



## **O Mosaico Narrativo de *Watchmen*: Processos Bakhtinianos e Intersemióticos de Produção de Sentidos <sup>1</sup>**

Luiz Marcelo Brandão Carneiro<sup>2</sup>  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP

### **Resumo**

Este estudo toma a história em quadrinhos *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, e se debruça sobre dois eixos conceituais: a tradução intersemiótica (tradução inter-códigos de linguagens), focando-se as formulações de Julio Plaza, trazida para dar conta da inserção de referências artístico-culturais das mais variadas linguagens no corpo da narrativa; e os conceitos de polifonia (multiplicidade de vozes narrativas) e de dialogismo (embate retórico das vozes narrativas) de Mikhail Bakhtin, de acordo com as elaborações que postulam os romances de Dostoiévski como polifônicos e dialógicos e que, em analogia, mostraram-se adequadas para uma análise de *Watchmen* como história em quadrinhos também polifônica e dialógica.

### **Palavras-chave**

Dialogismo; Histórias em quadrinhos; Polifonia; Tradução Intersemiótica; *Watchmen*.

### **Corpo do trabalho**

#### **Objetivos**

1. Apresentar a base intersemiótica da construção estrutural e conceitual da história em quadrinhos *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons;
2. Postar a polifonia e dialogismo bakhtinianos como processos de criação aplicáveis à obra estudada.

#### **Objeto**

O objeto focado neste trabalho é a história em quadrinhos *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons. A obra foi publicada originalmente pela DC Comics, em Nova Iorque, em doze capítulos, entre os anos de 1986 e 1987. No Brasil, *Watchmen* foi editada pela primeira vez entre 1988 e 1989, em seis edições mensais pela editora Abril (cada uma contendo dois capítulos); e posteriormente reeditada com

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação – no Intercom Sudeste 2009, XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

<sup>2</sup> Mestrando de Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com pesquisa sobre *Watchmen* (Moore/Gibbons). Experiência docente no ensino superior nas áreas de Teorias da Comunicação, Comunicação Comparada, Comunicação para o Terceiro Setor, Linguagem Escrita, Referências Culturais e Publicitárias e Oficinas Culturais. Pesquisador de histórias em quadrinhos. E-mail: [luizbcarneiro@yahoo.com.br](mailto:luizbcarneiro@yahoo.com.br).



os 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, sendo publicada pela editora Via Lettera, nos anos de 2005 e 2006.

Em uma época de recém lançamento de sua adaptação cinematográfica, esperada desde sua primeira publicação (iniciada e interrompida diversas vezes, por impedimentos variados), há que se citar edições especiais que, se não se pode afirmar como editadas exclusivamente para tornarem-se parte do cabedal de produtos relacionados ao filme, ao menos foram responsáveis pela reinserção da obra em livrarias, especializadas ou não. Em 2005, a DC Comics lançou *Absolute Watchmen*, edição que traz a obra completa acrescida materiais extras, tais como esboços, anotações para a concepção das personagens e textos exclusivos dos autores. No Brasil, essa obra foi editada sob a nomenclatura *Watchmen – Edição Definitiva*, em 2009, bem à época de lançamento da adaptação cinematográfica, pela editora Panini.

*Watchmen* recebeu os prêmios Kirby e Eisner (1988), destinados especificamente ao laurear de histórias em quadrinhos. Recebeu também um prêmio Hugo, que premia obras de ficção científica e de fantasia, nunca antes concedido para uma história em quadrinhos. Em 2005, figurou na lista da revista *Time* como uma das “100 Melhores Novelas em Língua Inglesa de 1923 ao Presente”. A obra é apontada por aficionados, por críticos e por especialistas como a melhor história em quadrinhos já escrita.

Ao longo dos anos, *Watchmen* foi postada como um dos paradigmas máximos daquilo que Will Eisner (um dos maiores criadores e teóricos do campo das histórias em quadrinhos) 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 comumente adotada como paradigma de construção criativa.

## **Metodologia**

Para a realização deste trabalho, uma vez que o mesmo debruça-se sobre um objeto de comunicação impresso, tomando-o via teorias da literatura e via teorias semióticas, a metodologia utilizada será a pesquisa bibliográfica, com a conseqüente aplicação das teorias ao objeto. Essa pesquisa irá abranger tanto a obra estudada nas versões original e



traduzida para o português, quanto o instrumental de análise, cuja delimitação encontra-se no item seguinte, *Referencial Teórico e Aplicações*.

### **Referencial Teórico e Aplicações**

Este estudo, conforme se postulou, tem dois eixos de trabalho: o primeiro é a tradução intersemiótica; o segundo abarca a polifonia e o dialogismo bakhtinianos. Essas conceituações são concepções clássicas e referendadas na área da comunicação e das artes e, depositadas sobre o objeto aqui tomado, instalam-se como instrumentais de análise adequados e promotores de analogias e de descobertas teóricas interessantes e profundas de possibilidades de aplicação.

Outros instrumentais, tais como relações intersemióticas com obras literárias específicas (mais especificamente o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo; o *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de Mary Shelley e *1984*, de George Orwell), além de uma fundamentação histórico-cultural depositada sobre a questão da Guerra Fria também despontam, mas no corpo da conceituação aqui desenvolvida trataremos apenas da tradução intersemiótica e dos conceitos bakhtinianos levantados.

Postadas essas considerações iniciais e marcadas possíveis extensões desse estudo, cumpre discorrer sobre os campos adotados para a análise aqui empreendida, nas formas de suas definições e de seus desenvolvimentos por nós instaurados.

No que concerne a análise estrutural de *Watchmen*, a tradução intersemiótica desponta como o cerne do trabalho, pois é processo primordial para a constituição da obra analisada, no que tange tanto aspectos estruturais quanto procedimentos e conceituações narrativas.

Por tradução intersemiótica se entende a passagem 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). Em *Watchmen* há uma série enorme de inserções histórico-culturais realizadas via esse processo, 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” (PLAZA, 1987). Para Plaza, a tradução “como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (PLAZA, 1987).

Em *Watchmen* encontramos uma série imensa de transcrições de “mensagens inteiras de outra língua” (PLAZA, 1987). Essas transcrições são as incorporações de outros objetos e de outros conceitos de cultura, inseridos no contexto da obra receptora e que tanto adicionam sentidos como são adicionados de sentido no corpo da narrativa e que, segundo nossos estudos, são fatores que constituem a obra como o paradigma da arte seqüencial que ela se tornou.

Em *Watchmen* há intersemiotidades oriundas 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).

Para a realização do processo, levam-se em conta as características dos códigos (fonte e receptor). 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).

Adaptando um pouco o texto de Otto Kaus, conforme citado por Bakhtin, no qual o autor tece considerações sobre Dostoiévski, podemos fazê-lo discorrer sobre esse aspecto da história: [nenhuma outra história em quadrinhos] “reuniu em si tantos conceitos, juízos e apreciações contraditórias e mutuamente excludentes” (BAKHTIN, 1997). De Einstein a Jesus Cristo, de Eisenstein a David Bowie, *Watchmen* é uma reunião *sui generis* de conceitos contraditórios e [talvez quase] mutuamente excludentes.

Esses referenciais inscritos em *Watchmen* 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 cancionário-bestiário de seus séculos de nascimento e desenvolvimento, uma representação criativa ímpar. Essa representação não se pauta em uma hierarquia da tradução de códigos: Elvis Costello figura no mesmo panteão que Nietzsche.

*Watchmen*, então, realiza uma pequena síntese não-exaustiva das épocas de sua formação e desenvolvimento. 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), constante no livro *Outras Inquisições*, no texto “O idioma analítico de John Wilkins”, de autoria do escritor argentino Jorge Luis 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 na presente classificação” (BORGES, 2007). 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” (BORGES, 2007). *Watchmen* une o aparentemente irreconciliável, os “códigos fundamentais de uma cultura” [ou de várias culturas], “sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas” (FOUCAULT, 2002).

O que se coloca em cena, agrupado em um conjunto conciliador, é “um quadro de variáveis”, “sistemas separados de coerências, (...) de semelhanças que se aproximam

sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizad[o] em torno de diferenças” (FOUCAULT, 2002).

Na enciclopédia chinesa descrita por Borges, o que encanta e cria uma peculiaridade incontornável é a fusão de diferentes e mesmo de opostos. Na tradução intersemiótica e, em especial para o caso deste estudo, em *Watchmen* o que encanta e cria singularidade é justamente a mesma coisa: a fusão de linguagens, conceitos e fontes, que, senão inconciliáveis (o mosaico narrativo da obra prova que não são), são ao menos distantes em termos de aproximações costumeiras e primárias.

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” (FOUCAULT, 2002), 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?” (FOUCAULT, 2002). 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 impressos e expressos na história.

Fazendo Foucault falar diretamente sobre *Watchmen*, define-se a obra como “um espaço (...) todo sobrecarregado de figuras complexas, de caminhos emaranhados, de locais estranhos, de secretas passagens, de imprevistas comunicações” (FOUCAULT, 2002). O último item desta citação foucaultiana, destacado, é o que mais chama a atenção na obra: são justamente as comunicações improváveis de conceitos ou de objetos o que torna a obra uma representação *sui generis*.

Nas aplicações dos conceitos da tradução intersemiótica sobre a obra estudada, três tipos distintos de tradução, no que concerne sua forma de apropriação do código-



fonte e instalação do referencial no código-receptor, foram por nós encontrados. São eles: tradução intersemiótica literal, tradução intersemiótica conceitual e tradução intersemiótica em segundo plano. Passamos então a discorrer diretamente sobre cada um desses três tipos de tradução.

Para a conceituação da tradução intersemiótica literal, retoma-se 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, 1987); “substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua” (PLAZA, 1987).

É justamente essa forma de operação que tomamos como *modus operandi* da tradução intersemiótica literal, na qual 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 a sonoridade da música, ao menos que se instale um dispositivo sonoro alheio, externo, fisicamente separado tanto do código-fonte como do código-receptor. A música é normalmente representada, numa história em quadrinhos, pela representação de claves e notas musicais, pela inserção da letra (normalmente representada no que Paulo Ramos (2009) denomina “balão-de-linhas-quebradas”) e/ou pela representação de aparelhos sonoros.

Os códigos, portanto, conformam-se. A música se adapta para ser inserida na história em quadrinhos, deixando de lado a sonoridade, seu elemento mais notável; e a história em quadrinhos a recebe como pode, dentro dos limites de seu plano de expressão.

Exemplificaremos esse processo com um exemplo tomado diretamente da narrativa de *Watchmen*: no capítulo I, página 10, quadrinho 1, vê-se uma cena da rua

novaiorquina. Dois transeuntes (membros de uma gangue) 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, que se firmou, no desenvolver da linguagem específica das histórias em quadrinhos, como container característico de emissões sonoras.

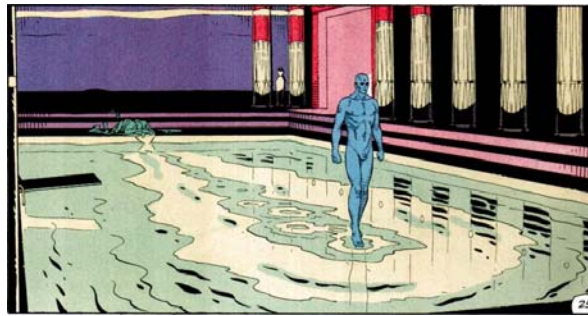


A música é traduzida, nos termos da tradução intersemiótica literal, dentro dos limites dos códigos, principalmente dentro do limite do código-receptor: como a história em quadrinhos não pode comportar a sonoridade da música, a música é representada pela presença marcante do aparelho sonoro na cena, tanto em termos de sua presença física como do que dela decorre, a presença da música em si, representada pela inserção letra no balão-de-linhas-quebradas.

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.





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.

A tradução intersemiótica em segundo plano é uma espécie de síntese das outras duas formas de tradução intersemiótica 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.

Um exemplo retirado de *Watchmen* elucidará esse terceiro tipo de tradução intersemiótica presente na história. Tomemos então a imagem do Capítulo XII, página 5, quadrinho único. É uma imagem pós-consolidação do plano do personagem Ozymandias, que tinha a intenção de criar a ilusão de um ataque alienígena de proporções cataclísmicas que engendraria a união dos governos do planeta em torno de um ideal de paz comum.



A supracitada imagem é de destruição total: vê-se uma parte da criatura entrando pela parede de um prédio; personagens secundárias e figurantes mortos; sombras que evocam os efeitos de um ataque nuclear pichadas na parede do mesmo prédio; e outros elementos que incitariam uma análise pormenorizada que não nos será útil agora. O prédio, que já havia figurado em vários outros momentos da história, pertence à “Promethean Cab Co./Companhia de Táxis Promethean”, cujo slogan é “Bringing light to the world/Trazendo luz para o mundo” (o leitor sabe disso pela tabuleta pendurada na entrada do prédio que se vê na figura acima, que traz a logomarca e o slogan da empresa, e que já havia sido evidenciada em momentos anteriores da narrativa).

O que se evoca é o mito de Prometeu, o titã da Mitologia grega que roubou o fogo dos deuses e que o deu aos homens, sendo, por essa insolência, aprisionado eternamente em uma montanha na qual um abutre, durante o dia come seu fígado, que renasce à noite. Esse mito é contado no texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Via o mito de Prometeu, também se evoca a obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de Mary Shelley, obra de literatura gótica que assumidamente retoma o texto mitológico do autor grego.

Do Frankenstein, pode-se fazer duas associações: o Dr. Frankenstein, que na obra de Mary Shelley realiza a criação do monstro, originalmente destinado a ser um novo paradigma para a humanidade, banindo a morte e realizando miticamente um “novo nascimento” do humano, é retomado na figura do personagem Ozymandias: é ele que, mediante a confecção de uma criatura monstruosa, vai proporcionar um novo paradigma para a humanidade, em termos de direcionamento de destinos políticos. Ozymandias se configura, então, como o “moderno prometeu” de *Watchmen*, enquanto a criatura monstruosa é comparável ao monstro sem nome criado pelo Dr. Frankenstein, tanto em termos plásticos (na evocação do monstruoso e do grotesco) quanto em termos de função narrativa e destinatária (é a monstruosidade que supostamente trará a iluminação).



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 (no caso tomado como exemplo, acima, o mito de Prometeu e seus desdobramentos no *Frankenstein* de Mary Shelley), pontuado em um elemento da tradução de código (a tabuleta da companhia de táxis presente na cena). Essa tradução de código, é importante dizer, não opera na mesma esfera de significação que nas traduções intersemióticas literal e conceitual: aqui, vale-se apenas da existência do referencial artístico-cultural, muito mais pontuando-o, apontando-o, que o traduzindo efetivamente dentro do corpo da obra.

Este estudo também apontou a necessidade de se realizar o exame da narrativa à luz da polifonia e do dialogismo bakhtinianos, uma vez que a obra estudada se mostra, como se verá, essencialmente polifônica e dialógica.

Na narrativa de *Watchmen*, as personagens principais e secundárias convivem, se degladiam e se unem em diversos momentos da história, instaurando uma conseqüente proliferação de vozes e discursos, concordantes ou não, em uma construção contínua de interações que podem ser analisadas via teorias literárias, em especial via conceitos de Mikhail Bakhtin, principalmente utilizando suas supracitadas formulações a respeito da polifonia e do dialogismo, construídas pelo teórico russo para discorrer acerca dos romances de Dostoiévski.

Bakhtin conceituava os romances dostoiévskianos 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 de sua narrativa, que se realizará, a encontra como formada por uma polifonia de vozes independentes e pelo dialogismo dessas vozes, que não cessam 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, instaurando e mantendo um contínuo processo dialógico.



Portanto, os conceitos de polifonia e de dialogismo, como Mikhail Bakhtin os expressou, são basilares para este 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, 1997). A formulação construída é a de um objeto “polienfático” (BAKHTIN, 1997).

Como nos diz Paulo Bezerra no prefácio da obra citada no parágrafo anterior, a polifonia, via multiplicidade de vozes, forma um todo eivado de “consciências isônomas e plenevalentes que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores” (BAKHTIN, 1997). 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 imiscíveis enquanto consciências individuais que não se objetificam, *i.e.*, não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor” (BAKHTIN, 1997).

Um quadrinho deve ser convocado nesse momento para tratar tanto da polifonia quanto do dialogismo. Trata-se do quadrinho 5 da página 10 do capítulo II, no qual vê-se a imagem dos personagens principais reunidos. A cena é o ápice de uma discussão travada entre os personagens, e é essencialmente polifônica e dialógica.



Na imagem supracitada, na perspectiva do leitor, o Comediante, de costas para a cena de fundo, ocupa o primeiro plano, na direita do quadrinho, vistos apenas uma pequena parte de sua cintura, uma parte de seu tórax e seu braço direito e mão direita (mão que segura, sobre um jornal, um charuto), o que deixa as demais personagens em segundo plano. 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, que instalam na cena um segundo e um terceiro planos.

E as imagens dos separadores dialógicos são díades postas em pauta na história, 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, o Dr. Manhattan e Janey Slater, sua primeira companheira; no separador dialógico do centro, Rorschach e o Capitão Metropolis; no separador dialógico da direita, o segundo Coruja 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; e a seguir o de Ozymandias.

No segundo e no terceiro 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; as personagens dos terceiros planos dos separadores dialógicos da esquerda e do centro (Janey Slater e Capitão Metropolis) irão ainda atuar, mas desaparecerão da trama; e a personagem do separador dialógico da esquerda, o Coruja, contrapondo-se à essa “regra de desaparecimento” dos terceiros planos, terá uma atuação importante, tornando-se figura fundamental no



desenvolvimento da narrativa, vindo a associar-se a Rorschach e a embater-se e a associar-se a Ozymandias e ao Dr. Manhattan, em momentos distintos.

Portanto, com a colocação deste exemplo entendemos como demonstrada a polifonia e o dialogismo em *Watchmen*, enfatizando que essa polifonia e esse dialogismo poderiam estar aqui demonstrados por uma série de outros exemplos, tal é sua utilização enquanto processo constitutivo da obra, melhor entendido tomando-se a narrativa como um todo, numa leitura integral da história em quadrinhos aqui abordada.

Desse modo, findamos, nos limites da formatação requerida, a exposição e o demonstrar de nossa abordagem teórica, enfatizando a importância da tradução intersemiótica e dos conceitos bakhtinianos aqui tomados como processos de construção narrativa de *Watchmen*, mais longa e especificamente abordados e desenvolvidos em nosso trabalho de mestrado.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética: a teoria o romance*. São Paulo: Unesp, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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.

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, 2008.



ÉSQUILO. *As Suplicantes e Prometeu acorrentado*. Petrópolis: Vozes, 1967.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. O nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIBBONS, Dave. *Watching the watchmen*. London: Titan Books, 2008.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOORE, Alan e GIBBONS, Dave. *Absolute Watchmen*. New York: DC Comics, 2005.

MOORE, Alan e GIBBONS, Dave. *Watchmen*. São Paulo: Abril, 1999.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. São Paulo: Paulus, 2005.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.