais Orwell se vale para a construção distópica de seu livro, ajudam a inscrever a obra de Moore e Gibbons no panteão literário da literatura distópica de ficção científica, panteão este que tem em H. G. Wells seu expoente primeiro e talvez máximo. Ao lado de Wells, Aldous Huxley, George Orwell e Yevgeny Zamyatin são nomes clássicos justa e comumente citados. Ray Bradbury, Carl Sagan e Isaac Asimov são representantes mais próximos de nosso tempo.

Há que se destacar, também, filmes como *Metropolis* (1926), de Fritz Lang (baseado numa novela de Thea Von Harbou, esposa do diretor); *A Nós a Liberdade* (1931), de René Clair; *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin; e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott; além da famosa rádio-transmissão da adaptação de *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells no programa semanal *Mercury Theater*, dirigido por um jovem Orson Welles na CBS (EUA), que são merecidamente lembrados quando se discute essa seara da ficção distópica, e que desenvolvem semioses semelhantes às quais evidenciamos nesse estudo.

Partindo da análise intersemiótica referente às distopias e a *1984*, chegamos a outro tópico temático-analítico a ser abordado, em uma perspectiva que guarda em si alguns desenvolvimentos distópicos, sendo estes desenvolvimentos originais watchmenianos.

Trata-se da utilização da Guerra Fria enquanto contexto de produção e enquanto referente da narrativa watchmeniana. Moore e Gibbons desenvolveram *Watchmen* em 1985, e a obra foi editada originalmente entre os anos de 1986 e 1987, período em que a Guerra Fria estava em foco no cenário

das discussões políticas internacionais, ocupando amplos espaços nos variados meios de comunicação.

Para referendar a importância desse contexto histórico-social para a obra em questão, citamos palavras do próprio Alan Moore, trazidas literalmente de um de seus depoimentos no documentário *The mindscape of Alan Moore*, produzido por DeZ Vylenz em 2006: “*Watchmen* (...) nasceu da sombria paisagem política dos anos 80, com a Guerra Fria no auge dos seus 20 ou 30 anos; e a destruição nuclear uma forte possibilidade”. À época da produção de *Watchmen*, a bipolarização do mundo entre o bloco capitaneado pelos Estados Unidos e o bloco liderado pela ex-URSS era assunto da ordem do dia, e o depoimento de Moore, reproduzido acima, postula a Guerra Fria como referência histórico-cultural primordial.

Essas constatações, na mesma medida que referendam de uma vez por todas a posição da Guerra Fria no seio da construção histórica e narrativa, instalam *Watchmen* na seara das distopias. O mundo retratado na obra, construído por determinações e por desenvolvimentos da presença do Dr. Manhattan e da Guerra Fria, é o que se poderia almejar como um “admirável mundo novo”, repleto de ciência e técnica em todos os recantos, mas também um mundo permeado pelo medo e pela incerteza gerados por essa mesma ciência e por essa mesma técnica.

Moore, conhecido por expressar suas opiniões políticas em seus trabalhos (o autor havia anteriormente produzido a história em quadrinhos *V de Vingança*, um libelo anarquista e distópico contra a dominação política, econômica e de pensamento) constrói, em *Watchmen* (que é também uma distopia), uma continuidade à crítica constituída de *V de Vingança*, utilizando-se do cenário político mundial da então atualidade como pano de fundo de sua obra. No contexto da narrativa *Watchmeniana*, por exemplo, há uma publicação fictícia, chamada “*New Frontiersman*, um jornaleco de extrema direita, envolvido numa paranóica campanha anti-comunista” (Danton, 2005: p. 52), e outras referências semelhantes.

A Guerra Fria não é explicitamente nomeada em *Watchmen* e também não é o fio condutor da história, mas aparece como referência magna em três diferentes instâncias: na temporalidade; numa narrativa em segundo plano que cria ecos de continuidade e conceituais perceptíveis em acontecimentos

específicos da história; e numa simbologia claramente desenvolvida, esparsa por todo o enredo.

A temporalidade da narrativa principal é o ano de 1985. Essa data, que na edição da história (anos 1986 e 1987) já se configurava como passado recente é, na narrativa da história em quadrinhos, tratada como futuro. E esse tratamento de futuro é dado, justamente, pela composição de um mundo moldado como fosse o mundo que se advogava como “o mundo dos anos 2000”, repleto de maravilhas tecnológicas. Esse mundo, todavia, é sombrio: em *Watchmen*, a vasta utilização de tecnologia nuclear, teve suas benesses na forma de desenvolvimento científico e tecnológico, mas também derivou para o perigo (e para o medo) de um iminente conflito nuclear definitivo com potencial para acabar com a vida no planeta. Esse medo, que é herdado do medo correlato que existia na realidade, é em *Watchmen* ampliado justamente por conta dos desenvolvimentos tecnológicos decorrentes do advento da presença do Dr. Manhattan.

A narrativa em segundo plano sobre a qual falamos acima consiste em pistas, em indicações colocadas na narrativa do tempo presente que trazem à tona a questão da Guerra Fria. Já nos referimos ao *New Frontiersman*, tablóide sensacionalista de extrema direita; há a questão da nomeação do Dr. Manhattan, que provavelmente retoma o “projeto Manhattan (que criou a bomba atômica)” (Danton, 1992: p. 31); há o medo correlato da aniquilação no duelo nuclear; há Rorschach sem seu uniforme, caminhando pelas ruas, ostentando um cartaz no qual se lê “o fim está próximo” (CII, P2, Q4); há o “relógio do juízo final”, já citado no Capítulo 2, que como colocamos figura como uma representação da possibilidade de um fim iminente (CI, P18, Q4 – ver figura 09, página 66).

Outros exemplos retirados da narrativa de *Watchmen* nos darão um panorama de como a Guerra Fria está contida no roteiro da obra. No quadrinho 4 da página 1 do Capítulo III, um jornaleiro diz: “A gente devia bombardear logo a Rússia e seja o que Deus quiser” (a expressão “a gente”, no contexto da história, refere-se aos EUA). Na mesma página, no quadrinho 3, ele continua: “A gente devia bombardear até eles derreterem”.

No Capítulo II, em trechos da narrativa em *flashback* cuja temporalidade está sedimentada aproximadamente no início da segunda metade dos anos 60,

o Comediante diz que “daqui a 30 anos as ogivas nucleares vão estar voando como marimbondos” (P 11, Q4). Fazendo-se a projeção temporal, a temporalidade do holocausto nuclear predito pelo Comediante seria mais ou menos 1995 ou 1996, dez anos depois da temporalidade da narrativa *Watchmen* do tempo presente e da publicação original da obra.

A expressão “voando como marimbondos” traz a idéia de enxame, e a noção correlata de algo como um “enxame de bombas nucleares” que poderia causar a destruição total do planeta. A cena a seguir representa uma visão de um ataque nuclear “em enxame”, fruto de projeções da Guerra Fria, que causaria a destruição de boa parte dos EUA.

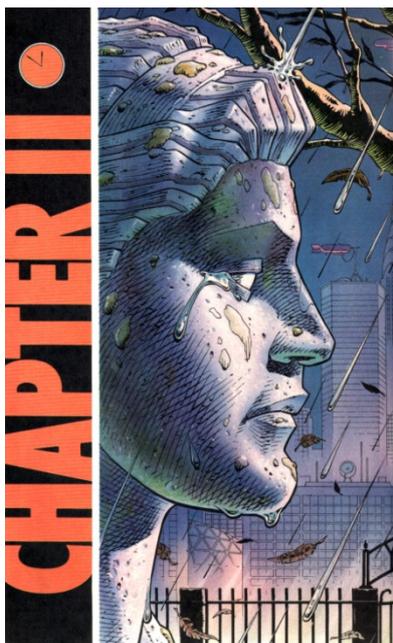


(Figura 63: a apocalíptica dimensão de um hipotético ataque nuclear.

CIII, P27, Q4)

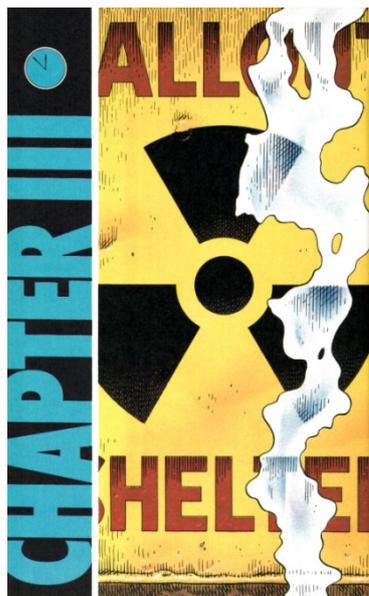
A questão da simbologia do conflito nuclear, como se nota, é importante. Citaremos as capas dos Capítulos I e II de *Watchmen* para evidenciar essa simbologia: a capa do Capítulo II traz a imagem em *close* do rosto de uma estátua, a mesma representada no primeiro quadrinho da página 1 do referido capítulo. A estátua, que está no cemitério no qual é enterrado o Comediante e cujo rosto lembra muito o rosto da Estátua da Liberdade, está sob a chuva. Em

seu olho direito (o único que vemos), gotas de chuva se acumulam e formam uma lágrima. Além disso, as gotas de chuva que se aproximam da estátua e que claramente podemos ver, congeladas no tempo, lembram agulhas, por conta de sua formação pictórica. A estátua, como a humanidade, parece ameaçada (uma gota de chuva explode no alto de sua cabeça), e a ameaça, à moda da ameaça nuclear, vem do céu.



(Figura 64: a capa do Capítulo II)

A capa do Capítulo III é o recorte de um aviso de “abrigo nuclear”, que podemos ver reproduzido, como acontece com a capa do Capítulo II, na página 1, mas desta vez exposto repetidamente nos quadinhos de 1 a 4 (todos da primeira página). Se existe a preocupação em constituir abrigos nucleares, a preocupação com a possibilidade real de um conflito nuclear é evidente.



(Figura 65: a capa do Capítulo III)

Na esteira das análises da ficção distópica e da Guerra Fria, examinaremos as intersemiotidades entre *Watchmen*, o *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e o *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley. Tanto as concepções impressas em *Watchmen* oriundas de Ésquilo quanto as tomadas de Shelley tratam de construções utópicas e a colocação desses elementos em *Watchmen*, a nosso ver, tem a intenção de trazer à tona esses desenvolvimentos utopistas, porque Moore e Gibbons vão imbuir sua obra de conceitos distópicos, ou seja, de desconstrução de utopias.

Em nossos estudos, uma referência literária que se mostrou bastante estabelecida foi o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. A saga do titã que roubou o fogo dos deuses e o entregou aos homens, angariando a fúria de Zeus e um castigo cruel e quase sem esperança de término, tem em *Watchmen* uma derivação temática bastante literal no plano do personagem Ozymandias, que no decorrer da narrativa se revela o real fio condutor da trama, e cuja intencionalidade maior era, em termos correlatos à ação de Prometeu, proporcionar à humanidade um novo momento evolutivo.

Na narrativa *Watchmeniana* não há um fogo a ser roubado, mas, da mesma forma que o Titã, Ozymandias intenciona, com seu plano que simula em Nova Iorque uma invasão alienígena que poderia tomar proporções planetárias e cataclísmicas, proporcionar à humanidade um novo paradigma de

existência e de convivência, pois, diante de uma ameaça de nível mundial, os países se uniriam e estabeleceriam a paz, na base da defesa unificada contra uma ameaça externa potencialmente poderosa.

Dado o contexto Watchmeniano da Guerra Fria, a unificação da qual se trata é, realmente, a aliança pacífica entre a ex-URSS e os EUA. Assim, o plano de Ozymandias terminaria com o conflito militar que, como se disse no Capítulo 2, serve como pano de fundo para a narrativa de *Watchmen*. Até a última página do Capítulo XII, o plano de Ozymandias parece funcionar (sobre esse “parece funcionar” que escrevemos aqui, conferir, mais adiante, nossas considerações acerca do não-final da história). E é do Capítulo XII que retiramos algumas passagens da obra e as inserimos a seguir, para referendar nossos desenvolvimentos relativos à orientação prometéica e neo-paradigmática do plano de Ozymandias:



(Figura 66: Ozymandias se vangloria de sua utopia. CXII, P20, Q1 a Q3)

No quadrinho 1 do conjunto de ilustrações acima, Ozymandias diz: “Eu salvei a Terra do Inferno. A seguir, vou guiá-la à utopia”. A utopia, para Ozymandias, é justamente a unificação mundial em prol da paz, o que certamente representa um paradigma prometéico, uma elevação da evolução humana não de mesmo escopo, mas de mesmo efeito que o que encontramos em Ésquilo.

O fim das hostilidades entre os países e o estabelecimento da paz pode ser sentido na ilustração abaixo:



(Figura 67: o estabelecimento da paz mundial. CXII, P19, Q5 e Q6)

Conforme se pode notar nos dois quadrinhos acima, expressões como “suspensão das hostilidades até” (Q5), “fim imediato das hostilidades até termos avaliado a nova ameaça” (Q6), “Fim da guerra no Afeganistão como gesto de” (Q6) e “Fim da guerra” (Q6) apontam para o estabelecimento da utopia de Ozymandias. O fim da Guerra Fria pode ser notado como prenunciado pela citação, no quadrinho 5, do nome de Gorbachev (escrito “rbachev”, mas facilmente entendido), então governante da URSS.

Essa utopia, esse novo paradigma prometício que Ozymandias proporciona à humanidade, é o paradigma de “Todos os países unidos e pacificados” (CXII, P20, Q3), conseguido ao custo de milhões de vidas, mas conseguido (pelo menos, como se disse, até a última página do Capítulo XII, que será analisada adiante). Prometeu, por sua ousadia, por seu crime, é punido, sendo acorrentado no cume de uma montanha, com uma águia a lhe devorar o fígado durante o dia, que renasce à noite para que o castigo possa durar eternamente.

A punição de Ozymandias, todavia, não é possível. Como o próprio personagem raciocina, no quadrinho 3 da página 20 do Capítulo XII (vide ilustração 66), a denúncia de seu plano e de seu crime desfaria “a paz pela

qual milhões morreram”. O Dr. Manhattan referenda a lógica de Ozymandias e o Coruja II e a Spectral II concordam com ele. Rorschach, que demonstra intenções de denunciar toda a conspiração, acaba morto pelo Dr. Manhattan, na página 24 (Q4).

A paz almejada por Ozymandias, o paradigma prometício de Ozymandias está por se estabelecer. Como o editor de um periódico sensacionalista de Nova Iorque diz, na página 32, quadrinho 3, Capítulo XII: “Ninguém mais pode dizer coisas ruins sobre nossos camaradinhos russos”. O clima de censura que a afirmação expressa carrega tons de comportamento politicamente correto, e inscreve-se como possibilidade de uma vigilância estatal sobre a qual discorreremos mais adiante.

A obra de Ésquilo tem uma derivação claramente assumida no *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, o que o sub-título do livro da autora inglesa deixa bem claro. No *Frankenstein*, o leitor é apresentado à história de Victor Frankenstein, um estudante de medicina que, aturdido com a morte da mãe, busca uma maneira de livrar a humanidade do flagelo e das limitações da morte.

Para isso, embrenha-se em estudos e experimentações, isolando-se do mundo e terminando por criar um ser, feito de pedaços de cadáveres diversos, cuja função primeira e essencial é ser imortal, imune às limitações e às fragilidades físicas da humanidade. A criação de seu novo “Adão” (Shelley: 2004, p. 107), pela missão e pela nomeação que lhe é atribuída, constitui-se em uma promessa de um novo momento para a humanidade, em um mais elevado patamar de evolução, enfim, em um novo paradigma bem aos moldes do paradigma Esquiliniano.

Esse aspecto da evolução física do ser humano, bem como o de construção/reconstrução de um corpo a partir de partes variadas de outros corpos, tanto instala a perspectiva utópica de um ser humano imune aos desígnios da espécie (envelhecimento, adoecimento e morte) quanto, se pensarmos no *Frankenstein* como uma ficção científica, antecipa desenvolvimentos relativos à manipulação genética hoje tornados assunto cotidiano (basta lembrar que a alcunha *Frankenstein* é atribuída a alimentos e a animais geneticamente manipulados em laboratórios).

Temos então duas linhas-guia relativas ao *Frankenstein* de Mary Shelley em *Watchmen*: o estabelecimento de um novo paradigma da humanidade, na forma de um novo patamar físico da espécie; e, quase contrário a esta noção de melhoramento físico, no mais das vezes associado a uma concepção apolínea de corpo, a noção do grotesco, do monstruoso, porque o ser criado por Victor Frankenstein, na sua junção de partes diversas de cadáveres variados, revela-se asqueroso, causador de repulsa e medo, fisicamente hediondo.

No livro, a criatura fruto das experiências pré-genéticas de Frankenstein não recebe nome, e é tratada como por palavras que remetem a uma natureza monstruosa, como “monstro” (ibid, p. 107), “destruçõ” (ibid, p.62), ou “criatura” (ibid, p.61). As nomeações “monstro” e “destruçõ” são ligadas à deformidade; a expressão “demônio” a uma mitologia do grotesco; enquanto a expressão “criatura” é uma associação de caráter genérico. No caso, o genérico “criatura” desconstrói, em sua não-humanização, o caráter de novo paradigma humano do qual Frankenstein gostaria de investir o fruto de seu experimento. Os substantivos “monstro” e “destruçõ”, com toda a carga semântica que carregam, reforçam essa desconstrução do paradigma com uma aposição de um grotesco visual e mesmo conceitual que é incongruente com o ideal de perfeição corpórea que Frankenstein buscava, em sua ânsia de superar, justamente, a maior limitação física humana.

Em *Watchmen*, esses aspectos do *Frankenstein* de Mary Shelley são retrabalhados sobre personagens principais e secundárias da narrativa. A obra, também, é citada nos moldes da tradução intersemiótica em segundo plano, como veremos adiante. Nesse momento, cabe-nos então elucidar as relações intersemióticas entre o livro de Shelley e a história em quadrinhos de Moore e Gibbons.

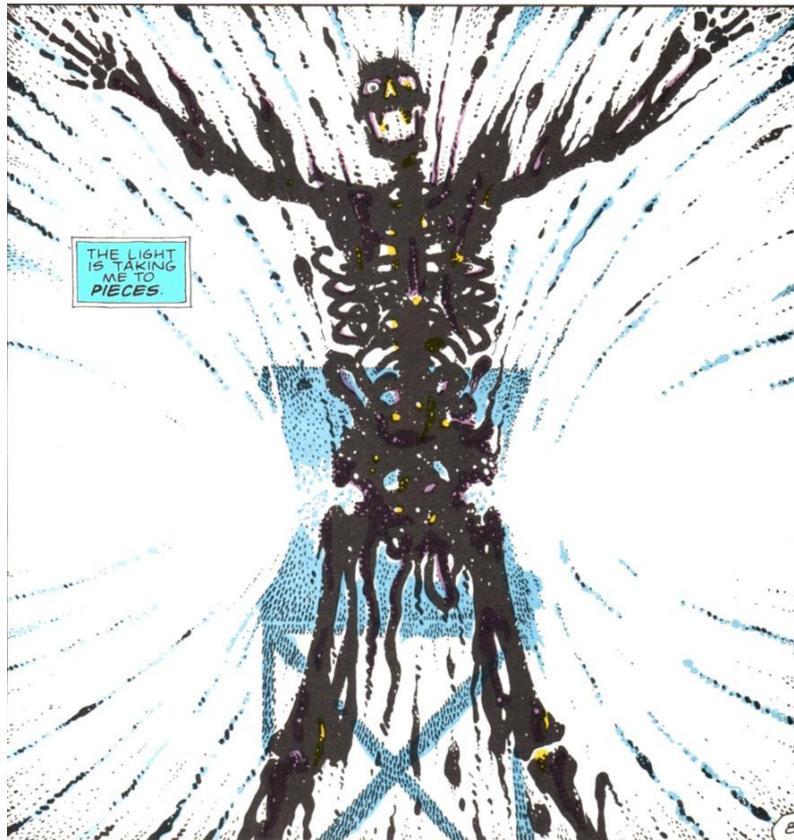
Primeiramente, abordaremos a questão da monstruosidade: há três figuras watchmenianas de orientação claramente Frankensteineana, no que concerne sua constituição física: o Dr. Manhattan, Bubastis (o felino de estimação de Ozymandias) e o suposto alienígena criado por Ozymandias, ápice dos engendramentos necessários para o início da construção de sua utopia.

O Dr. Manhattan, assim como a criatura monstruosa de Frankenstein, é também fruto de uma experiência científica. No Capítulo IV de *Watchmen*, o leitor é apresentado a essa experiência, acidental e derivada, ao que parece, do acaso absoluto. Bem em moldes Frankensteinianos, o corpo de Jon Osterman (o nome humano do Dr. Manhattan) é literalmente desintegrado. Dado inicialmente como morto, Osterman consegue recompor seu corpo, dotando-o de perfeição física e angariando capacidades extra-humanas que o aproximam da divindade.

Osterman, depois dessa experiência de desintegração e de reconstituição, se torna o Dr. Manhattan. Notadamente, a desintegração de corpos e a reconstituição das partes em um todo único que teoricamente representaria uma evolução física humana são o processo pelo qual Victor Frankenstein constitui sua criatura/monstro. Diferentemente, o Dr. Manhattan não é afetado dessa monstruosidade, mesmo com a cor azul que seu corpo passa a ter.

A coloração azul, por sinal, segundo Danton, “é a cor característica de Krishna, sendo, portanto, associada com a divindade” (2005: p. 63). Os poderes adquiridos pelo Dr. Manhattan, em sua reconstrução corporal, “beiram a onipotência e a onisciência” (idem: p. 63) e referendam essa divinização da personagem. A criatura/monstro de Frankenstein vai tomando consciência de si mesma e do mundo aos poucos, mas o Dr. Manhattan já nasce (ou renasce) com plena consciência de si próprio e de suas capacidades.

Portanto, se o Dr. Manhattan tem uma constituição física Frankensteiniana, seu psicológico-mental não o é, mas de qualquer modo os trâmites de sua construção conceitual retomam as características expressas na obra de Mary Shelley. A seguir, ilustramos os processos de desintegração e de reconstituição corporal de Osterman/Dr. Manhattan, como esses processos aparecem em *Watchmen*.



(Figura 68: Jon Osterman desintegrando-se. CIV, P8, Q4)

A ilustração acima mostra o exato momento da desintegração do corpo de Osterman. No texto adjacente à imagem, o personagem diz que está sendo feito “em pedaços”. Sua reconstrução/transformação em Dr. Manhattan acontece de modo também Frankensteiniano, como se pode notar pelas ilustrações abaixo, nas quais a reconstrução física e o caráter de asqueroso e de monstruoso pelo qual essa reconstrução passa se tornam evidentes:



(Figura 69: a reconstrução do corpo de Jon Osterman, prestes a se tornar o Dr. Manhattan. CIV, P9, Q4 a Q7)

Na página seguinte, o Dr. Manhattan já aparece completamente refeito e reestruturado, em sua perfeição física, flutuando no meio do refeitório de seu centro de pesquisas:



(Figura 70: a primeira aparição pública do Dr. Manhattan. CIV, P10, Q4)

Como se pode perceber, o percurso de desintegração e de reconstrução do corpo do Dr. Manhattan obedece a parâmetros muito semelhantes aos de desintegração de vários cadáveres e de reintegração dessas partes em um todo único, constantes no *Frankenstein* de Mary Shelley. O fato de o Dr. Manhattan ressurgir como uma entidade fisicamente perfeita, e o fato desse ressurgimento ser colocado de forma que a posição em que o personagem se encontra o coloque tanto acima dos outros seres humanos (que assistem estupefatos ao seu aparecimento) quanto em uma postura que lembra a pose do Cristo na cruz (mas liberto da cruz) reforçam seu caráter de divindade que sua coloração azul prenuncia, do qual tratamos no Capítulo 2.

Outra criatura Frankensteineana presente em *Watchmen* é Bubastis, a mascote felina de Ozymandias, uma “lince alterada geneticamente” (CIV, P21, Q3). Esse caráter de manipulação corporal já bastaria para conceituar Bubastis como Frankensteinena, mas há outra aproximação possível. No Capítulo XII, Bubastis é desintegrada, por sua participação em um estratagema que visava desintegrar o Dr. Manhattan, para que este não pudesse interferir na construção da utopia de Ozymandias.

Ozymandias usa contra o Dr. Manhattan o mesmo tipo de experiência científica que o transformou nessa entidade quase divina à qual nós já nos referimos. Na cena, Bubastis se desintegra junto com o Dr. Manhattan. Este último consegue se reintegrar, mas o felino, não. Portanto, Bubastis morre. É a morte de uma criatura Frankensteineana, por um processo tipicamente Frankensteineano.

Ainda, a morte da mascote (e a segunda reconstituição do Dr. Manhattan) acontece no Pólo Sul. No *Frankenstein*, a morte da criatura/monstro ocorre também em uma região gelada, só que no Pólo Norte. Guardada a diferença de orientação geográfica, a morte de uma criatura frankenteineana em uma região gelada está referida. A cena abaixo representa o momento da desintegração de Bubastis e do Dr. Manhattan, que tem enorme semelhança com a cena do Capítulo IV citada acima, na qual o corpo de John Osterman é desintegrado:



(Figura 71: a desintegração do Dr. Manhattan e de Bubastis. CXII, P14, Q4)

Nossa última comparação frankensteineana é direcionada à criatura supostamente alienígena que Ozymandias teleporta para o centro de Nova Iorque. Tal criatura é fruto de concepções criadas por artistas e cientistas cujos esforços Ozymandias conjuga (e que depois elimina, para que não impeçam ou atrapalhem seus planos) e tem em si o aspecto de monstruosidade e, por conseguinte, de repúdio, asco e medo, que a criatura/monstro de Frankenstein causava, elevado em um nível muito alto, por conta do caráter alienígena e ameaçador a ela associado.

A monstruosidade da criatura é em *Watchmen* tão evidenciada, que as seis primeiras páginas do Capítulo XII, que apresentam todas apenas um grande quadro único, são referentes à destruição causada por essa monstruosidade. O quadro da página 6, que reproduzimos abaixo, é o momento em que se evidencia mais o caráter grotesco da criatura:



A STRONGER LOVING WORLD

(Figura 72: a criatura supostamente alienígena de Ozymandias. CXII, P6)

O título do Capítulo XII, colocado justamente na página 6, “Um mundo forte e adorável”, parece-nos uma ironia com relação à imagem, e como que referenda o caráter de deformidade e monstruosidade do qual o suposto alien de Ozymandias, frankensteineamente, é investido.

Aqui, então, findamos as colocações relativas à constituição das intersemioticidades entre o *Frankenstein* de Mary Shelley e *Watchmen*. Desse modo, passaremos à conceituação e demonstração dos procedimentos de tradução intersemiótica dos quais a obra se utiliza, ligados ao trânsito dos códigos e dos conteúdos que se trabalha nesse tipo de operação comunicacional.

Estando prestes a findar nossas análises, examinaremos os constantes procedimentos de entrelaçamento das três diferentes narrativas que compõem a narrativa geral de *Watchmen*, mostrando como esse entrelaçamento pode

referendar sinteticamente as teorizações e os pontos temático-analíticos apresentados.

Para isso tanto nos valeremos de trechos da obra como explicitaremos algumas técnicas da linguagem das histórias em quadrinhos que são de extrema importância para o entendimento da síntese teórica e temática que advogamos existir nos exemplos a que nos ateremos.

O primeira técnica da linguagem quadrinística a ser abordada é o assalto de turno, que apresentamos no capítulo 1. O assalto de turno, que delata a sobreposição de elementos da narrativa visual de uma história em quadrinhos, foi por nós tomado como referência para a análise de um procedimento narrativo típico de *Watchmen*, que colocamos como dele derivado: a imbricação das três diferentes narrativas que compõem a obra via contigüidade temática, com os nexos entre as narrativas sendo constituídos muito mais por desenvolvimentos estruturais e de enredo desenvolvidos pelos autores do que por pontes físicas evidenciadas, como acontece no assalto de turno, segundo a conceituação de Paulo Ramos que nos referenda.

Para a demonstração de como o assalto de turno foi explorado e extrapolado em *Watchmen*, traremos dois trechos da obra. O primeiro deles ressalta a imbricação das narrativas, e o segundo demonstra o nível extremo que o assalto de turno tomou na narrativa watchmeniana, tornando-se mais um elemento de significação cruzada.

No capítulo 1 demos um exemplo que sucintamente demonstrava essa interação das narrativas. O exemplo que tomaremos agora é um desenvolvimento de nossa demonstração inicial.

A seqüência que elegemos encontra-se no Capítulo X, mais precisamente na página 13, na qual há a co-existência da narrativa do tempo presente (quadrinhos 1, 3, 5, 7 e 9) e da narrativa ficcional de pirataria (quadrinhos 2, 4, 6 e 8). As narrativas estão, pois, intercaladas, sem que se utilize de elementos marcadores de passagem de uma narrativa à outra. Os saltos de uma narrativa à outra são saltos “non-sequitur” (McCloud: 2005, p.72), sem uma seqüência lógica aparente ou mais “esperável” O que é notável, além dessa alternância de narrativas, é a existência dos discursos das duas narrativas em todos os quadrinhos: os balões de fala da narrativa do

tempo presente e os textos em boxes que emulam papéis antigos da narrativa ficcional de pirataria aparecem em todos os quadrinhos da página.



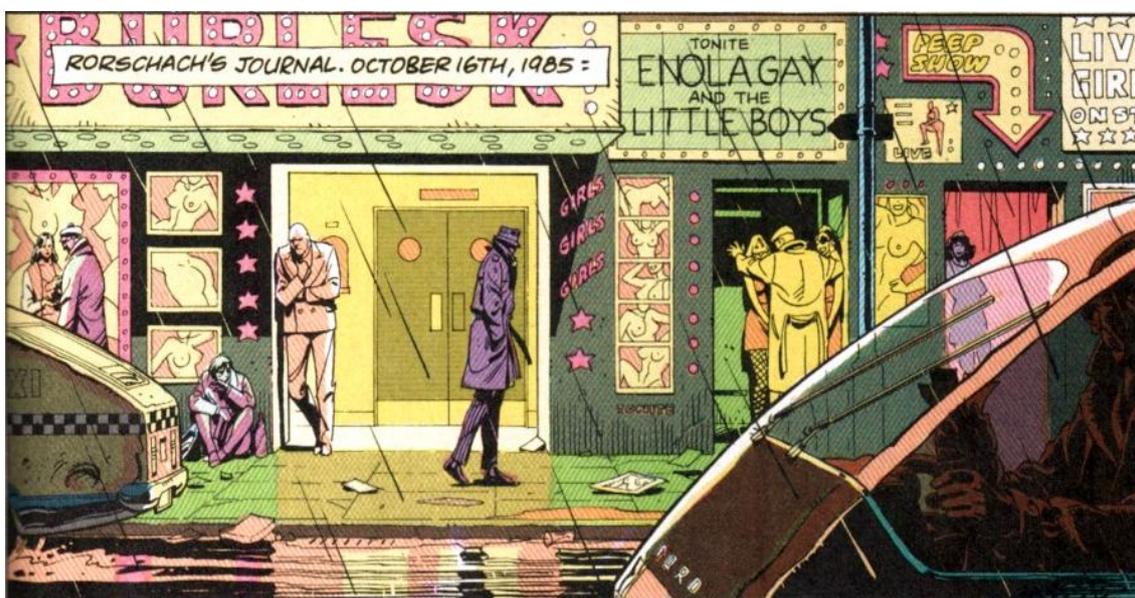
(Figura 73: um exemplo da interação das narrativas. CX, P13)

À exceção do quadrinho 7, em todos os outros quadrinhos os balões de fala são oriundos de um espaço além-quadro. Portanto, se não há a ponte física, se não há a ligação superposta dos mesmos, há claramente o remeter de um quadrinho ao outro por meio do direcionamento dos apêndices dos balões de fala. E, se não há o assalto de turno com a sobreposição física de um balão de fala a outro (ou de um discurso a outro), há a sobreposição de uma narrativa a outra no nível visual e a sobreposição e interação das duas narrativas no nível verbal.

Essa sobreposição de narrativas, no exemplo acima, cruza continuamente as imagens da narrativa do tempo presente, contendo as falas do jornalista, personagem secundário importante na obra, com trechos da narrativa ficcional de pirataria. Tanto o discurso do jornalista quanto o do naufrago (personagem principal da narrativa de pirataria), tratam do medo de uma grande ameaça à vida, que não se pode combater.

Na narrativa do tempo presente, esse medo é o do conflito nuclear iminente, que pode trazer a destruição total. Como o jornalista evidencia no quadrinho 3, “é o juízo final”. Na narrativa de pirataria, o medo é o do ataque do navio de piratas à terra natal do náufrago e em especial à sua família, que traria o fim do mundo conhecido pelo personagem (e que trouxe, efetivamente, o fim de sua sanidade).

O nível extremo que a utilização desse procedimento do assalto de turno tomou em *Watchmen* pode ser demonstrado por uma única imagem colhida da narrativa.



(Figura 74: a demonstração do nível extremo do assalto de turno. CII, P25, Q1)

Na cena, Rorschach caminha pelas ruas da Nova Iorque fictícia que ambienta *Watchmen*. Há chuva como em diversos momentos da trama, e a rua é escura, apenas iluminada pelos luminosos e pela luz que vem do interior de uma casa de espetáculos eróticos.

Em um dos luminosos, instalado um pouco à direita do centro da página, vemos a inscrição “*Tonite – Enola Gay and the Little Boys*”. No contexto da cena, cuja ambientação é recheada de elementos eróticos, o luminoso e a inscrição apontam também na direção de um erotismo óbvio, evocador de uma orientação homoerótica explícita (condenada por Rorschach, por sinal).

Todavia, ao retomar a raiz histórico-cultural dessa inscrição, chegamos a um fundo conceitual que afirma as relações tecidas neste trabalho com a

questão da Guerra Fria e com o medo de um conflito nuclear iminente, bem como apontamos mais um elemento incorporado na narrativa através do procedimento da tradução intersemiótica em segundo plano, conforme evidenciaremos adiante.

“Enola Gay” era o nome do avião que despejou sobre Hiroshima a bomba nuclear (ao que parece, uma homenagem à mãe do piloto, Enola: a palavra “gay”, originalmente, significa “feliz”), e “Little Boy” era o nome da bomba atômica lançada sobre Nagasaki, ambas no final da segunda guerra mundial.

Essa referência põe em cena a Guerra Fria e o medo de um iminente conflito nuclear, o qual toma toda a narrativa de *Watchmen*. Na cena, esse contexto cria uma dimensão de violência (no caso, histórica) que se alia uma outra dimensão da violência, presente na ambientação urbana da cena, também inscrita na imagem.

A rua em que Rorschach caminha é iluminada apenas por luminosos e pela luz que sai de uma casa de espetáculos eróticos. Os luminosos são de três tipos: luminosos com inscrições imagéticas, luminosos com inscrições textuais e luminosos com inscrições imagético-textuais. Os três tipos têm claro apelo erótico. Os luminosos com inscrições imagéticas, sem exceção, são carregados de imagens de corpos femininos despedaçados, recortados, evidenciados em suas partes. E praticamente não há rostos: em apenas um luminoso imagético situado no lado direito do quadro se vê um rosto pela metade; e o único luminoso (imagético-textual) no qual um corpo inteiro figura está distante, pequeno, o corpo feminino inscrito nele tornado incerto e esquemático pela distância.

Portanto, o que existe são duas dimensões da violência: a memória do extermínio em massa nas cidades japonesas (que dialoga com a possibilidade de um extermínio em massa presente na obra) e o despedaçamento de corpos, evocador da memória de guerras e que, mais especificamente na cena, põe em pauta o pornográfico, a decadência moral da sociedade, a exploração do corpo feminino retalhado em suas partes, nunca um todo a ser considerado.

O discurso visual, portanto, reitera o verbal: os corpos femininos despedaçados são reforçadores da memória e do horror da guerra, bem como do extermínio em massa, lembranças essas trazidas pela inscrição no luminoso

que evoca os lançamentos de bombas nucleares sobre o Japão. A violência histórica referida pelo luminoso com a inscrição “Tonite – Enola Gay and the Little Boys” tem contrapartida na violência urbana.

Uma outra peculiaridade da cena deve ser aqui elucidada: no canto alto esquerdo do quadro, nota-se um trecho do Diário de Rorschach (reiteradamente mostrado na obra), postado sobre um luminoso, com a inscrição “Burlesk”. “Burlesk” é burlesco, e traz consigo toda a significação desta palavra: “imitação satírica ou cômica, caricatural, paródica; ou tipo de *vaudeville* (espetáculo de variedades) caracterizado por comédia rasteira, *stripteases* etc”.

Da definição acima, do dicionário *Webster* de língua inglesa, podemos derivar alguns conceitos: “imitação caricatural ou paródica” parece relacionar-se com a obra como um todo, uma vez que os autores, em *Watchmen*, constroem uma crítica aos arquétipos e às histórias em quadrinhos de heróis, montada justamente sobre a construção caricatural e/ou paródica dos personagens, o que se poderá confirmar adiante.

De “vaudeville/espetáculo de variedades”, podemos utilizar justamente essa definição *per se*: toda a rua em que Rorschach caminha é um *vaudeville* do erótico/pornográfico, com suas luzes, inscrições, habitantes e passantes (evocando o poema *A uma passante*, de Baudelaire; e o livro *Passagens*, de Walter Benjamin) instaurando, via conceitos e contextos da obra e da cena, a guerra, o extermínio, a violência histórica e urbana, a podridão moral, a decadência da sociedade, o despedaçamento do humano frente à maquinaria de guerra e de dominação cultural calcada na pornografia do mundano.

O local de inscrição do trecho do Diário na cena é importante: ao colocar esse trecho sobre o luminoso com a inscrição “burlesk”, os autores constroem um assalto de turno: o discurso de Rorschach literalmente toma de assalto o discurso da cena: o quadro visual salta da inscrição verbal, assim como retorna a ela.

Estando expressas todas as conceituações e aplicações que gostaríamos de colocar, findamos este capítulo e partimos para a conclusão do trabalho.

CONCLUSÃO

Debruçando-nos sobre *Watchmen*, encontramos uma narrativa muito bem engendrada, tramada em seus mínimos detalhes, recheada de significações trazidas de referenciais artístico-culturais variados, que se somavam às significações específicas da narrativa. Percebemos que a narrativa watchmeniana tinha muitos níveis, discursando sobre si mesma, sobre sua linguagem, sobre aspectos históricos de sua linguagem, apropriando-se de outros discursos para instaurar, no seu próprio, uma imensa série de semioses cruzadas.

Watchmen revelou-nos possuir uma forte relação intersemiótica com *1984*, de George Orwell, largamente desenvolvida ao longo do enredo, de muitas maneiras. Desde a transcrição conceitual até a apropriação mais ou menos literal de alguns objetos narrativos da obra orwelliana, a obra de Moore e Gibbons dialoga continuamente com aquela que parece ser seu referente literário maior e mais complexamente referido.

Percebemos também que *Watchmen* também retratava, ainda que de modo não inequívoco, uma sociedade de controle, e que instrumentos da sociedade de controle retratada no *1984* existem em *Watchmen*, adequados ao enredo da narrativa e, agora, adicionados dos conteúdos literais e simbólicos que a narrativa dá a eles.

Para abordar a relação entre o livro e a história em quadrinhos, valemo-nos da relação intersemiótica entre eles, explicitando-a. Para tratar da sociedade de controle, utilizamos o importante livro de Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, e a proximidade entre o que Foucault evidenciava sobre a vigilância e aquela que encontramos entre seus exemplos prático-teóricos e algumas representações encontradas em *Watchmen* foram muitas, o que nos auxiliou tanto na constituição da relação intersemiótica entre a obra de Orwell e a de Moore e Gibbons quanto no desenvolvimento de questionamentos de cunho foucaultiano.

O *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo e o *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, sendo o segundo decorrente assumido do primeiro, também assomaram na narrativa watchmeniana de maneiras diversas. Simbologias, acontecimentos narrativos, personagens e paradigmas

de Ésquilo e de Shelley existem (ou co-existem) em *Watchmen*, e sua impressão é cunhada na história em quadrinhos de modo que o que se resgata em *Watchmen* dessas duas obras é tomado de modo prometéico e frankensteineano. No enredo watchmeniano a ânsia de Prometeu em levar a iluminação à humanidade é, simbolizadamente, o que move a narrativa; e a figura, o *modus operandi* e os resultados das experiências do Dr. Victor Frankenstein funcionam como referentes para a composição de personagens, contextos e eventos.

Herdando a perspectiva sombria de 1984 com relação ao futuro, e adicionando essa perspectiva de elementos do *Prometeu* e do *Frankenstein*, Moore e Gibbons tiveram respaldo suficiente para construir *Watchmen* como uma distopia. No 1984 o futuro é de controle e medo; no *Prometeu* o controle é a censura a um ato libertário, o castigo impingido ao arauto da iluminação; no *Frankenstein* o signo paradigmático de uma nova destinação revela-se, em termos literais e simbólicos, monstruoso, e tanto o arauto prometéico quanto o novo Adão que carregava a responsabilidade de tornar-se o novo mito e a evolução humana acabam imersos em mortes, asperezas e desconstruções de suas utopias.

Em *Watchmen* todos esses elementos podem ser encontrados, espargidos na obra de maneiras diversas. Para desenvolver esses elementos no contexto da realidade presente, Moore e Gibbons valeram-se do contexto histórico-social da Guerra Fria. Assim, referências a esse conflito político-militar bipolar difundem-se em instâncias variadas da narrativa, valendo lembrar que *Watchmen* foi escrita, produzida e publicada no início da segunda metade dos anos 80, quando a Guerra Fria estava em seu auge e era assunto da ordem do dia, nas esferas públicas e privadas.

Estabelecida essa base de significações, debruçamo-nos sobre a narrativa com um foco agora diferente: ao invés de trazer elementos externos, adotamos o viés “dentro-fora”, ou seja, procuramos diretamente em *Watchmen* por elementos constituintes de sua semiose. O que encontramos foi um estrato vasto que, montado sobre os pilares supracitados, se desenvolvia estrutural e conceitualmente em uma rede semântica complexa, de filigranas arquiteturais e de conteúdo.

Esses múltiplos níveis de significação são dados pela apropriação de uma longa série de referenciais artístico-culturais conjugados no todo da narrativa. Examinamos mais a fundo essa apropriação utilizando-nos das teorizações da tradução intersemiótica, à qual vamos nos referir mais adiante. Nesse momento, cumpre discorrer sobre dois referenciais que encontramos e que definimos como os basilares da constituição watchmeniana, que lhe deram estrutura e conceito geral.

O primeiro desses dois referenciais é um poema satírico do poeta romano Juvenal, de onde sai a frase “Quem vigia os vigilantes?” ou “Who watches the watchmen?”. Tal frase, que foi tomada e resignificada ao longo dos anos em diversos contextos, particularmente ligados às questões da desconfiança e da vigilância, foi utilizada em *Watchmen* como cerne de sua estrutura conceitual.

Na história em quadrinhos de Moore e Gibbons, o poema de Juvenal figura como a referência maior para o desenvolvimento de seu conceito, uma vez que a narrativa watchmeniana, relativa a heróis mascarados, vai se perguntar justamente acerca da validade e até da legalidade da vigilância realizada por estes heróis, que desembocará no expediente de desconstrução dos arquétipos heróicos que retrabalha uma grande série de elementos clássicos das histórias em quadrinhos, e que analisamos também neste estudo.

E se o poema de Juvenal dá a *Watchmen* seu conceito, uma outra referência artística é evocada para suprir a obra de sua estrutura de montagem: trata-se da canção *Desolation Row*, de Bob Dylan, que figura como a fonte da citação final (“À meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem e prendem qualquer um que saiba mais do que eles”, CI, P26, box da citação final) e do título do Capítulo I (“À meia-noite, todos os agentes...”, CI, P6). Muito importante nos parece que o trecho da canção de Dylan escolhido para a citação e para a composição do título discorra sobre super-heróis e vigilantes. Mas, no aspecto da estruturação watchmeniana, o que importa é a apropriação da canção de Dylan enquanto arquitetura modelar.

Na letra da canção temos inúmeras citações de figuras de espectro artístico-cultural, oriundas de variadas esferas, tempos e contextos. Essas figuras são colocadas na letra da música como participantes de um mesmo

tempo-espaço, em uma serialização que os une como fossem, desde o princípio, co-existentes.

Essas referências em paralelo, que em primeira análise, em muito diferem em termos artísticos e em sua temporalidade, evocam, como estrutura, a possibilidade de engendramento de contrários em um todo único, do fazer funcionar conceitualmente e artisticamente uma profusão de objetos inicialmente inconciliáveis, do tecer uma rede semântica insuflada de significantes díspares cuja originalidade seja justamente o seu costurar em uma teia única, orgânica. Sobre esse engendramento, apoiamo-nos em Michel Foucault e em sua conhecida referência a Borges, ambos calcados na construção de nexos entre objetos aparentemente incongruentes.

Desolation Row coloca em um mesmo cadinho nomes como Einstein, Cinderela, Caim e Abel, o Corcunda de Notre-Dame, o Bom Samaritano, Ophelia, Noé, Robin Hood, o Fantasma da Ópera, Casanova, Nero, Netuno, Ezra Pond e T.S. Eliot. Essas figuras existem e atuam conjugadamente no tempo-espaço da canção. Da mesma forma, em *Watchmen* encontramos essa estrutura: a história em quadrinhos de Moore e Gibbons vale-se da arquitetura de *Desolation Row*. Basta lembrar que as bases conceitual e estrutural de *Watchmen* são, respectivamente, um poema satírico romano, escrito por Juvenal por volta do século I e a canção de Dylan à qual nos estamos referindo.

Watchmen apropria-se desses referenciais e de muitos outros: no corpo da história, em diversas instâncias, encontramos esses referenciais, imersos na obra de maneiras variadas, maneiras que examinamos através das teorizações da tradução intersemiótica, que nos forneceu instrumentos de análise para desvendar a teia significante complexa da história em quadrinhos, e sua cadeia de significantes montada na transcrição do significante e dos significados originais para um novo contexto de linguagem e de significações, através da tradução inter-signos.

A tradução intersemiótica, como prática de tradução de linguagens e de conteúdos, não é entendida por nós como um processo frio, mecanizado, mas sim como uma prática criadora: traduzindo signos, o artista tanto se utiliza de significantes e de significados já estabelecidos quanto dá a esses significantes e significados novas acepções, que se somam às anteriores.

Portanto, examinar os processos de tradução intersemiótica não faz parte de um trabalho de garimpo mecanizado, mas sim de uma proposta de entendimento e de valorização deste processo enquanto prática criativa viva, ancorada em conceitos estabelecidos, mas que abre a si mesma e aos conceitos dos quais se utiliza para uma fertilização cruzada passado-presente e presente-passado.

Os trâmites tomados pelas operações de tradução foram examinados e elencamos três formas pelas quais essa tradução é feita em *Watchmen*. Colocamos essas três formas como uma experimentação teórica embasada em elementos teóricos já referendados, e por isso estabelecemos, valendo-nos de Lerói-Gourhan, a nomenclatura dessas três categorias de tradução intersemiótica como uma espécie de nomenclatura a ser confirmada em sua adequação *a posteriori*.

Essa confirmação futura se dará sobre a validade dos trâmites tradutores que, para nós, formam a base de identificação de cada uma das categorias. Obviamente, como as três categorias e a tradução intersemiótica lidam com a contaminação de signos e de conteúdos, via as transcrições das linguagens e das mensagens que as linguagens carregam, as fronteiras entre os três tipos de tradução são tênues, mas cremos que suficientes para que sejam distinguidas.

As categorias que elencamos são: tradução intersemiótica literal, que trata da adaptação entre as linguagens dos códigos; a tradução intersemiótica conceitual, que trata do trânsito de conceitos entre objetos artísticos; e a tradução intersemiótica em segundo plano, que tem a função de pontuar a existência da referência artístico-cultural de modo criativo, mas que se finda no pontuar e que não desenvolve *per se* a significação do referencial, ainda que a evidenciação destes possa servir de ponte para o assomar inicial dos mesmos ou como referendante de referenciais já existentes.

Diretamente da narrativa, colhemos exemplos de cada uma das formas de tradução elencadas, assim como fizemos com as relações intersemióticas encontradas e com o referencial sócio-cultural da obra. Os exemplos colhidos nos parecem não só constituir-se em amostras eficientes e relevantes dos tipos de tradução como, definitivamente, são responsáveis pelo instalar, em *Watchmen*, de uma vasta rede de significantes, significados e semioses, rede

esta que inculca na obra um complexo sistema de trânsito de linguagens, conceitos e objetos artístico-culturais. Por essa razão, conceituamos *Watchmen* como um objeto multi-narrativo de estruturação em mosaico.

Outro viés de análise também trazido da literatura, mais especificadamente das teorias da literatura, foram as análises de Mikhail Bakhtin sobre a poética de Dostoiévski. Os conceitos que colhemos do pesquisador russo para aplicar em nosso estudo foram a polifonia, o dialogismo e o inacabamento.

A polifonia, como Bakhtin a encontra e a desenvolve teoricamente nos romances dostoiévskianos, é a proliferação de uma miríade de vozes/discursos das personagens, sem que essa miríade cause um problema de cacofonia e sem que se encontre uma voz/discurso que se sobressaia aos outros. Na construção romanesca da polifonia, Bakhtin encontra uma vontade artística ligada à convivência dessas vozes/discursos em um mesmo plano de importância, sendo essa vontade intrinsecamente consciente e parte de um plano artístico objetivamente definido.

Em *Watchmen* pudemos encontrar, não sem alguma surpresa, um procedimento polifônico de construção da história em quadrinhos, tal e qual Bakhtin preconizava existir em Dostoiévski. Dessa maneira, foi possível aplicar trechos de *Problemas da Poética de Dostoiévski* diretamente a *Watchmen*, num procedimento intersemiótico que em muito se adequa ao objeto de que estamos tratando.

Aplicamos a polifonia às vozes/discursos das personagens principais, e em sua emergência concomitante e equivalente durante toda a narrativa. Em *Watchmen*, os seis personagens principais - Coruja II, Rorschach, Dr. Manhattan, Ozymandias e Espectral II - inserem suas vozes na narrativa, amalgamadas às outras vozes existentes, e sem que qualquer uma dessas vozes se sobressaia de modo definitivo, ainda que, conforme salientamos, a voz de Rorschach tenha mais canais de expressão do que as outras, por contar com a transcrição do trecho de seu diário, que percorre toda a narrativa.

Em *Watchmen* essas vozes estão de tal modo trançadas que constituem o segundo conceito bakhtiniano por nós abordado: o dialogismo. Na narrativa watchmeniana, a proliferação equivalente das vozes/discursos conduz a um movimento que, em algumas ocasiões, faz com que os discursos caminhem

em um mesmo sentido, mas que na imensa maioria das vezes constrói a divergência destes.

Portanto, os personagens principais da obra, que todo o tempo falam/discursam, estão também em embate constante. É isso que constitui o dialogismo, tal como Bakhtin o viu atuar em Dostoiévski e na maneira que o aplicamos à *Watchmen*, e mais uma vez a possibilidade de aplicação direta dos conceitos bakhtinianos à nosso objeto nos foi surpreendente.

O último conceito que trouxemos de Bakhtin foi o inacabamento. Se nas obras dostoiévskianas a polifonia assoma, aliada ao dialogismo, Bakhtin também encontrou nelas o inacabamento, na forma de uma não-síntese final que submetesse a polifonia e o dialogismo, estes tão arquiteturalmente pensados e executados, a alguma espécie de “resumo” ideológico que se concretizasse em delimitações finais que constituíssem uma conclusão acabada, fechada, e por isso redutora de todo o processo criativo a ela anterior.

Os romances dostoiévskianos não terminam com nenhuma lição de moral, nenhum ensinamento ético sumarizante, nem diríamos que os dramas e ações que aí se desenvolvem são feitos para desembocar em um fim que concatene todos os elementos em um pensamento quase matemático de conclusões tiradas das situações apresentadas.

Participante de processos bakhtinianos em sua composição, *Watchmen* os segue até seu fim: o final da história em quadrinhos é, correlatamente aos romances dostoiévskianos, um não-final, também participa do inacabamento, oferecendo ao leitor sinais claros de que o enredo poderá se estender, que as conclusões possíveis sobre os rumos do mundo watchmeniano, que se poderia dar como fechados até a penúltima página, podem ser todas destronadas na última.

Até a última página existe a incerteza. Vemos uma ação que pode resultar na destruição de tudo o que se poderia tirar como conclusão da obra até aquele momento, mas que pode não fixar outro rumo a ser tomado. E o leitor tem apenas a possibilidade de jogar com o que ele próprio apreendeu da história para definir qual das possibilidades mais lhe agrada ou a ele parece mais lógica ou apetecível, mas jamais poderá contar com um fechamento sintético que carregaria a obra de uma função totalizante.

Neste trabalho, fomos até aí, mas o espírito dostoievskiano/bakhtiniano do inacabamento poderia nos levar mais adiante.

Como encontramos em *Watchmen* uma série de perspectivas possíveis para abordagem da obra, desenvolvendo-as concomitantemente com a intenção de chegar a uma concepção do todo da obra o mais completa possível, embora saibamos que a obra se abre quase infinitamente como possibilidade de investigação, gostaríamos de inserir nesse momento algumas perspectivas futuras que são fruto e desenvolvimento de nossas investigações.

Trata-se da possibilidade de construção de um meta-método da obra, que, derivado da própria obra, seja capaz de gerar uma descrição acurada do processo de constituição de sua semiose. E, também, da possibilidade de estabelecimento de uma macrografia, uma escrita em sentido amplo, eivada de outras escritas: uma escrita que se valha de outros códigos e seus conteúdos adjacentes.

Passemos então às explanações necessárias. Como dissemos, *Watchmen* realiza uma síntese não-exaustiva das épocas de sua formação e desenvolvimento, na apropriação que realiza, pelos instrumentos da intertextualidade e da tradução intersemiótica, de uma série de referenciais artístico-culturais, tecidos no todo da narrativa em forma de mosaico, aproximadora desses referenciais mesmo quando, a princípio, possam parecer distantes em termos conceituais, conteudísticos ou de linguagem.

Realizando esse inventário *sui generis*, Moore e Gibbons aproximam a obra e sua lavra de uma abordagem desenvolvida por André Leroi-Gourhan, que trata os sítios arqueológicos de forma documental. Discorrendo sobre as variantes processuais de pesquisa destes, em especial dos sítios pré-históricos, aponta a necessidade de se tecer considerações que os tomem como textos. Seguindo sua análise, propõe então que se leiam esses documentos como uma superfície a ser descoberta. É interessante pensar que, para um arqueólogo, essa perspectiva demande um trabalho de escavação, e que essa escavação, em termos mais simbólicos que literais, possa ser aplicada em nosso estudo watchmeniano, que buscou incidir sobre a superfície da obra para deslindar seus múltiplos níveis de significação.

Gourhan continua dizendo que valor que se pode atribuir a um documento “reside apenas nas relações mútuas dos elementos que o compõe”

(1979, p.92). Continuando em sua linha de raciocínio, aponta que “o texto vale o que valeu o trabalho de preparação do manuscrito e [que] a interpretação valerá o que valia o texto” (*ibid*, p.92), pautando ainda que, para conseguir retirar do texto o que o mesmo contém, é necessário um trabalho de leitura que saiba dialogar com o texto, tornando-o legível.

Esse trabalho de produção da legibilidade dos textos passaria pelos processos de “moldagens completas ou parciais das estruturas, indicação e marcação de todos os vestígios” (*ibid*, p.93) disponíveis ao pesquisador para dar conta de seu objeto e de sua abordagem; e também que “ao pesquisador cabe improvisar os procedimentos próprios para não deixar escapar qualquer elemento de documentação possível” (*ibid*, p.93).

É dentro desse espírito que investigamos *Watchmen*, e é a ele que nos referimos para propor, em futuros desenvolvimentos, a constituição de um meta-método da obra.

A concepção e a descrição de meta-método são trazidas para o corpo teórico deste trabalho via *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*, livro de Décio Pignatari no qual o autor apresenta o conceito de meta-método, tal como cunhado por Paul Valéry.

Em três estudos desenvolvidos sobre Leonardo Da Vinci, Valéry criou um método de análise baseado no *modus operandi* do próprio Da Vinci, que denominou Meta-método.

O meta-método é um método de análise derivado do próprio fenômeno observado, um “‘método sob medida’, adequado a cada caso e derivado do próprio fenômeno observado - uma meta-linguagem derivada da própria linguagem objeto” (Valéry *apud* Pignatari, 1979: p.14), através do qual é possível “descobrir os sutis dispositivos pelos quais o criador estabelece nexos de continuidade únicos e surpreendentes” (*ibid*, p.14).

Para a continuação da análise de *Watchmen* propomos um resgate da metodologia de Valéry, no sentido de se encontrar um método de análise da obra que derive da própria obra: a identificação e o estudo dos dispositivos a partir dos quais Alan Moore teceu a história de *Watchmen* iria tornar possível entender e mapear a estrutura ímpar através da qual o enredo é criado e desenvolvido, além de oferecer uma linha-guia para a análise dos processos de significação e de resignificação que permeiam toda a história.

Além disso, a partir desse mapeamento será possível instaurar *Watchmen* como um modelo de criação em sua própria esfera de linguagem e em outras. Essa instalação da obra como modelo não é pensada como paradigmática, não se trata de promover uma hagiografia de objeto e de autores. O que se entende é que, como *Watchmen* lida, em seu corpo, com um série de outros códigos e objetos, apropriando-os e dando a eles significações específicas de seu próprio contexto, torna-se obra capaz de ensinar justamente os trâmites e os limites desse processo.

O que se pode concluir é que, na análise desse objeto *sui generis* que é *Watchmen*, tanto a obra em si como conceitos e operações de tradução de códigos dela deriváveis e nela aplicáveis formam o que se poderia chamar de seu meta-método.

Dentro desse contexto, uma definição parece feita sob medida para a definição dos meios e das conseqüências desse processo e como um possível desenvolvimento do meta-método watchmeniano: trata-se da definição de “Macrografia” (Gaiman: 2006, p.07), conforme definida por Harlan Ellison, na “Introdução” à edição brasileira de *Estação das Brumas*, arco de histórias da saga original de *Sandman* (números de 21 a 28), editada pela editora Conrad.

Na citada introdução, Ellison afirma que “Gaiman alcançou com essas histórias de *Sandman* o que se costuma chamar de macrografia, escrita em grande escala” (*ibid*, p. XX). Não nos interessa aqui a aplicação deste conceito a *Sandman*, ainda que *Sandman* figure no mesmo alto panteão de destaque no qual *Watchmen* se estabeleceu ao longo dos anos. O que nos vale aqui é a visada tomada pelo crítico: a de uma escrita ampla, abarcadora de outros conteúdos.

Em *Sandman*, Gaiman lida com muitos elementos da cultura pop e da “alta cultura”, em especial com aqueles provenientes das mitologias e religiões. Da mesma forma que Alan Moore em *Watchmen*, Gaiman ultrapassa o mero exercer do virtuosismo para instaurar, com esse tipo de amálgama, uma dimensão de escrita maior, uma dimensão de escrita que contém muito mais coisas que um olhar destreinado, desatento ou desprovido dos referenciais tomados possa observar, ainda que, de qualquer forma, esses referenciais, mesmo não notados, acabem por constituir o conteúdo expresso e, por conseguinte, o conteúdo apreendido da obra.

Como uma derivação de nossos estudos sobre *Watchmen*, tomamos essa perspectiva da macrografia, enquanto escrita em um sentido *lato*, que possa compreender outros textos e outras formas de escrituras, “texto” e “escrita” aqui entendidos também no seu sentido mais abrangente, como “aquilo que se oferece a uma leitura”, seja verbal, visual, verbo-visual ou verbivoco-visual. A partir do meta-método watchmeniano, definiremos o que é a macrografia de *Watchmen*, certamente diferente da macrografia de *Sandman*, mas suscetível de ser intuída dentro do mosaico watchmeniano que neste estudo investigamos.

Estabelecendo a macrografia watchmeniana, pensamos ser possível chegar ao estabelecimento mais definitivo do que seria uma macrografia e, desse modo, instaurar um conceito que possa ser útil ao desenvolvimento dos estudos em comunicação, em especial àqueles que tratam do trânsito e da interação de linguagens, de conteúdos e de conceitos, promovendo assim uma construção de pensamento sobre a arte e sobre a linguagem, bem como sobre seus limites e modo de ultrapassá-los.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. São Paulo: Global, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- CAGNIN, Antônio Luiz. *Os Quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara (org.). *As Histórias em Quadrinhos no Brasil. Teoria e Prática*. São Paulo: Unesp, 1997.
- COUPERIE, Pierre et al. *História em Quadrinhos e Comunicação de Massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1970.
- DANTON, Gian. *Watchmen e teoria do caos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.
- DELMAS, Claude. *Armamentos Nucleares e Guerra Fria*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EFFRON, Samuel Asher. *Invocation and Formal Presentation of the Superhero Comic in Moore and Gibbon's Watchmen*. Wesleyan University: 1996.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.
- ÉSQUILO. *As Suplicantes e Prometeu acorrentado*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa de (Org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAIMAN, Neil. *Sandman. Estação das Brumas*. São Paulo: Conrad, 2006.
- GIBBONS, Dave. *Watching the watchmen*. London: Titan Books, 2008.
- IANNONNE, Leila Rentroia; IANNONNE, Roberto Antônio. *O mundo das histórias em quadrinhos*.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- LIDDO, Annalisa Di. *Alan Moore. Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2009.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 2005.
- MOTTA, Leda Tenório da. Profecias Galopantes de Hitchcock. In Revista Gláxia, número 11. São Paulo: Educ, 2006.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Absolute Watchmen*. New York: DC Comics, 2005.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. São Paulo: Abril, 1999.
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva: 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- REYNOLDS, Richard. *Super-heroes. A Modern Mythology*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1992.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. São Paulo: Paulus, 2005.
- SAZBÓN, José (org). *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1972.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock Truffaut*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

ANEXOS

ANEXO 1

Este primeiro anexo contém as tabulações relativas às citações dos finais dos capítulos de *Watchmen*, encontráveis nos números de I a XII.

É importante lembrar que recortes das citações finais dos capítulos formam os títulos dos mesmos, e que os títulos fornecem aos capítulos seus eixos conceituais e temáticos.

Fornecemos a seguir as tabulações das citações finais, uma para cada capítulo de *Watchmen*, divididas nos seguintes tópicos:

1. **Autor(a) fonte:** no qual se esclarece a autoria da citação;
2. **Esfera artístico-cultural:** no qual se explicita a área artístico-cultural à qual pertencem o/a autor(a) da citação;
3. **Citação original:** a citação original contida nas edições em inglês de *Watchmen*;
4. **Título original:** os títulos originais em inglês dos capítulos;
5. **Citação em português:** a citação traduzida para o português, de acordo com a tradução encontrada nas edições de 1999 da Editora Abril, que foi utilizada como base deste estudo;
6. **Título em português:** os títulos dos capítulos em português, de acordo com as edições referidas no tópico 5;
7. **Conceito na obra como um todo:** um exame das significações das citações e dos títulos de cada capítulo para a narrativa geral da obra;
8. **Conceito narrativo do capítulo:** um exame das significações das citações e dos títulos de cada capítulo para cada capítulo, individualmente;
9. **Observações:** demais apontamentos que se façam necessários.

Capítulo I	
Autor(a) fonte	Bob Dylan, canção <i>Desolation Row</i>
Esfera artístico-cultural	Música
Citação original	[Now] at Midnight all the agents/ And the superhuman crew/ Come out and round everyone/ That knows more than they do
Título original	At midnight, all the agents... (P6)
Citação em português	À meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem e prendem qualquer um que saiba mais do que eles.
Título em português	À meia-noite, todos os agentes... (P6)
Conceito na obra como um todo	A citação é claramente relativa à questão da vigilância, e coloca em cena justamente os detentores do poder de vigilância, via caracterização de dois nichos de personagens: os “agentes” e os “super-humanos”. Por conta da separação de categorias, pode-se entender que os “agentes” sejam os vigilantes sem habilidades especiais (sem poderes extra-humanos) e que os “super-humanos” sejam os “seres de exceção”, dotados de habilidades ímpares, além-humanas, como é, na obra, o caso único do Dr. Manhattan. A idéia passada é de arbitrariedade e até mesmo de incompetência, pois prende-se “qualquer um”, e qualquer um “que saiba mais” do que os vigilantes.
Contexto narrativo do capítulo	No capítulo I, a função da citação é apresentar o contexto da obra como um todo (os doze volumes). Na primeira página, todas as cenas dos sete quadrinhos que a compõem são tomadas do alto, que parecem ser cenas colhidas dos dirigíveis; na página 4, quadrinho 5, se menciona pela primeira vez a lei Keene, que proibiu a atuação dos vigilantes mascarados, no contexto da história; na página 6, quadrinho 1, há a

	<p>primeira aparição de Rorschach (o vigilante mascarado que, apesar da proibição, continua em atividade) com seu uniforme, justamente na janela do apartamento do Comediante, quadrinho que está imediatamente acima do título do capítulo; na página 9, quadrinho 7, aparece pela primeira vez a frase (sempre recortada) “Who watches the watchmen”. Portanto, o capítulo I é um capítulo em que se discute intensamente a questão da vigilância, discussão esta que será espargida pela obra.</p>
Observações	<p>É importante colocar que a citação de Bob Dylan é conceitualmente muito aproximada da citação maior de Watchmen, a frase “Who watches the watchmen”, do poeta satírico romano Juvenal, que é o cerne da construção conceitual da obra. Tanto na citação de Juvenal quanto na de Bob Dylan neste capítulo, o que se coloca em pauta é a questão da existência e da legitimidade da vigilância.</p> <p>Uma outra anotação interessante que deve ser feita é sobre a fonte da citação de Bob Dylan: a canção <i>Desolation Row</i> foi originalmente lançada no álbum “Highway 61 Revisited”, de 1965. A letra completa da música, com o evidenciar das personagens citadas, pode ser encontrada no anexo XX.</p>

Capítulo II	
Autor(a) fonte	Elvis Costello
Esfera artístico-cultural	Música
Citação original	And I´m up while the dawn is breaking, even though my heart is aching. I should be drinking a toast to absent friends instead of these comedians.

Título original	Absent friends (P3)
Citação em português	em E eu estou desperto quando irrompe a aurora, embora meu coração padeça. Deveria estar brindando a amigos ausentes e não a estes comediantes.
Título em português	em Amigos ausentes (P3)
Conceito na obra como um todo	O conceito de “amigos ausentes”, inserido aqui via a citação de Elvis Costello, parece apontar para a questão da introdução da história em flashback. No capítulo I, umas poucas cenas em flashback já haviam sido mostradas, mas é no capítulo II que estas cenas começam a se tornar realmente relevantes, mudando os conceitos do leitor e o contexto da história. As especificações sobre esse processo encontram-se no tem abaixo.
Contexto narrativo do capítulo	No capítulo II, os “amigos ausentes” aparecerão. O primeiro quadrinho da página I mostra uma cena de um cemitério no qual se procederá o enterro do Comediante; entra em cena Sally Juspeczyk, a Espectral I, moradora de um asilo ao qual ela mesma se refere como “cidade dos mortos” (CII, P1, Q1) (uma clara referência ao cemitério); Sally diz que “os velhos amigos já morreram” (P2,Q9), listando os que ainda estão vivos (P3,Q2); na narração de flashback, sabe-se da tentativa de estupro da Espectral I pelo Comediante (P5,Q7 a P8,Q1); há a memória da reunião na qual o Capitão Metropolis tenta convencer os outros vigilantes mascarados a formar uma equipe (P9,Q5 a P11,Q7); o Dr. Manhattan lembra-se de uma passagem no Vietnã, na qual o Comediante assassina uma mulher, que estava grávida dele; Rorschach, em suas investigações, visita um velho inimigo, Moloch; Rorschach volta, no final do capítulo, ao cemitério,

	tecendo amargas considerações e associações acerca do Comediante. Portanto, o capítulo II é capítulo de lembranças, no qual os “amigos ausentes”, via aparições ao vivo e em <i>flashback</i> inserem novas conceituações, algumas esclarecedoras, algumas aumentadoras do mistério.
--	--

Capítulo III	
Autor(a) fonte	Bíblia: Gênesis, capítulo 18, versículo 25
Esfera artístico-cultural	Religião, cosmogonia.
Citação original	Shall not the judge of all the earth do right?
Título original	The judge of all the earth (P1)
Citação em português	Não faria justiça o juiz de toda a terra?
Título em português	O juiz de toda a terra (P1)
Conceito na obra como um todo	O capítulo III direciona o título “o juiz de toda a terra” para as mãos do Dr. Manhattan. Essa titularização está evidenciada na página 28, quadrinho 4, que mostra o Dr. Manhattan, em Marte, sentado sobre uma rocha. Abaixo da cena vê-se a citação da bíblia, aqui referenciada. Essa atribuição de responsabilidade se manterá até o final da história, destarte o Dr. Mahattan mesmo não fique muito contente com e nem aja movido por tal atribuição.
Contexto narrativo do capítulo	A cena da página 28, supracitada, parece ser o cerne do capítulo, e um dos tónus da obra como um todo. O Dr. Manhattan está em seu exílio em Marte, sentado sobre uma rocha. Abaixo dele vem a citação: “Não faria justiça o juiz de toda a terra”? Nesse momento da história, já se conhece o Dr. Manhattan como ser ultra-

	<p>poderoso, sem limites de atuação. Essa onipotência, claramente o vincula ao conceito de Deus, de “juiz de toda a terra”. Mas, na cena, o Dr. Manhattan passa por um mau momento, um tanto melancólico, e está algo perdido em suas considerações. Sentado sobre uma rocha marciana, o Dr. Manhattan parece apático e um pouco apalermado. É a desconstrução do arquétipo do herói, o ápice dessa desconstrução no capítulo, por conta de partes da ação do mesmo na qual imperfeições são postas em pauta: na seqüência da página 4, quadrinho 1 a página5, quadrinho 9, o personagem envolve-se em uma relação sexual frustrada, que vai de encontro à construção normal do herói viril; na seqüência que vai, entremeada de outras ações, da página 12, quadrinho 3 até a página 16, quadrinho 5, o personagem perde seu equilíbrio emocional durante uma entrevista para a televisão. No capítulo III, o Dr. Manhattan, então, passa a ser visto como o ente mais poderoso, teoricamente com a maior responsabilidade, bem ao estilo do famoso corolário do Tio Ben, das histórias do Homem-Aranha: “Grandes poderes trazem grandes responsabilidades”. Mas o ser mais poderoso da terra passa por problemas conjugais, é impaciente, e no final da história aparece como quase inoperante, o que parece colocar o planeta em maus lençóis.</p>
<p>Observações</p>	<p>A ironia relatada acima, com relação ao Dr. Manhattan, atingirá em algum momento todos os personagens principais da obra.</p>

<p>Capítulo IV</p>	
<p>Autor(a) fonte</p>	<p>Albert Einstein</p>

Esfera artístico-cultural	Ciência
Citação original	The release of atom power has changed everything except our way of thinking... The solution to this problem lies in the heart of mankind. If only I had known, I should have become a watchmaker.
Título original	Watchmaker (P2)
Citação em português	A liberação do poder do átomo mudou tudo exceto nosso meio de pensar... A solução para este problema reside no coração da humanidade. Se eu soubesse disso, teria me tornado um relojoeiro.
Título em português	Relojoeiro (P2)
Conceito na obra como um todo	Ao que parece há duas relações fundamentais a serem feitas: a primeira se refere à Albert Einsten, a segunda é referente à presença dos relógios, no corpo da obra. A citação de Einstein é referente à sua decepção sobre o que foi feito com o poder do átomo, e isso redundando diretamente à Guerra Fria e ao medo de um conflito nuclear iminente, pano de fundo da história. Os relógios, que o relojoeiro do título faz ou conserta, estão espalhados pela obra: há os relógios das quartas capas, que, ao longo de cada um dos capítulos, movimentam um pouco os ponteiros e se banham de sangue; há os relógios dos boxes das citações finais de cada capítulo, que acompanham o movimento dos relógios da quarta capa; há o relógio desmontado no qual o jovem Jon Osterman trabalhava e que o pai joga pela janela (CIV,P3,Q7); há o relógio que ocasiona a “criação” do Dr. Manhattan; há o relógio na bomba que explode no navio que deixa a ilha onde a criatura teletransportada a Nova Iorque foi criada, que se assemelha e que marca a mesma hora do relógio da

	<p>página 1 do capítulo XII (CX,P18,Q2); há os vários relógios mostrados na seqüência inicial da página 28 do capítulo XI (Q1 a Q6) e há o relógio da página 1 do capítulo XII, que, também banhado de sangue, constitui um símbolo inequívoco de uma grande tragédia.</p>
<p>Contexto narrativo do capítulo</p>	<p>Na página 3 vemos o jovem Jon Osterman, que futuramente se tornará o Dr. Manhattan, às voltas com as engrenagens de um relógio desmontado, tentando aprender a profissão do pai, a relojoaria. Após ler a notícia do bombardeamento de Hiroshima em um jornal, o Sr. Osterman interrompe a atividade do filho e joga as engrenagens do relógio que o jovem Osterman tentava consertar pela varanda. O Sr. Osterman diz, no quadrinho 6: “O professor Einstein disse que o tempo difere de lugar para lugar. (...) Se o tempo não é real, de que valem os relojoeiros, hein”? Essa contestação se aplica muito bem ao capítulo IV, uma vez que é o capítulo das digressões do Dr. Manhattan, que, ainda exilado em Marte, tece considerações com base em suas lembranças. Na página 6, quadrinho 5, o ainda humano Jon Osterman está em um parque de diversões com Janey Slater, sua primeira companheira. O relógio de Janey cai no chão e um homem gordo pisa nele e o estraga. Jon Osterman se oferece para consertá-lo. Esse fato, aparentemente insignificante, é o nexos narrativo de causalidade que ocasiona o acidente que transformará Jon Osterman no Dr. Manhattan, relatado da página 7, quadrinho 1 até a página 8, quadrinho 4. No final do capítulo IV, nas páginas 26 a 28, vê-se novamente o Dr. Manhattan em Marte, criando para si uma fortaleza. A fortaleza emerge da areia do planeta vermelho e se</p>

	<p>nota que ela é toda constituída de peças de relógios. Assim, é importante notar que, no capítulo, os relógios servem tanto como o motivo que cria o ser mais poderoso do mundo (que é visto, na página 20, quadrinhos 1 e 2, ganhando a Guerra do Vietnã) como construtores conceituais (no que se refere à construção narrativa do capítulo) e mesmo estéticos (na imagética da fortaleza marciana do Dr. Manhattan, como supracitado).</p>
--	---

Capítulo V	
Autor(a) fonte	William Blake
Esfera artístico-cultural	Literatura
Citação original	Tyger, Tyger/burning Bright,/ In the forests/ of the night,/ What immortal hand or eye/ Could frame thy fearful simmetry?
Título original	Fearful simmetry (P4)
Citação em português	Tigre, tigre/ ardente açoite,/ nas florestas da noite,/ Que imortal olho ou guia/ Pode captar-te a temível simetria?
Título em português	Temível Simetria
Conceito na obra como um todo	Como se poderá perceber no campo “Contexto narrativo do capítulo”, logo abaixo, o capítulo V é eivado de simetrias e duplicidades. Além de instaurar um jogo imagético que funciona em termos de duelos e desconstituição de figuras dominantes/dominados, essa profusão de duplos parece refletir uma gênese estrutural da obra como um todo: as dialogias, instauradas nas díades embativas que se constituem durante toda a narrativa.

Contexto narrativo do capítulo	<p>O capítulo V é o capítulo das simetrias, como o título evidencia. Nesse sentido, fazem-se notar as páginas 14 e 15, que são estruturalmente espelhadas. Todavia, o que parece mais relevante é a questão dos duplos. A primeira imagem do capítulo (P1,Q1) é um “duplo duplo”: em uma poça (espelho) d’água, é refletida a imagem de um duplo R, logomarca, no que se pode depreender da obra, de um estabelecimento comercial do qual não se sabe mais nada além disso; na página 3, quadrinho 9, vê-se um bilhete de Rorschach, com um duplo de sua assinatura simbólica; logo acima do título, na página 4, há os rostos de Rorschach e de Jacobi, a identidade secreta do Moloch, um velho inimigo; a conversa entre os dois, que se estende é toda tecida com a duplicidade imagética das presenças dos personagens (P4,Q1 a P6,Q4); quando Rorschach deixa o apartamento de Jacobi, vê-se mais uma vez a logomarca do duplo R, agora em um luminoso (como a frase de Juvenal, “Who watches the Watchmen”, o duplo R nunca deixa-se ver por inteiro); há a dupla Laurie Juspeckzyk e Daniel Dreiberg em processo de constituição de um casal, sendo emblemática a imagem que os mostra refletidos em um espelho, com uma “voz em off” de Dreiberg, com dois vidros de molho (outro duplo) em cima de uma mesa (P10,Q7); em um guardanapo de uma lanchonete Gunga Dinner, alguém forma, com molho, uma imagem que poderia estar inscrita na máscara de Rorschach (P11,Q7 a Q9); Rorschach define sua máscara como rosto (P11,Q3 e P18, Q7) e a perde, revelando sua verdadeira identidade (P28, Q7) – Rorschach diz: “Não! Meu rosto! Devolvam!”; na seqüência que se estende da página 13, quadrinho 1 até a página 15,</p>
---------------------------------------	---

	<p>quadrinho 4, a dupla Adrian Veidt/secretária é desfeita e formada outra dupla, Adrian Veidt/Assassino, sendo que na supracitada seqüência espelhada, das páginas 14 e 15, é nos quadrinhos inicial (P14,Q1) e final (P15,Q4) que as duplas são desfeitas. Na página 17, há dois duplos da narrativa ficcional de pirataria: a bandeira pirata com dois ossos cruzados (Q1) – note-se que há também dois ossos cruzados na logomarca do duplo R - e a jangada perseguida por dois tubarões (Q9); na mesma narrativa, na página 21, vê-se o naufrago navegando em sua bizarra jangada que é na verdade uma carcaça de tubarão: além da díade homem/animal, há o reflexo do tubarão na água. Na página 23, volta o duplo R refletido em uma poça/espelho d'água, sendo que os três primeiros quadros da página 1 são na página 23 repetidos (vide P1, Q1 a Q3 e P23, Q1 a Q3); a imagem de Jacobi morto (P24,Q4) fará um paralelo imagético e significativo com a imagem de Rorschach (ainda o Walter Kovacs jovem) do capítulo VI (CVI,P7,Q7); e o capítulo findará com uma imagem quase igual à imagem de abertura: a mesma poça d'água que ainda reflete o duplo R (mostrado duas outras vezes na página nos quadrinhos 1 e 3), agora com o chapéu de Rorschach (que foi aprisionado) denotando sua ausência.</p>
<p>Observações</p>	<p>A citação original utiliza a palavra “fearful”. A tradução em português optou por “temível”. Guardada a notoriedade da tradução como processo criativo que dê conta de significado, significantes e contexto, é importante fazer notar que nos parece que “temível” tem um ou dois graus a menos na esfera da intensidade do sentimento expresso.</p>

Capítulo VI	
Autor(a) fonte	Friedrich Wilhelm Nietzsche
Esfera artístico-cultural	Filosofia
Citação original	Battle not/ with monsters/ Lest ye become/ a monster// and if you gaze/ into the abyss/ the abyss gazes/ also into you.
Título original	The abyss gazes also (P2)
Citação em português	Não enfrentes monstros sob a pena de te tornares um deles, e se contemplos o abismo, a ti o abismo também contempla.
Título em português	O abismo também contempla (P2)
Conceito na obra como um todo	A citação de Nietzsche parece um aviso, no sentido literal mesmo de seu entendimento: encare a escuridão e a escuridão também encarará você. Este capítulo é uma jornada ao interior sombrio de Rorschach e apresenta também duplos importantes, em menor número, mas mais significativos que no capítulo V. Esses duplos estarão descritos no item seguinte. Para a significação da obra como um todo, o que parece se estabelecer é o seguinte: descobrir a verdade é talvez demasiado doloroso e pode ter conseqüências graves (como terá na vida do Dr. Malcolm Long, psiquiatra de Rorschach). Nesse sentido, é importante lembrar que, no capítulo XII, se descobrirá a verdade aterradora dos fatos que se escondem por baixo da suposta conspiração de assassinatos dos vingadores mascarados, isso se dando justamente no capítulo que divide a história ao meio.
Contexto narrativo do capítulo	Como se disse no item anterior, o capítulo VI é capítulo de advertência: contemplar o abismo é perigoso. No

caso, simbolicamente quem se constitui como abismo é Walter Joseph Kovacs, ou Rorschach. Este capítulo e o de número VIII são os únicos em que Rorschach só aparece sem a máscara. A situação é: Rorschach está na cadeia, sendo entrevistado pelo Dr. Long, seu psiquiatra. Os vários momentos, em dias diferentes, em que eles se sentam frente a frente e nos quais as visões de Rorschach sobre o mundo vão influenciar definitivamente o psiquiatra na formação de um sentido pessimista de existência é que constituirão Kovacs/Rorschach enquanto abismo: é perigoso contemplá-lo, escutá-lo (ver P1,Q3; P2,Q1 – sobre o qual se encontra o título; P9,Q1; P14,Q2 e Q9; P15, Q1; P16, Q1; P17, Q1, Q8 e Q9; e P18, Q1).

Sobre a manutenção da presença dos duplos, tão evidenciados no capítulo V, o que se pode notar é que existem neste capítulo em menor número, mas mais significantes. A saber, são eles:

- Prancha de teste Rorschach e cabeça de cão morto (P1,Q1,Q3 e Q7)
- Prancha de teste Rorschach e mãe com estranho (P3, Q1,Q2 e Q3)
- Mãe e jovem Kovacs; Prancha de teste Rorschach (P4, Q7,Q8 e Q9)
- A “formação” da máscara de Rorschach em sua juventude: P6,Q6 a P7,Q7
- Dr. Long e esposa; sombras: P8, Q4,Q5 e Q6
- Formação da moral bipolar de Rorschach, associada ao tecido de sua máscara: P10, Q1 a Q9
- Silhueta pichada na parede; Dr. Long e esposa: P27, Q3 e Q4, que formam uma espécie de “duplo conjunto de contrários

	<p>Então, o que se pode concluir é que os duplos, mais significantes nesse capítulo do que no anterior, fazem-se presentes para ajudar a constituir o abismo. Abismo que, por sinal, é Rorschach, que é contemplado pelo Dr. Long; e Rorschach que, numa relação de embate dialógico e supremacia final sobre o psiquiatra, vai fazer valer a advertência expressa na citação e no título.</p>
Observações	<p>Parece bastante significativo que a capa deste capítulo seja uma prancha de teste Rorschach. Não apenas pela obviedade da associação ao protagonista de <i>Watchmen</i>, e nem tampouco por sua utilização pelo psiquiatra; mas pelo processo que a capa instaura. Na página 1, quadrinho 1, o leitor nota que a imagem que observava na capa é a mesma imagem em cima da mesa do psiquiatra, imagem que o Dr. Long contempla e que oferece à Rorschach. Ao longo do capítulo, “em retribuição” ao oferecimento das pranchas, Rorschach oferecerá a Long uma visão (sombria) do mundo como ele o enxerga. Rorschach oferecerá ao psiquiatra o abismo, para que seja contemplado. Na capa do capítulo VI, o leitor é convidado a também imiscuir-se na escuridão: o signo oferecido a Rorschach, que frutificará sob a perspectiva do personagem, é também oferecido a quem tem nas mãos a obra.</p>

Capítulo VII	
Autor(a) fonte	Livro de Jó, capítulo 30, versículos 29 e 30. Bíblia.
Esfera artístico-cultural	Religião, cosmogonia
Citação original	I am a brother to dragons, and a companion to owls. My skin is black upon me, and my bones are burned with heat.
Título original	A brother to dragons (P2)
Citação em português	Eu sou irmão dos dragões e companheiro das corujas. A pele que me recobre é negra e meus ossos estão calcinados pelo calor.
Título em português	Irmão dos dragões (P2)
Conceito na obra como um todo	Como o capítulo VII é o capítulo do Coruja II, instaurando significações que derivam e atingem diretamente este personagem, o conceito desenvolvido pela citação para mais no âmbito deste capítulo propriamente dito. Todavia, pode-se colocar um simbolismo sobre a citação, referente à postura altruísta do Coruja II, que será demonstrada neste capítulo, juntamente com a solidificação de sua auto-estima e disposição para a ação: De “pele (...) negra e (...) [com] ossos calcinados pelo calor”, das cinzas, mesmo em situação a princípio adversa, o Coruja II ressurge e se põe na história enquanto agente relevante.
Contexto narrativo do capítulo	Da citação usada neste capítulo, importam mais as figuras de animais postas em cena: a do dragão (não-real, mitológica) e a da coruja. Coruja, como se sabe, é o nome de um dos vingadores mascarados, do qual os leitores, ao longo da história, conhecem “duas versões”. E o capítulo VII é o capítulo do Coruja II, no qual a atuação do personagem passa a ser relevante e

no qual, inclusive, passa a viver uma história de amor com Laurie Juspeckzyk, recuperando-se de uma situação de impotência, explicitada na página 19, quadrinho 8. Da figura do dragão, o capítulo herda um nexo de causalidade narrativo gerado na narrativa das páginas 1 e 2: Laurie Juspeckzyk entra na nave desativada do Coruja e aciona um botão, a nave emite um jato de fogo que causa um pequeno incêndio. “Arqui [a espaçonave do Coruja] exala fumaça e fogo”, como é dito posteriormente pelo Coruja (P22,Q6), o que aproxima sua espaçonave, que vale-se da imagem ornitológica das corujas, do conceito de um dragão, unindo os dois animais significantes na citação em um só corpo material. O fogo apagado, há uma aproximação natural de Daniel e Laurie, que termina com o início de um relacionamento que se manterá até o final da história. Já da figura da coruja, muito se pode retirar: é a reiteração do nome do personagem que se torna principal no capítulo, remetendo à atenção (marcada na figura animal da coruja e na figura do personagem, via seus óculos, traje e espaçonave); além disso, é muito marcante o texto do objeto de mídia ficcional do final do capítulo VII, um artigo de ornitologia que reitera a instauração do Coruja II, via suas ações e novas posturas, em personagem importante na trama, reiteração tecida de maneira simbólica ao longo do artigo.

O texto da citação “ossos calcinados pelo calor” parece remeter ao acontecimento que se desenvolve da página 23, quadrinho 1 até a página 26, quadrinho 5, no qual o Coruja II e Laurie Juspeckzyk salvam um grupo de pessoas de um incêndio em um cortiço.

Capítulo VIII	
Autor(a) fonte	Eleanor Farjeon
Esfera artístico-cultural	Literatura
Citação original	On Hallowe'en/ the old ghosts come/ about us and/ they speak to some;/ the others they/ are dumb. Hallowe'en. (P2)
Título original	Old Ghosts
Citação em português	No dia das bruxas os velhos fantasmas vêm até nós. Para alguns eles falam; para outros são mudos. Dia das Bruxas.
Título em português	Velhos fantasmas (P2)
Conceito na obra como um todo	Assim como as conseqüências pontuadas para o capítulo, descritas no item abaixo, o que parece importar para o conceito geral da obra é mesmo a reaparição de personagens que estavam fora de cena: voltam o Coruja original (para ser morto, como se verá); voltam a Rorschach, na cadeia, alguns criminosos que o vigilante mascarado prendeu; volta de Marte o Dr. Manhattan (por um breve momento, é verdade). E volta um personagem que tinha aparecido enquanto autor da história ficcional de pirataria, espalhada ao longo da narrativa geral da obra e no objeto de mídia ficcional do capítulo VII, o escritor de quadrinhos desaparecido (P11, Q1 a Q6), que se estabelecerá como parte do grane plano de Adrian Veidt/Ozymandias. O evento que mais tem conseqüências é a morte do Coruja original, pois ela é parte da desilusão do público com relação às atuações dos vigilantes mascarados, parte importante da desconstrução arquetípica armada sobre os heróis, na

	obra como um todo.
Contexto narrativo do capítulo	No tempo narrativo da história, na narrativa do tempo presente, é Halloween. Há crianças nas ruas pedindo doces (P1,Q9). Como evidencia o título e a citação (bem como as lendas a respeito da data) e como simboliza o quadrinho logo acima dele (P2,Q7), os “velhos fantasmas” voltarão à cena. O Coruja original, Hollis Mason, reaparece e é morto no fim do capítulo, como conseqüência funesta da libertação de Rorschach da cadeia, pelo Coruja II e a Espectral II. Rorschach, na cadeia, será visitado por alguns criminosos que prendeu e que o odeiam (com conseqüências desastrosas para os criminosos). E o Dr. Manhattan volta de seu exílio em Marte, apenas para levar a Espectral II para uma conversa no planeta vermelho. Enfim, são retornos postos.

Capítulo IX	
Autor(a) fonte	C.G. Jung
Esfera artístico-cultural	Psicologia analítica
Citação original	As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light of meaning in the darkness of mere being – Memories, dreams, reflections
Título original	The darkness of mere being (P1)
Citação em português	Até onde podemos discernir, o único propósito da existência humana é lançar uma luz nas trevas do mero ser – Memórias, sonhos e reflexões
Título em português	As trevas do mero ser (P1)
Conceito na obra	As considerações do Dr. Manhattan, tecidas via

como um todo	lembranças da Espectral II, conforme se evidencia abaixo, é o que faz com que volte à Terra, considerando a vida humana como importante. O retorno do Dr. Manhattan só acontece no capítulo XII, já após a conclusão do plano de Veidt/Ozzymandias, mas é via os acontecimentos do capítulo IX que esse retorno acontecerá, ainda que só sirva, na prática, para manter uma relação estabelecida.
Contexto narrativo do capítulo	A maior parte do capítulo trata da conversa do Dr. Manhattan com a Espectral II em Marte, para onde foram após a rápida aparição do Dr. Manhattan na casa/base do Coruja, no fim do capítulo VIII. Se o capítulo VII é o capítulo do Coruja, o capítulo IX é o capítulo da Espectral II. O capítulo trata, em sua quase totalidade, de suas memórias. E são essas memórias e reflexões advindas destas (para retomar o título do livro de Jung, do qual provém a citação) que dão a tônica deste capítulo. Em Marte, a Espectral II rememora sua vida e conclui que Edward Blake, o Comediante, é seu pai. Logo após, ela diz ao Dr. Manhattan: “Minha vida inteira é uma piada. Enorme, idiota e sem sentido...” (P26,Q1), ao que o Dr. Manhattan com considerações de ordem física e biológica, evidenciando que cada vida humana, cada existência é um milagre, “o pináculo do improvável” (P27,Q1). Por via das considerações do Dr. Manhattan, a existência humana enquanto lançadora de “luz nas trevas do mero ser” é retomada e reiterada.
Observações	Vale suscitar uma ironia visualmente presente neste capítulo. Se na página 26, quadrinho 1, a Espectral II diz que sua “...vida inteira é uma piada”, “enorme, idiota e sem sentido”, nos quadrinhos 1 e 2 da página 27 vemos a figura emblemática do rosto sorrindo, que

	inicia a obra (CI,P1,Q1) e que a encerra (CXII,P32,Q7).
--	---

Capítulo X	
Autor(a) fonte	Bob Dylan
Esfera artístico-cultural	Música
Citação original	Outside in the distance a wild cat did growl, two riders were approaching, the wind began to howl. (P1)
Título original	Two riders were approaching...
Citação em português	Lá fora a distância um gato selvagem rosou, dois cavaleiros estavam se aproximando, o vento começou a uivar.
Título em português	Dois cavaleiros estavam se aproximando...
Conceito na obra como um todo	Este capítulo reitera, de forma condensada, toda a obra, uma vez que, nele as investigações de Rorschach e do Coruja II chegam ao ponto do descobrimento de algumas verdades fundamentais. Durante os doze capítulos se investiga uma suposta conspiração que nada mais é que pano de fundo de um plano maior. Neste capítulo, o tema da investigação é retomado, com esta sendo alçada à categoria do triunfo pragmático, dando resultados investigativos que levarão à seqüência da história. No que tange à investigação, então, o capítulo X se firma como modelo em escala reduzida de toda a obra.
Contexto narrativo do capítulo	É neste capítulo que Rorschach e o Coruja descobrem parte dos planos de Veidt/Ozymandias e vão em busca dele, em sua fortaleza na Antártica. Durante o capítulo, portanto, Rorschach e o Coruja II estão “se aproximando” de Veidt/Ozymandias. Há também a relação com a história ficcional de pirataria: o naufrago,

	alucinado, utilizando-se de uma contestação moral bipolar que seria típica de Rorschach, mata um casal de jovens na praia e amarra a moça na sela de um dos cavalos que o casal usava, para poder entrar com facilidade na cidade que ele pensava tomada por piratas, passando-se pelo jovem que a acompanhava (P12,Q1 a P13,Q8). No quadrinho 8 da página 23, o naufrago está cavalgando rumo à cidade, acompanhado pela jovem que matou, presa à cela. Eles também estão “se aproximando”.
Observações	É importante frisar que tanto na obra original quanto na edição brasileira aqui estudada, o box com a citação, no final do capítulo é de cor branca, com as letras em preto. Isso também ocorre com o capítulo XI. Em ambos os capítulos, há o combate mais direto ao plano de Veidt/Ozymandias. Os boxes em branco talvez queiram significar sinais de esperança, no contexto da narrativa.

Capítulo XI	
Autor(a) fonte	Percy Bysshe Shelley
Esfera artístico-cultural	Literatura
Citação original	My name is Ozymandias, king of kings: Look on my works, ye mighty, and despair! - Ozymandias
Título original	Look on my works, ye mighty...
Citação em português	Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: contemplai minhas realizações, ó poderosos, e desesperai-vos! – Ozymandias
Título em português	Contemplai minhas realizações, ó poderosos...
Conceito na obra	No quadrinho 4 da página 2, Veidt/Ozymandias é visto

<p>como um todo</p>	<p>na sala de controle de sua fortaleza na Antártica, defronte à uma multitela, na qual percebe a aproximação de Rorschach e do Coruja. Além de evocar os já clássicos livros <i>1984</i>, de George Orwell, a imagem, no contexto narrativo do capítulo, estabelece o personagem como um vigia do mundo, que observa e que pauta suas ações pela interpretação do que vê (não só na tela). Veidt/Ozymandias é, portanto, um “watchman”, cauteloso e poderoso, pelo que se provará na narrativa restante.</p>
<p>Contexto narrativo do capítulo</p>	<p>Este é o capítulo de Ozymandias. Nele, à maneira do rei do poema de Shelley, conta suas realizações para que estas sejam “contempladas”. Primeiramente, para os empregados orientais de sua base na Antártica (P7,Q1 a P8,Q9 e P10,Q1 a P11,Q4). Depois, para Rorschach e o Coruja II, também em sua fortaleza (P18,Q1 a P19,Q9, P21,Q1 a P22,Q9 e P24,Q1 a P27,Q1). Do mesmo modo que o plano de Veidt/Ozymandias e seu discurso o estabelecem como uma mente privilegiada, “acima dos outros humanos”, seu embate físico com Rorschach e o Coruja, com ampla vantagem de Ozymandias, que derrota aos dois outros vigilantes sem muito esforço, o coloca também como fisicamente superior, firmando-o dentro do ideal clássico apolíneo (a narrativa do embate entre eles se estende, entremeada com a narrativa em flashback, da página 16, quadrinho 1 até a página 21, quadrinho 7). Portanto, é a obra de Veidt/Ozymandias, na história, que é colocada ao leitor, para que seu desfecho e consequências sejam conhecidos no capítulo XII.</p>
<p>Observações</p>	<p>Assim como no capítulo X, a citação final deste capítulo está inscrita com letras pretas em um fundo branco. A diferença é que, neste capítulo, não há</p>

	moldura para a citação, tanto no original em inglês como em português.
--	--

Capítulo XII	
Autor(a) fonte	John Cale
Esfera artístico-cultural	Música
Citação original	It would be a stronger world, a stronger loving world, to die in.
Título original	A stronger loving world (P6)
Citação em português	Seria um mundo mais forte, um mundo forte e adorável onde morrer.
Título em português	Um mundo forte e adorável
Conceito na obra como um todo	“Mundo forte e adorável” remete diretamente à intenção de Veidt/Ozymandias de criar um mundo melhor, como explicado por ele mesmo no capítulo XI, ainda que para isso, como se vê no capítulo XII, inúmeras vidas tivessem que ser sacrificadas. E é justamente esse mundo que, ao que parece, emerge após a conclusão do plano (P18,Q5 a P20,Q6).
Contexto narrativo do capítulo	O contexto narrativo do capítulo, como este é o derradeiro, confunde-se com o conceito na obra como um todo. Talvez seja importante evidenciar a possibilidade de que todos os esforços de Ozymandias e a concordância da Espectral II, do Coruja II e do Dr. Manhattan em não dizerem nada, não tenham serventia, uma vez que, mesmo com Rorschach morto (P24,Q4), seu diário pode ser publicado no <i>New Frontiersman</i> , um tablóide sensacionalista, o que desfraldaria a realidade dos acontecimentos e provavelmente poria um fim ao entendimento pacífico

	<p>mundial que está se formando. E tudo está nas mãos de Seymour, um empregado meio apalermado do tablóide. A história termina e, no mesmo sentido que Bakhtin dá às obras de Dostioévski, não sabemos seu exato final, ficando com algumas possibilidades em aberto.</p>
--	---

ANEXO 2

Este segundo anexo contém as tabulações relativas às meta-citações das capas, e é formado por 12 tabelas, cada uma relativa a um capítulo.

É necessário lembrar que as meta-citações às quais nos referimos são o procedimento de formação das imagens das capas a partir de imagens contidas na narrativa em quadrinhos da obra.

Dividimos as tabulações do apêndice 2 em 5 tópicos, conforme a divisão a seguir:

1. **Numeração** do capítulo e seu respectivo **título**;
2. **Localização na narrativa**: o trecho da narrativa em quadrinhos do qual é retirada a imagem da capa;
3. **Significado na narrativa**: o significado que a imagem denota na narrativa geral da obra;
4. **Significado na capa**: o significado que a imagem adquire na capa, relacionado ao contexto da obra;
5. **Comentário**: apontamentos que se façam necessários.

Capítulo I		“À meia-noite, todos os agentes...”
Localização na narrativa	na	P1,Q1
Significado na narrativa	na	Trata-se da imagem do <i>botton</i> que a personagem Comediante usava constantemente, e no momento de sua morte. O botton está sendo jogado pelo bueiro, por alguém que lava o sangue da calçada na qual o Comediante morreu.
Significado na capa		Talvez uma ironia, uma vez que o <i>close-reading</i> sugere a revelação dos detalhes: no capítulo 1 nada se esclarece acerca da morte do Comediante.
Comentário		A imagem em <i>close</i> da capa mostra mais detalhes que a imagem na narrativa (um <i>close</i> da imagem). Dentro da perspectiva de visão do alto oriunda dos dirigíveis, é uma super-aproximação da imagem.

Capítulo II		“Amigos Ausentes”
Localização na narrativa	na	P1,Q1
Significado na narrativa	na	Trata-se de uma imagem do cemitério, na ocasião em que o Comediante é enterrado.
Significado na capa		O rosto em <i>close</i> da estátua lembra o rosto da Estátua da Liberdade. A imagem é sombria, gótica. Está chovendo, e no olho direito da estátua a água se deposita e escorre formando uma lágrima. As gotas de chuva parecem agulhas, reiterando “o ameaçador que vem do céu”, referência à Guerra Fria e ao plano de Veidt/Ozymandias. Preso ao alto de um prédio, vemos um dirigível.
Comentário		A imagem de capa é um “recorte imperfeito”, pois não há forma de enquadrar-se a imagem da narrativa para que esta gere a mesma imagem da capa, mas todos

	os elementos estão presentes. 1. o galho da árvore e a grade do cemitério estão mais próximos do que deveriam, pela imagem do quadrinho original; 2. o dirigível, que na imagem original está na altura da cintura da estátua, na capa se encontra na altura dos olhos da mesma.
--	--

Capítulo III	“O juiz de toda a terra”
Localização na narrativa	P1Q2
Significado na narrativa	Bem atrás da banca do jornaleiro, do outro lado da rua, um suposto funcionário da prefeitura de Nova Iorque coloca um aviso de “Abrigo Nuclear” (Fallout Shelter) na parede da Companhia de Táxis Promethean . Mais uma reiteração do tema da Guerra Fria, tema que por sinal o jornaleiro também reitera, no Q3 da mesma página.
Significado na capa	A reiteração do medo de um conflito nuclear. O símbolo usado é o aviso universal de perigo radiativo.
Comentário	A capa é um recorte impreciso, pois, sobre o cartaz de abrigo nuclear, vê-se uma fumaça. No Q4 da P1, sabe-se que esta fumaça é oriunda do cigarro que o leitor de Contos do Cargueiro Negro fuma, sentado ao lado da banca do jornaleiro, único local onde é visto na história.

Capítulo IV	“Relojoeiro”
Localização na narrativa	P1Q2
Significado	Trata-se de uma fotografia de Jon Osterman, que na

narrativa	narrativa se transforma no Dr. Manhattan, e de Janey Slater, sua primeira companheira. Na foto, eles estão no parque de diversões onde se dá o acidente do pisotear do relógio de Janey, que vai gerar o acidente que transformará Osterman no Dr. Manhattan. A fotografia está depositada no chão vermelho de Marte, onde o Dr. Manhattan se exilou.
Significado na capa	A junção de dois tempos, de duas narrativas: o tempo presente e os <i>flashbacks</i> .
Comentário	Um recorte perfeito, mas na foto da capa aparece um rosto sobre o ombro de Osterman que parece não aparecer nas fotografias que se vê na narrativa.

Capítulo V	“Terrível Simetria”
Localização na narrativa	P1Q1
Significado na narrativa	Uma poça de água que Rorschach pisa antes de sua visita a Jacobi, o Moloch, para tentar descobrir pistas da conspiração. A luz é amarelada, diferente da azulada do quadrinho seguinte e igual à do Q3.
Significado na capa	O jogo de reflexos talvez inspire a significação das imagens projetadas X imagens reais, muito importante dentro da desconstrução dos arquétipos que permeia toda a obra e principalmente em relação a Ozymandias.
Comentário	Mais uma vez, um <i>close</i> da imagem original, em um ângulo diferente também. Há os elementos jornal, uma caixa de comida do Gunga Diner e uma projeção do logo do “Doble R”, ou “RR”. No logo, os dois ossos cruzados nos remetem a uma bandeira pirata, que nos remete à narrativa ficcional. As gotas de chuva também lembram agulhas, como e com o mesmo

	significado que na capa do capítulo 2.
--	--

Capítulo VI	“O abismo também contempla”
Localização na narrativa	P1Q1
Significado na narrativa	Trata-se da primeira imagem do teste Rorschach que o Dr. Malcolm Long, o psiquiatra de Kovacs/Rorschach mostra a ele.
Significado na capa	Uma fixação da imagem do teste Rorschach, com suas possíveis significações e interpretações.
Comentário	Um recorte perfeito da imagem original. Com relação às interpretações, Kovacs/Rorschach, no Q8 da P1, define a imagem como “Uma linda borboleta”, embora sua expressão fixada e vazia, além de outras interpretações posteriores, nos permita pensar que ele está apenas dizendo o que o doutor gostaria de ouvir.

Capítulo VII	“Irmão dos Dragões”
Localização na narrativa	P1Q1
Significado na narrativa	Trata-se de uma das lentes do uniforme do Coruja II, em seu depósito. Na lente, há uma marca da passagem de um dedo sobre a poeira que se acumula. Nos Q3 e Q4, sabemos que a marca foi deixada por Laurie Juspeczyk.
Significado na capa	O capítulo VI é “o capítulo do Coruja”, no qual a atuação do alter-ego de Daniel Dreiberg é mais relevante. São as lentes dele que nos mostram a imagem nelas impregnada, do Arqui, sua nave, de enorme importância na trama deste capítulo. Mais uma

	vez, vemos um reflexo, o que um espelho mostra.
Comentário	Um recorte perfeito da imagem original.

Capítulo VIII	“Velhos fantasmas”
Localização na narrativa	P1Q1
Significado na narrativa	Trata-se de uma estatueta em homenagem ao Coruja I, Hollis Mason, em cujo pedestal lê-se a inscrição “IN GRATITUDE” (Em gratidão), com alguns outros elementos abaixo listados. No Q1 sabemos que ela está localizada sobre uma mesa na sala do apartamento de Mason. É nesse episódio que a personagem será assassinada por vândalos, por conta de uma ação de revolta ocasionada pela libertação de Rorschach da cadeia pelo Coruja II e pela Espectral II.
Significado na capa	Uma ironia: no capítulo cuja capa homenageia uma personagem por suas ações, ela é morta como consequência nefasta das ações de outras personagens.
Comentário	O recorte da capa é similar à imagem, contendo os mesmos elementos: a estatueta do Coruja I, uma fotografia antiga da equipe de vigilantes, uma página de jornal emoldurada, corujas em miniatura, o livro <i>Sob o capuz</i> (Under the Hood), escrito por Hollis Mason; uma latinha de cerveja. A imagem da capa é a imagem original girada e vista sob outro ângulo.

Capítulo IX	“As trevas do mero ser”
Localização na narrativa	P1Q1

Significado na narrativa	Trata-se de um vidro de perfume de uma linha que pertence a Veidt. O vidro está caindo, mas em um lugar diferente do que estava originalmente. O vidro parece cair no espaço, quem sabe em Marte, para onde vão a Espectral II e o Dr. Manhattan no fim do capítulo VIII, no qual esse vidro é visto nas mãos da Espectral II no Q6 da P22. Nos quadrinhos 1 e 3 da página 23, vemos o vidro de perfume em cima de um aparador. Depois, o vidro não é mais visto no capítulo VIII, o que sugere uma regressão temporal típica da narrativa do Dr. Manhattan, para a P22, Q6.
Significado na capa	A linha de perfumes se chama “Nostalgia”. O vidro caindo, com gotas derramadas no vácuo, sugere a queda da nostalgia de Veidt/Ozymandias, na forma da ação mais pontuada dos vigilantes contra seu plano, que vai ter se desenrolar nos capítulos de X a XII. É também a tomada de consciência, pela Espectral II, de que ela é filha do Comediante, o que é colocado na narrativa como uma grande decepção (P24, Q3 e Q4).
Comentário	A imagem da capa é um recorte perfeito da imagem original.

Capítulo X	“Dois cavaleiros estavam se aproximando”
Localização na narrativa	P1Q1
Significado na narrativa	Trata-se de um monitor de radar de uma base militar na qual chegam o presidente e o vice-presidente dos EUA. O alerta de defesa anuncia “DEFCON 2”.
Significado na capa	O radar traz à tona a significação da detecção. É nesse capítulo que se começa a montar as peças do plano de Veidt/Ozymandias. Quando o Coruja II e Rorschach chegam à base de Ozymandias na

	Antártica, eles são detectados em sua multitela.
Comentário	A imagem da capa é um recorte perfeito da imagem original.

Capítulo XI	“Contemplai minhas realizações, ó poderosos”
Localização na narrativa	P1Q2
Significado na narrativa	Trata-se de uma imagem da fortaleza de Ozymandias na Antártica, mais especificamente de uma estufa de vidro na qual há um jardim, quase toda coberta pela neve (a parte não coberta pela neve lembra uma flor). Na P28, Q12, vemos novamente a imagem da capa/P1Q2, desta vez com um significado obscuro e com uma referência às bombas nucleares/Guerra Fria.
Significado na capa	O jardim da fortaleza será aberto e a neve tomará conta dele. No Q3 da P1, a neve obscurecerá por completo a imagem da capa/ /P1Q2. No decorrer do capítulo, Ozymandias, inversamente, apresentará seu plano ao Coruja II e a Rorschach.
Comentário	A imagem da capa é um recorte quase perfeito da imagem original, à exceção das manchas na neve, que não existem na capa.

Capítulo XII	“Um mundo forte e adorável”
Localização na narrativa	P1Qu
Significado na narrativa	Trata-se do sangue de pessoas mortas após a concretização do plano de Veidt/Ozymandias. Na P2, QU, sabemos que o local é o Madison Square Garden, e que a data é 2 de novembro, o dia dos mortos. Boa

	parte dos mortos parece pertencer ao mesmo grupo que assassinou Hollis Mason, o Coruja I, no capítulo VIII.
Significado na capa	O relógio sobre o qual escorre sangue, além de retomar/antecipar a imagem original, anunciando uma tragédia, se relaciona com a narrativa das quartas capas e também com a temática do capítulo 4.
Comentário	A imagem da capa é um recorte perfeito da imagem original. Essa capa, em termos de utilização de cores, lembra muito a capa do Capítulo I.

ANEXO 3

DESOLATION ROW (Bob Dylan)

They're selling postcards of the hanging
They're painting the passports brown
The beauty parlor is filled with sailors
The circus is in town
Here comes the blind commissioner
They've got him in a trance
One hand is tied to the tight-rope walker
The other is in his pants
And the riot squad they're restless
They need somewhere to go
As Lady and I look out tonight
From Desolation Row

Cinderella, she seems so easy
"It takes one to know one", she smiles
And puts her hands in her back pockets
Bette Davis style
And in comes Romeo, he's moaning
"You belong to me I believe"
And someone says, "You're in the wrong place,
My friend,
You better leave"
And the only sound that's left
After the ambulances go
Is Cinderella sweeping up
On Desolation Row

Now the moon is almost hidden
The stars are beginning to hide
The fortune telling lady

Has even taken all her things inside
All except for Caim and Abel
And the hunchback of Notre Dame
Everybody is making love
Or else expecting rain
And the Good Samaritan, he's dressing
He's getting ready for the show
He's going to the carnival tonight
On Desolation Row

Now Ophelia she's 'neath the window
For her I feel so afraid
On her twenty-second birthday
She already is an old maid

To her, death is quite romantic
She wears an iron vest
Her profession's her religion
Her sin is her lifelessness
And though her eyes are fixed upon
Noah's great rainbow
She spends her time peaking
Into Desolation Row

Einstein, disguised as Robin Hood
With his memories in a trunk
Passed this way an hour ago
With his friend, a jealous monk
He looked so immaculately frightful
As he bummed a cigarette
Then he went off sniffing drainpipes
And reciting the alphabet
Now you would not think to look at him
But he was famous long ago

For playing the electric violin
On Desolation Row

Dr. Filth, he keeps his world
Inside of a leather cup
But all his sexless patients
They're trying to blow it up
Now his nurse, some local loser
She's in charge of a cyanide hole
And she also keeps the card that read
"Have mercy on his soul"
They all play on penny whistles
You can hear them blow
If you lean your head out far enough
From Desolation Row

Across the street they've nailed the curtains
They're getting ready for the feast
The Phantom of the Opera
A perfect image of a priest
They're spoonfeeding Casanova
To get him to feel more assured
Then they'll kill him with self-confidence
After poisoning him with words

And the Phantom's shouting to skinny girls
"Get outa here if you don't know
Casanova is just being punished for going
To Desolation Row

Now at midnight all the agents
And the superhuman crew
Come out and round up everyone
That know more than they do

Then they bring them to the factory
Where the heart-attack machine
Is strapped across their shoulders
And then the kerosene
Is brought down from the castles
By insurance men who go
Check to see that nobody is escaping
To Desolation Row

Praise to be Nero's Neptune
The Titanic sails at dawn
And everybody's shouting
"Which side are you on?"
And Ezra Pound and T.S. Eliot
Fighting in the captain's tower
While calypso singers laugh at them
And fishermen hold flowers
Between the windows of the sea
Where lovely mermaids flow
And nobody has to think too much
About Desolation Row

Yes, I received your letter yesterday
(about that time the door knob broke)
When you asked how I was doing
Was that some kind of joke?
All these people that you mention
Yes, I know them, they're quite lame
I had to rearrange their faces
And give them all another name
Right now I can't read too good
Don't send me no more letters no
Not unless you mail them
From Desolation Row

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)