



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG

FACULDADE DE LETRAS - FL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO - ESTUDOS LITERÁRIOS

CÁTIA ANA BALDOINO DA SILVA

**O TEMPO MULTIDIMENSIONAL NOS QUADRINHOS: UM ESTUDO DAS
ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *HERE*, DE RICHARD MCGUIRE**

**GOIÂNIA/GO
2019**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: **Cátia Ana Balduino da Silva**

Título do trabalho: **O tempo multidimensional nos quadrinhos: um estudo das estratégias narrativas em *Here*, de Richard McGuire**

3. Informações de acesso ao documento:

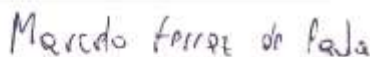
Concorda com a liberação total do documento ☒ **SIM** ☐ **NÃO¹**

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 08 / 02 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

CÁTIA ANA BALDOINO DA SILVA

**O TEMPO MULTIDIMENSIONAL NOS QUADRINHOS: UM ESTUDO DAS
ESTRATÉGIAS NARRATIVAS EM *HERE*, DE RICHARD MCGUIRE**

Projeto de pesquisa de Mestrado em Letras
apresentado à banca examinadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal de Goiás.

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e
Estudos culturais.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula

GOIÂNIA/GO
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Baldoino da Silva, Cátia Ana

O tempo multidimensional nos quadrinhos [manuscrito] : um
estudo das estratégias narrativas em Here, de Richard McGuire /
Cátia Ana Baldoino da Silva. - 2019.

cxviii, 136 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2019.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Histórias em quadrinhos experimentais. 2. Here. 3. Richard
McGuire. 4. Tempo. 5. Comix. I. Ferraz de Paula, Marcelo, orient. II.
Título.

CDU 82

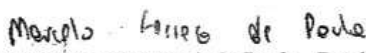


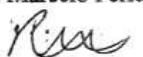
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 09/2019

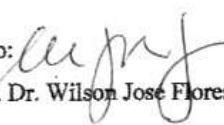
**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA CÁTIA ANA BALDOINO DA SILVA**

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove, a partir das nove horas, na Sala 33 da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação "**O tempo multidimensional nos quadrinhos: um estudo das estratégias narrativas em Here, de Richard McGuire**". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor-Doutor Marcelo Ferraz de Paula (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Paulo Eduardo Ramos (UNIFESP) e Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Marcelo Ferraz de Paula, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezenove.


Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula - Presidente


Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos


Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

*À minha mãe, Maria Tereza (in memoriam), cuja
presença persiste na memória daqueles que a amaram.*

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás e à Faculdade de Artes Visuais, meus espaços de formação e trabalho, pelo apoio ao realizar essa pesquisa.

Ao meu orientador, Marcelo Ferraz de Paula, pelo acolhimento e suporte, que vieram na hora certa e em momento de necessidade.

Aos amigos que fiz nesse percurso – Núbia, Sheyla, Nina, Wallace, Ana Luiza, Pedro, Michael – obrigada pelas risadas e momentos que tornaram esse período um pouco mais ameno.

À Noeli, amiga querida, pela disponibilidade em ser uma ouvinte carinhosa à minhas dúvidas e angústias e também pelas gratas contribuições à escrita dos capítulos.

Aos professores Elisandra, Flávio e Edgar, por suas valiosas contribuições nas etapas de avaliação desta dissertação.

Aos meus irmãos, Carmen e Carlos, e meu sobrinho Guilherme pelo apoio e suporte.

A todos aqueles, não citados aqui, que com um sorriso ou uma palavra de encorajamento, aliviaram uma perfeccionista em crise.

Ao universo e à vida, por essa oportunidade maravilhosa de aprendizagem e crescimento.

*We're captive on the carousel of time
We can't return we can only look behind
From where we came
And go round and round and round
In the circle game.
(Joni Mitchel – The circle game)*

*And you run and you run to catch up with the sun, but it's sinking
And racing around to come up behind you again
The sun is the same in a relative way, but you're older
Shorter of breath and one day closer to death
(Pink Floyd – Time)*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar como se configura a representação do tempo na história em quadrinhos *Here* (1989), a partir da análise da sua estrutura e dos recursos narrativos utilizados pelo autor, Richard McGuire. Estruturada a partir de um ângulo de visão fixo, *Here* (1989) apresenta, de forma múltipla, multilinear e fragmentada, a evolução e acontecimentos do espaço retratado, num período de milhões de anos. Tal estrutura demanda uma leitura também múltipla, multilinear e fragmentada, a partir da qual o leitor consegue construir os sentidos da história. Sua análise, assim, possibilita uma melhor compreensão da linguagem dos quadrinhos, especialmente no que diz respeito à suas dimensões temporais. A escolha do aporte teórico, guiada pela temática e objeto de estudo, propicia um diálogo entre a teoria literária e os estudos das histórias em quadrinhos (ELIAS, 1998; NUNES, 1995; TODOROV, 2013; EAGLETON, 2006; GROENSTEEN, 2015; EISNER, 1999 e 2005). Espera-se, com essa intersecção, contribuir para um melhor entendimento acerca das possibilidades e potencialidades das narrativas gráficas.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos experimentais; *Here*; Richard McGuire; Tempo; *Comix*.

ABSTRACT

The focus of this research is the analysis of the structure and the narrative resources used to represent time in *Here* (1989), a short comic story written by Richard McGuire. Structured from a fixed point of view it shows, in multiple, fragmented and multilinear forms, the evolution and the events occurred during millions of years in the portrayed space. Such a structure demands a multiple, multilinear and fragmented reading from which the reader can construct the meanings of history. Its analysis, thus, enables a better understanding of the comic language, especially with respect to its temporal dimensions. The choice of theoretical approach, guided by the theme and object of study, provides a dialogue between literary theory and the studies of comics (ELIAS, 1998; NUNES, 1995; TODOROV, 2013; EAGLETON, 2006; GROENSTEEN, 2015; EISNER, 1999 and 2005). It is expected, with this intersection, to contribute to a better understanding about the possibilities and potentialities of graphic narratives.

Keywords: Experimental comics; *Here*; Richard McGuire; Time; Comix.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capas da revista <i>RAW</i> Vol. 2, n. 1 e da <i>graphic novel Here</i>	14
Figura 2 – <i>A short history of America</i> , por Robert Crumb	16
Figura 3 – Páginas 1 e 2 de <i>Here</i> (1989)	17
Figura 4 – Páginas 3 e 4 de <i>Here</i> (1989)	18
Figura 5 – Páginas 5 e 6 de <i>Here</i> (1989)	19
Figura 6 – Linha do tempo de <i>Here</i> (1989)	20
Figura 7 – Destaque de uma pequena sequência, das páginas 1 e 2 de <i>Here</i> (1989)	22
Figura 8 – Planejamento de página e fotografias de referência na criação de <i>Here</i> (2014).....	24
Figura 9 – Richard McGuire em um dos cenários da sua exposição na Alemanha.....	25
Figura 10 – Primeiras e últimas páginas de <i>Here</i> (2014)	27
Figura 11 – Páginas introdutórias de <i>Here</i> (2014).....	28
Figura 12 – Páginas iniciais e sequência completa de “I – A mulher de vestido rosa”.	30
Figura 13 – Sequência “II – A piada”.	31
Figura 14 – Algumas páginas da sequência “V - Cenas soltas”.	33
Figura 15 – Página classificada como “V - Cenas soltas”.	33
Figura 16 – O <i>Cargueiro negro</i> na HQ <i>Watchmen</i>	50
Figura 17 – Pequeno manual ensinando o sentido de leitura dos mangás da editora JBC	51
Figura 18 – Quadro único com pequenas sequências temporais	52
Figura 19 – Quadro anterior, com requadros e sarjetas	53
Figura 20 – Quadro da página 3, expansão do espaço e posição do leitor	57
Figura 21 – Trecho da HQ <i>Quando a noite fecha os olhos</i>	58
Figura 22 – Quadro original de <i>Here</i> (1989) e sua visão em perspectiva	60
Figura 23 – Quadros de páginas diversas de <i>Here</i> (1989).....	61
Figura 24 – Primeira página de <i>Here</i> (1989).....	62
Figura 25 – Separação de texto e imagem dos primeiros quadros da história.....	64
Figura 26 – Segunda página de <i>Here</i> (1989)	66
Figura 27 – Páginas 1 e 3 de <i>Here</i> (1989), com destaque para a queda do copo	67
Figura 28 – Terceira página de <i>Here</i> (1989).....	68
Figura 29 – Quarta página de <i>Here</i> (1989).....	69
Figura 30 – Quadros da página 4 em destaque	70
Figura 31 – Quinta página de <i>Here</i> (1989).....	71
Figura 32 – Páginas 2, 3 e 5 com destaque para a sequência da limpeza.....	72
Figura 33 – Sexta e última página de <i>Here</i> (1989).....	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “REMEMBER THAT?”: CONTEXTUALIZAÇÃO, QUESTÕES E METODOLOGIA	2
CAPÍTULO 1: “HONEY? I THINK IT’S TIME”: APRESENTANDO O OBJETO DE ESTUDO	8
1.1 Os quadrinhos norte-americanos: breve panorama sobre o contexto de produção de <i>Here</i> (1989 e 2014)	8
1.2 <i>Here</i> (1989)	13
1.3 <i>Here</i> (2014)	23
1.4 Definindo o objeto: <i>Here</i> (1989)	34
CAPÍTULO 2: “WHAT TIME?”: TEMPO E NARRATIVA (LITERÁRIA E GRÁFICA)	37
2.1 Sobre o tempo	37
2.2 Tempo e narrativas literárias	42
2.3 Tempo e narrativas gráficas	48
CAPÍTULO 3: “HEY, DID YOU READ THIS?..”: O TEMPO MULTIDIMENSIONAL EM <i>HERE</i> (1989)	55
3.1 Nível I: o quadro, a cronologia e pequenas histórias	55
3.2 Nível II e III: o quadro, a página e o todo	59
3.3 Aqui, na multidimensionalidade do tempo gráfico	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O TEMPO MULTIDIMENSIONAL NOS QUADRINHOS	77
REFERÊNCIAS	92
ANEXOS	98
Anexo A – Fanzine <i>Tempo</i> (2018)	99
Anexo B – <i>Here</i> (2014)	108

INTRODUÇÃO

“REMEMBER THAT?”: CONTEXTUALIZAÇÃO, QUESTÕES E METODOLOGIA

A presente dissertação tem como objetivo compreender as complexas relações que texto e imagem estabelecem para construir narrativas gráficas, através da representação e manipulação temporal. Para tanto, com o intuito de identificar as possibilidades de entrecruzamento entre imagem sequencial, tempo e significado, se constitui como objeto de análise a história em quadrinhos *Here* (1989), de Richard McGuire.

A fim de apresentar o contexto em que esta pesquisa foi concebida e os motivos que a levaram a ganhar vida, é necessário um momento mais pessoal neste início. Meu contato com histórias começou desde cedo, com as fábulas e causos que minha mãe contava. Mais tarde me encantei com os livros e seus mundos e, num impulso natural para mim, passei a desenhar e criar os meus próprios mundos. Durante o Ensino Médio descobri, através de uma professora, a existência de cursos de graduação onde a habilidade com desenho era pré-requisito e necessária. Empolgada com a possibilidade de transformar meu passatempo em profissão, me informei sobre as opções de cursos na UFG, onde me graduei em Design Gráfico, em 2007, e onde hoje trabalho como Programadora Visual. Através deste curso tive contato com as histórias em quadrinhos, linguagem que me possibilitou encontrar minha voz e saciar meus anseios criativos. Assim, de 2010 a 2016 escrevi, produzi e publiquei na *internet* uma história em quadrinhos com fundo autobiográfico intitulada *O Diário de Virgínia* e, paralelamente, de forma independente e via editoras, publiquei algumas histórias curtas nas revistas *QICO* (2014) e *Pequi com Quadrinhos* (2015a), na antologia *SPAM* (2015b) e nos álbuns *O Diário de Virgínia* (2015c) e *When a man loves a woman* (2016).

Em 2014, durante um curso livre de leitura e produção textual, retomei contato com a literatura, minha segunda paixão. Durante o desenrolar do curso tive contato com o livro *O foco narrativo* (2007), de Ligia Chiappini Moraes Leite, que considero ser o catalisador das muitas questões que suscitaram o desenvolvimento dessa pesquisa. Em seu livro Leite trata, de forma abrangente, das várias teorias desenvolvidas a respeito do ponto de vista e da narração na literatura e, especialmente, das possibilidades de manifestações do narrador em textos literários. Ao longo de seu livro a autora aborda brevemente a distinção entre mostrar e narrar que, segundo ela, “[...] tem a ver com a intervenção ou não do NARRADOR. Quanto

mais este intervém, mais ele *conta* e menos *mostra* [...]” (2007, p. 15, grifos da autora). Refletindo sobre essa afirmação, uma dúvida surgiu: é possível se pensar em ponto de vista e a presença de um narrador em uma história em quadrinhos? Como leitora e, principalmente, como quadrinhista, esta questão me motivou a pesquisar acerca das configurações narrativas presentes em uma história em quadrinhos. Em busca na *internet* me deparei com dois artigos escritos pelo professor Ricardo Jorge de Lucena Lucas, da Universidade Federal do Ceará intitulados *Narratologia e HQs: mostrador ou artrólogo? Um estudo a partir de adaptações literárias em quadrinhos* (2013) e *A narratologia modal e os quadrinhos: uma análise de “99 ways to tell a story - exercises in style” de Matt Madden* (2014). Em ambos o autor trata da questão do narrador em histórias em quadrinhos, para ele um elemento opcional, visto que:

Uma narrativa, ficcional ou factual, deve mobilizar um enunciador (narrador) responsável por sua materialização semiótica. Para nós, a noção de narrador só se aplica aos quadrinhos na forma opcional de um personagem, presente em recordatórios (se for heterodiegético) ou através de balões de fala ou recursos similares (se homodiegético), e não como instância enunciativa necessária, pois há obras sem narrador. Ou seja: o narrador é uma possibilidade diegética, não um imperativo enunciativo. Além disso, narrar é um ato verbal, e a narrativa em quadrinhos nem sempre necessita de textos verbais; em casos-limite, precisa apenas do suporte de paratextos verbais. Enfim vale lembrar: *récit*, em francês, está ligado ao verbo “recitar”, assim como no espanhol há o termo “relato”; nos dois casos os termos se ligam a ações verbais (orais e/ou escritas) [...] (LUCAS, 2013, s/p, grifos do autor).

A partir dessa afirmativa novas questões surgiram: em se tratando de quadrinhos, é válido fazer essa delimitação rígida acerca dos papéis que texto e imagem desempenham? Narrar, neste caso, é necessariamente uma ocupação verbal? As cenas desenhadas, tal como se apresentam, não poderão ser consideradas como enunciados narrativos?

Assim, encontrei nessas questões uma temática e uma motivação para uma investigação mais profunda acerca da narrativa nos quadrinhos, materializada neste projeto de pesquisa. O “flerte” com a teoria narrativa em textos literários me pareceu oportuno, visto que o tema foi despertado justamente por esta. Definidos o tema e a pergunta fez-se necessário escolher um objeto para análise. Tendo em vista que já tinha uma hipótese para a pergunta (é possível narrar com imagens) tinha em mente utilizar a *graphic novel O escultor* (2015), do teórico e quadrinhista norte-americano Scott McCloud, visto que nela o texto não possui nenhuma função narrativa, estando subordinado à imagem. Porém, durante o processo de preparação do projeto para a seleção de mestrado, me deparei nas redes sociais com uma história curta experimental que me chamou a atenção: *Here* (1989), de Richard McGuire.

Pesquisando sobre a mesma e seu autor descobri que, em 2014, aquela história havia sido lançada em formato expandido de livro. Adquiri as edições originais e então percebi que tinha à minha frente dois objetos preciosos que ajudariam em minha investigação, pois em ambos os limites das convenções dos quadrinhos são estendidos e desvelados.

As obras, de títulos homônimos, são criações do norte-americano Richard McGuire e aqui aparecerão em sua língua original: o inglês. A primeira *Here* é uma sequência curta de seis páginas, em tons de cinza reticulados, publicada em 1989, na revista americana *underground RAW*. A segunda é uma versão ampliada de aproximadamente 304 páginas, em cores, no formato de *graphic novel* e lançada pela Pantheon Graphics nos Estados Unidos em 2014 e no Brasil pelo selo Quadrinhos na Cia da Companhia das Letras, em 2017. Tanto na primeira quanto na segunda versão a premissa é simples: a partir de um ponto de vista e distância fixos, toda a história do espaço retratado se desenrola. Os diversos personagens que, ao longo de milhões de anos passam por ali, aparecem em quadros onde há apenas diálogos entrecortados e um recordatório indicando a data. As sequências das cenas não estão cronologicamente ordenadas; tempos diversos e distantes intercalam-se e sobrepõem-se. O “aqui” nos títulos é ambíguo, pois pode se referir tanto ao lugar quanto ao tempo. Entretanto, mesmo com essa aparente aleatoriedade na disposição das cenas, percebe-se uma conexão entre elas, que levantaram questões referentes à temática escolhida para o projeto: há em *Here* uma história sendo mostrada ou narrada/contada? Quais os papéis desempenhados pelos textos e imagens e o que estes papéis podem nos dizer a respeito da tensão mostrar x narrar nos quadrinhos?

Essas perguntas iniciais sofreram alterações no decorrer do primeiro ano de estudos. Paralelamente à participação nas disciplinas obrigatórias e em eventos acadêmicos foi realizado levantamento bibliográfico em materiais que tratavam, direta ou indiretamente, do tema inicial e do objeto de estudo. Houve grande dificuldade em escolher um ponto de partida dentre tantos autores encontrados, pois, além de ser um campo teórico novo para mim, a amplitude da temática (não percebida inteiramente na elaboração do projeto) possibilitava vários caminhos a serem seguidos: seria melhor realizar um levantamento exploratório sobre a distinção entre mostrar e narrar na história da teoria literária iniciando-se com autores clássicos como Aristóteles e Platão até os contemporâneos? Ou focar nos estudos mais objetivos da narratologia com Roland Barthes e Gérard Genette ou A.J. Greimas e Vladimir Propp? Ou ainda simplesmente aplicar na análise alguma formulação mais específica como a

tipologia de Norman Friedman? Outra fonte de confusão surgiu da releitura das duas histórias, pois nelas outro ponto que não o mostrar x narrar se destacava: o tempo. Nelas este se esconde e se desvela na estrutura, na temática e de certa forma como elemento essencial da própria linguagem dos quadrinhos. A busca por artigos e textos que analisam as obras, bem como entrevistas com Richard McGuire, só veio reforçar esta percepção, pois em praticamente todos os materiais encontrados a manipulação do tempo realizada pelo autor estava em evidência. A partir dessas percepções cogitou-se então uma mudança de foco da temática inicial para esta: a configuração do tempo nas histórias em quadrinhos. Tal mudança foi corroborada na avaliação do projeto no *VIII Seminário de Dissertações e Teses em Andamento* pela arguidora Prof^a Dr^a Elisandra Filetti Moura, que sugeriu duas possíveis referências teóricas para abordar a nova temática: *Tempo e narrativa* de Paul Ricoeur, e *Sobre o tempo*, de Norbert Elias.

A fim de evitar descaminhos em aspectos extremamente amplos e filosóficos que a discussão acerca do tempo pode levar, fez-se necessário antecipar para o início da pesquisa um destrinchamento das obras, que anteriormente seria realizado após a leitura da bibliografia encontrada, durante a fase de análise dos objetos. Nesse processo de releitura das obras e também de levantamento das referências, foram surgindo ideias para histórias em quadrinhos que dialogassem com a temática. Assim, foram criadas histórias curtas, posteriormente reunidas num fanzine intitulado *Tempo* (2018), cujas páginas estão incluídas no Anexo A.

Até o momento da qualificação uma dúvida ainda pairava sobre as duas edições: qual delas seria um objeto melhor para ser analisado com mais profundidade? Durante a avaliação dos arguidores – Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo e Prof. Dr. Edgar Franco – essa questão foi debatida e, após sugestão dos dois membros da banca, foi decidido que o melhor objeto para tal investigação seria a história curta de 1989, em vista da temática pretendida e do tempo disponível para tanto.

O método escolhido para o desenvolvimento desta pesquisa é o bibliográfico, com caráter exploratório. A pesquisa ficou, assim, dividida em duas etapas. A primeira engloba o processo de levantamento e leitura das referências e uma análise inicial dos dois quadrinhos. A segunda e última etapa é constituída pelo diálogo entre os diversos aportes teóricos escolhidos e pelo aprofundamento da análise em *Here* (1989), levando em conta os referenciais escolhidos para tanto.

O conteúdo da dissertação está estruturado em três capítulos mais a parte conclusiva. O primeiro apresenta a obra analisada e estabelece seu contexto de produção, ao realizar um breve panorama sobre a evolução das histórias em quadrinhos no mercado norte-americano. O segundo capítulo apresenta os conceitos chave, discutidos a partir das referências teóricas selecionadas. A discussão se inicia a partir de algumas facetas acerca do tempo, propiciando um maior entendimento acerca de sua constituição no contexto de narrativas. Para tanto teremos como dois principais articuladores o filósofo e crítico Benedito Nunes (*O tempo na narrativa*, 1995) e o sociólogo Norbert Elias (*Sobre o tempo*, 1998). Acerca das narrativas o foco se dá, num primeiro momento, na relação temporal presente nos tipos literários (conto, novela e romance) e em seguida nos tipos gráficos (histórias em quadrinhos). Essa particularização nos tipos de narrativa tem como objetivo a focalização da discussão, a partir do seguinte apontamento de Benedito Nunes acerca de narrativas:

Contudo, no sentido mais amplo que admitimos hoje, cabe chamar de narrativa a títulos diferentes, ao *mito*, a *lenda* e ao *caso*, formas simples, mas que não são propriamente literárias como o *conto*, a *novela* e o *romance*; às várias espécies de relatos orais e a modalidade de escrita – biografias, memórias, reportagens, crônicas e historiografia – sobre eventos ou seres reais, que se excluem do nível ficcional; e, finalmente, alcançando ou não esse nível, às formas visuais, ou obtidas com meios gráficos (histórias em quadrinhos), e com meios pictóricos ou escultóricos, como determinadas pinturas e esculturas que nos legaram a Idade Média e o Renascimento ou que são obtidas através da imagem cinematográfica e televisionada (NUNES, 1995, p. 6, grifos do autor).

Por fim, no capítulo três, à luz das teorias discutidas, é realizada uma análise mais verticalizada das questões levantadas nos dois primeiros capítulos. A análise de *Here* (1989) foi efetuada em três níveis, pensados a partir do conceito de *solidariedade icônica* e das reflexões desenvolvidas por Thierry Groensteen em *O sistema dos quadrinhos* (2015, p. 31):

- Nível I: análise individual de cada quadro, levando-se em conta cena, personagens, diálogos, onomatopeias, etc.;
- Nível II: análise regional dos quadros, através das relações de significado e continuidade narrativa que os mesmos exercem com os demais na página em que está localizado;
- Nível III: análise global, pensando-se nas relações de continuidade e significado que os quadros realizam com outros de páginas próximas ou distantes e também em relação ao fluxo da história como um todo.

As considerações finais estão no formato de história em quadrinhos. A necessidade de transmutar para esta linguagem as leituras e discussões realizadas surgiu naturalmente durante o processo de pesquisa, na forma de pequenas histórias curtas. O próximo passo, estimulado por esta experiência poética, foi incluir os quadrinhos como conclusão desta dissertação, utilizando suas próprias potencialidades para falar de si mesmo. Assim, tendo em vista que os quadrinhos possuem uma configuração “densa, multimodal, multidimensional” (SOUSANIS, 2016, p. 178) nada mais lógico que encerrem esta pesquisa acerca do tempo, um conceito também multidimensional, complexo e denso.

Espera-se, com essa pesquisa, incluir nos estudos acadêmicos acerca dos quadrinhos um novo ângulo de visão no estudo de sua estrutura narrativa, bem como estabelecer uma ponte entre o estudo das poéticas modernas e contemporâneas e a pesquisa e produção de narrativas gráficas.

CAPÍTULO 1

“HONEY? I THINK IT’S TIME”: APRESENTANDO O OBJETO DE ESTUDO

1.1 Os quadrinhos norte-americanos: breve panorama sobre o contexto de produção de *Here* (1989 e 2014)

Banda desenhada, *bande dessinée*, *fumetto*, *comic strip*, *comic book*, *comics*, *comix*, *graphic novel*, *historietas*, *mangá*, *manhua*, *Manhwa*, *gibi*, histórias em quadrinhos, quadrinhos, arte sequencial, Nona Arte. Tais rótulos específicos, amplos ou demarcatórios, se diferenciam por seus contextos histórico-geográficos, suporte ou comercialização e, de fato, se referem à uma forma de expressão que, segundo Scott McCloud, pode ser definida como “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (1995, p. 9). Indo além dessa definição, as histórias em quadrinhos podem ser pensadas também como uma forma específica e autônoma, um sistema, uma linguagem (GROENSTEEN, 2015, p. 14; RAMOS, 2014, p. 17).

No ambiente acadêmico as histórias em quadrinhos conquistaram seu espaço e são objetos de estudo em diferentes áreas. Na introdução ao seu livro *Muito além dos quadrinhos*, os pesquisadores Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos afirmam que “[...] abordar as histórias em quadrinhos com um viés científico representa o reconhecimento, ainda que tardio, do quanto elas podem revelar sobre a realidade em que são produzidas e consumidas.” (VERGUEIRO; RAMOS, 2009, p. 7). Numa busca rápida pela *internet* podemos localizar diversos estudos relacionando literatura e quadrinhos: como material de apoio em sala de aula, como parte importante da formação do leitor, nas adaptações de textos literários para quadrinhos e por sua importância como linguagem¹. O caráter transdisciplinar das histórias em quadrinhos vem ao encontro de uma tendência contemporânea da literatura em “sair de

1. A título de exemplos mais recentes tem-se o dossiê *Literatura e Quadrinhos: diálogos possíveis* (2017) da revista *Darandina*, o *Dossiê: Histórias em Quadrinhos* da revista *Literartes* (2018) e ainda as edições da *Imaginário!*, publicação ligada ao Curso de Comunicação em Mídias Digitais (DEMID/UFPB) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB, cujo conteúdo é voltado para pesquisas em quadrinhos de diversas áreas. Ainda é possível ver, buscando-se no Portal de Teses e Dissertações da CAPES, trabalhos relacionando literatura e quadrinhos, como se percebe pelos títulos dos primeiros resultados: *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna* (DUARTE, 2009); *A invenção dos Quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta* (VARGAS, 2015); *Literatura em quadrinhos, Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto* (FERREIRA, 2015); *O Romance Reportagem em História em Quadrinhos* (NETO, 2015). Disponível em: <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Acesso em 23/12/2019.

si”, ampliar suas fronteiras, indo para além de si mesma: “No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16).

O conceito de histórias em quadrinhos, quando desconectado da sua relação com seus vários suportes de veiculação (tiras de jornal, revistas, livros e, mais recentemente, o ambiente digital), podem direcionar suas origens às mais remotas e diversas formas de contar histórias através de imagens em sequência, com ou sem auxílio da escrita (EISNER, 1999; MCCLOUD, 1995; CAGNIN, 2014). Sua configuração atual, entretanto, se inicia em meados do século XIX e está intimamente ligada ao desenvolvimento e consolidação da imprensa e de novas técnicas de reprodução de imagens em larga escala. A partir daí surgem histórias impressas onde texto e imagens em sequência interagem, como nos livros com gravuras do suíço Rudolphe Töpffer (1827), nos travessos personagens *Max und Moritz* (1865) do alemão Wilhelm Busch e nas histórias pitorescas do cartunista ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1867) no Brasil (MOYA, 1996, p. 11-19).

Traçar uma história única das histórias em quadrinhos é uma tarefa difícil, pois em cada lugar sua forma se desenvolveu de diferentes maneiras, intimamente ligadas ao mercado consumidor e cultura de seu local de origem. Além disso, há uma influência perceptível dos mercados maiores como o norte-americano, o europeu e o japonês, por exemplo, sobre os menores que também determinará seu desenvolvimento. Para este breve panorama histórico nos interessa a produção norte-americana, visto que a obra analisada está inserida neste mercado.

Nos Estados Unidos os *comics* nascem e florescem nos suplementos de jornais diários, como material de entretenimento atrativo na disputa por vendas entre os maiores jornais, especialmente aqueles dos magnatas William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer. Inicialmente são publicados em suplementos dominicais, em grandes páginas coloridas. Aos poucos passam a sair também durante a semana, em página própria, no formato de tiras em preto e branco, de três a quatro quadros. Surgem nesse período os sindicatos, responsáveis por distribuir as produções dos artistas aos jornais, dentro e fora do país. As temáticas das histórias, que tem o humor como foco, variavam entre tipos repetidos: as tiras de crianças (*kid strips*), de esporte (*sport strips*), de animais engraçados (*funny animal strips*), sobre a vida de casal e família, etc. (GROENSTEEN, 2017, p.55).

Desse início colorido, com personagens como o irreverente *Yellow Kid* ou o sonhador *Little Nemo*, os *comics* são disseminados para outro formato de publicação, os *comic books*. Brindes baratos distribuídos aos leitores de jornais, essas revistas de baixo custo de produção continham inicialmente apenas a reimpressão das tiras diárias ou dominicais já publicadas (HATFIELD, 2005, s/p). O sucesso desse formato, a partir dos anos 1930, segundo o pesquisador norte-americano Charles Hatfield, acabou por propiciar o ambiente mercadológico para publicações de *comics* com histórias mais longas. Ainda segundo o autor, a demanda por conteúdo transformou a produção dos *comics* em linhas de montagem, instaladas nos estúdios de criação. Embora tendo que produzir dentro das restrições editoriais e limitações técnicas do maquinário de impressão, esse momento possibilitou o surgimento e amadurecimento de grandes nomes, que até hoje ainda são lembrados no meio: Will Eisner, Joe Simon, Jack Kirby, Harvey Kurtzman e a editora E.C., Entertaining Comics.

Os anos 1950, segundo Hatfield, foram emblemáticos para a história dos *comics*, tanto pelo retraimento do mercado frente à disputa com outras mídias quanto pela caçada *anti-comics* que caracterizou essa década. De acordo com Jan Baetens e Hugo Frey (2014, s/p), em análise desse período, a má reputação dada aos *comics*, que já era presente em décadas anteriores, ganhou força nos anos 1950 em alguns grupos de educadores, jornalistas, psicólogos e psiquiatras – como Fredric Wertham, que publicou em 1954 o livro *Seduction of the Innocent*. Os *comics* eram acusados, por esses grupos, de serem tanto um perigo para o processo de aprendizagem das crianças quanto um incentivador da delinquência juvenil. A pressão popular, desde os atos simbólicos da queima pública de *comics* a outros mais pragmáticos como investigações no Senado, levou as grandes editoras a estabelecerem o *Comics Code Authority* em 1954, um código de autocensura com o objetivo de proibir histórias com conteúdo considerado nocivo aos leitores. Assim, histórias contendo sangue, sexo, sadismo, desafio à autoridade, detalhes de crimes, “relações ilícitas”, aprovação ao divórcio, deformidades físicas e “perversões sexuais” tornaram-se estritamente proibidas (MCCLLOUD 2006, p. 86-87).

Baetens e Frey veem nesse processo de censura um estímulo aos criadores, que fez com que desenvolvessem sua arte a fim de combater o estigma lançado aos *comics*. Um fator positivo dessa década, segundo os autores, foram as prolíficas publicações da E.C. – editora que, dentre seus títulos, tinham as temíveis histórias de horror e violência alvo da campanha *anti-comics*. Um de seus editores, Harvey Kurtzman, publicou duas séries de *comic books*

politicamente engajados e artisticamente expressivos, contra a futilidade da guerra: *Two-fisted tales* (1950-1955) e *Frontline combat* (1951-1954). É da E.C. o primeiro *comic* a tratar dos campos de concentração nazistas, *Master Race* (1955) de Bernie Krigstein, muito antes do aclamado *Maus*. É dela também a famosa revista *Mad*, cuja publicação se iniciou em 1952, com seu conteúdo de humor crítico e satírico. Desse período conturbado os *comics* se recuperam na década de 60, com o *revival* dos super-heróis e a apropriação de suas imagens pela Pop Art.

Paralelamente ao mercado oficial, na onda dos movimentos de contracultura dos anos 1960, surgem publicações alternativas, que se estabelecem fora dos sistemas oficiais de criação, censura, publicação e distribuição. Emergem da cultura dos zines, revistas de humor, jornais alternativos e pôsteres de rock psicodélico, se auto afirmando como “*comic books for adults*” e “*for adults only*”, como *comix* (HATFIELD, 2005, s/p). Essas publicações pegam de empréstimo o formato e temáticas dos *comic books* e os retrabalham de forma paródica, satírica e crítica. A *Zap Comix*, publicação de Robert Crumb, foi uma das primeiras deste tipo, em 1968. O aspecto político também fazia parte do escopo dessas publicações, como o *Wimmen’s Comix*, publicação iniciada por Patricia Moodian feita por mulheres e para mulheres, contra o sexismo dos *comics* e do próprio ambiente *underground*. A distribuição dos *comix* acontecia de forma alternativa, fora do sistema de distribuição das bancas de jornal, via *boutiques* ou *head shops* – lojas que comercializavam os produtos da cultura hippie (HATFIELD, 2005, s/p). O fator positivo desse mercado alternativo era que os autores tinham total controle de suas publicações, podendo usá-las tanto como forma de protesto como suporte de expressão artística. Publicados por editoras menores, ou até mesmo custeados pelos próprios autores, as temáticas dos *comix* giravam em torno daqueles assuntos aos quais os *comics* não tinham permissão de abordar: feminismo, posições político-partidárias, sexo, violência, horror e, inclusive, histórias com fundo autobiográfico.

A partir dos anos 1970 a energia dos *comix* cai drasticamente: os espaços de publicação e distribuição diminuem, com a perseguição e fechamento dos *head shops* pela política antidrogas do governo e os custos de publicação aumentam, embora o número de criadores continue aumentando. Esse novo material, produzido em abundância, com qualidade muitas vezes duvidosa, torna os *comix* reféns dos próprios clichês: sexo, drogas e hedonismo (Idem, s/p). Frente a isso, alguns dos criadores desse período se voltam a outros tipos de

publicações, em títulos mais maduros artisticamente, como as antologias *Arcade*, *RAW* e *Weirdo*.

Nos anos 1980 surgem no mercado oficial edições em formato de livro com histórias mais adultas. Sobre essas publicações o pesquisador Roberto Elísio dos Santos afirma que:

Contemporâneos dos videocliques, da computação gráfica e do controle remoto (*zap*), estes quadrinhos de autor, com “temática adulta”, investem na multiplicação dos focos narrativos, na densidade psicológica dos personagens (que aumentam de número), na ruptura da linguagem tradicional de HQ, na velocidade em que os fatos ocorrem e na quantidade de informações (visuais e verbais) transmitidas ao leitor, contando com personagens conhecidos (Batman, Homem-aranha, Wolverine, Homem de ferro, dentre outros), ou criando novos (SANTOS, 1995, p. 54, grifo do autor).

A possibilidade de se utilizar a linguagem dos quadrinhos para publicar histórias “sérias”, que já era uma tendência nos *comix*, foi de certa forma legitimada com o *Prêmio Pulitzer* concedido a *Maus*, em 1992. A essas histórias com temáticas adultas o historiador Richard Kyle se referiu como *graphic novel* em um texto em 1964, pensando nesta como o futuro dos *comics* (NADEL, 2017, s/p). O quadrinhista Will Eisner popularizou o termo em 1978 ao incluí-lo como especificação do seu trabalho *Um contrato com Deus*. Assim como Kyle, Eisner aspirava para sua área de produção o reconhecimento merecido, por considerá-la “[...] uma forma de arte e de literatura” em busca de reconhecimento e legitimação (EISNER, 2005, p. 6). Os *comics*, com essa nova roupagem, aos poucos saem do nicho das *comic shops* – lojas herdeiras dos *head shops* – e passam a transitar também no espaço das livrarias.

Em seu curto texto, Richard Kyle imaginava um futuro onde os *comics* saíam de seu isolamento e condição marginal e se assumiriam como uma forma de literatura. Uma equivalência que, hoje, não se faz tanto necessária, tanto pela maturidade e diversidade de histórias produzidas quanto pela constituição de sua própria configuração visto que “[...] a história em quadrinhos é, em essência, a exemplo do cinema (ou da fotonovela), uma arte de narrativa por imagens” (GROENSTEEN, 2004, p. 22). E tal arte vai apresentar, nos casos em que há a presença de texto, uma relação interdependente entre escrita e imagem, o que lhe confere um caráter híbrido, “anfíbio” (SOUSANIS, 2016, p. 178), separando-o tanto da literatura quanto das artes plásticas. Além disso os quadrinhos apresentam seus próprios elementos constituintes e característicos, não encontrados em narrativas literárias – quadros, requadros, sarjetas, balões de fala e pensamento, linhas cinéticas, sinais gráficos, metáforas visuais. Ressalte-se ainda, conforme afirma Groensteen, que os quadrinhos se constituem numa linguagem que abarca também aqueles gêneros definidos pela teoria literária – comédia,

terror, policial, ficção científica, etc. Assim, os quadrinhos se configuram hoje como uma linguagem própria, baseada na combinação de imagens em sequência, com ou sem o auxílio verbal. Sua evolução se deu desde os livros de viagem de Töpffer até histórias mais complexas e artisticamente sofisticadas, como o presente objeto de análise dessa pesquisa.

1.2 *Here* (1989)

Um nome que certamente se destaca, tanto no movimento *underground*, quanto no novo impulso que os quadrinhos ganham a partir dos anos 1980, é o quadrinhista Art Spiegelman. Envolvido com o movimento dos comix, tendo contato com nomes como Robert Crumb e Justin Green, Spiegelman via nos quadrinhos um grande potencial expressivo, para além da subversão, rebeldia e psicodelismo da maior parte de seus exemplares. Em epílogo inserido ao final da reedição de seu livro *Breakdowns: retrato do artista quando jovem* %@&*! (2009), Spiegelman fala algumas de suas ideias na época, compartilhadas com Crumb:

[...] Lembro de balbuciar a ele algumas de minhas ideias incipientes do que os quadrinhos podiam fazer (“Painéis podem ser colocados dentro de painéis para mostrar diferentes pontos no espaço simultaneamente! Painéis repetidos podem congelar o transcurso do tempo! O tempo é uma ilusão que pode ser destruída nos quadrinhos! Mostrar a mesma cena sob ângulos diferentes a congela no tempo, fazendo da página um diagrama – uma projeção ortográfica!”) [...] (SPIEGELMAN, 2009, s/p).

Spiegelman alcançou grande sucesso através do seu trabalho em *Maus* (1980-1991) – misto de memória, relato e autobiografia sobre as experiências de seus pais em campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial – que foi publicado em capítulos na antologia *RAW* que o mesmo editou juntamente com Françoise Mouly, dos anos 1980 aos anos 1990. *RAW* tinha como objetivo a publicação de histórias experimentais, como o *Here* de 1989, e de autores de diversos lugares do mundo. A influência de Spiegelman em *Here* se dá não somente pela publicação em *RAW*, mas até mesmo em sua concepção.

Foi após uma palestra de Art Spiegelman que Richard McGuire teve a ideia de fazer uma história onde a sobreposição de tempos fosse a temática. O autor atua em diversas áreas: é baixista na banda *Liquid Liquid*, animador, ilustrador e escritor de livros infantis. Além de *Here*, na área dos quadrinhos, o autor possui uma história curta na edição nº 59/2000 da revista suíça-alemã *STRAPAZIN* e o livro *Sequential drawings: The New Yorker series*

(2016), que reúne pequenas ilustrações que o autor desenvolveu ao longo de dez anos na revista *The New Yorker*.

Segundo McGuire, além da palestra de Spiegelman, uma série de inspirações o levou à criação da história:

Lembro-me que tinha acabado de me mudar para um novo apartamento à época e estava pensando sobre a pessoa que viveu lá antes de mim. De alguma forma isso me pôs no caminho de um modo de mostrar diferentes tempos. Minha primeira ideia era usar o canto de um quarto como uma linha divisória, então eu poderia dividir o espaço ao meio, e ter metade do quarto se movendo para a frente no tempo e a outra metade se movendo para trás. Enquanto estava fazendo meus esboços, um amigo veio me visitar e me falou sobre seu novo programa do Windows, que permitia abrir diferentes janelas simultaneamente. E foi aí que me bateu (*a ideia*)². (MCGUIRE, 2016, p. 17, grifo nosso, tradução nossa).

Figura 1 – Capas da revista *RAW* Vol. 2, n. 1 e da *graphic novel Here*



Fontes: (MCGUIRE, 1989; Idem, 2014a)

Além desses fatores, outra influência para a concepção da história foram as repetidas fotografias que sua mãe tirava dele e dos irmãos, todo ano no Natal (LARSON, 2015, s/p). Tudo isso, emaranhado e conectado, influenciou a estrutura da história criada assim a partir

2. Texto original: “I remember that I had just moved into a new apartment at that time and I was thinking about the person who lived there before me. Somehow that put me on the trail of a way of showing different times. My first idea was to use the corner of a room as a dividing line, so I could split the space in half, and have half the room moving forward in time and the other half going backward. As I was making my sketches, a friend came to visit me and he was telling me about his new Windows software, that allowed you to open different windows simultaneously. And that's when it hit me.”

[...] de uma visão multidimensional do tempo, proposta não linearmente, mas como simultânea³ (MCGUIRE, 2006, p. 41-42 apud GROENSTEEN, s.d., s/p, tradução nossa).

A primeira história nasceu assim como um exercício da forma, um teste, uma experimentação, com o objetivo de se pensar e expandir a estrutura de uma história em quadrinhos. *Here* (1989), segundo o quadrinhista norte-americano Chris Ware – autor de obras experimentais como *Building Stories* (2012) e *Jimmy Corrigan: the smartest kid on Earth* (2003) – teve grande influência na sua forma de conceber as possibilidades narrativas dos quadrinhos. Para ele o quadrinho de McGuire introduz “[...] uma nova dimensão à narrativa visual que radicalmente a separa da tradicional leitura da esquerda para direita e de cima para baixo dos quadrinhos. E a estrutura era orgânica, acenando não somente para o passado do meio, mas também insinuando seu futuro”⁴ (WARE, 2014, s/p, tradução nossa). O quadrinho, em 1991, foi adaptado para o formato de filme, como trabalho acadêmico de Tim Masick e Bill Trainor no Departamento de Filme e Vídeo da RIT – *Rochester Institute of Technology*⁵.

À primeira vista, *Here*, de 1989, não impressiona. Na edição polpuda de duzentas e uma páginas da antologia *RAW* na qual aparece, divide a atenção com histórias coloridas, traço e arte-final diferente ou com diagramação dinâmica e chamativa. Sua premissa, utilizar um ângulo fixo e o tempo maleável, já fora utilizada em outros quadrinhos. Em resenha analisando *Here* (2014), Tim Peters afirma que, em 1979, Robert Crumb fez uma história curta baseada dessa forma, *A short history of America* (Figura 2). Entretanto, apesar do resenhista citar essa história como fonte de influência para McGuire, nas entrevistas encontradas com o autor em nenhum momento este se refere a esse quadrinho, seja como leitura ou influência. As similaridades entre as duas residem apenas no uso da mesma base pois, conforme se verá a seguir, a de McGuire vai além, rompendo com a “linearidade”, intercalando e sobrepondo tempos, o que exige uma participação mais ativa do leitor. Tal forma de leitura, multilinear, se assemelha em muito à maneira como se dá o percurso de

3. Texto original: “[...] d’une vue multidimensionnelle du temps, proposée non pas de façon linéaire mais comme simultanée.”

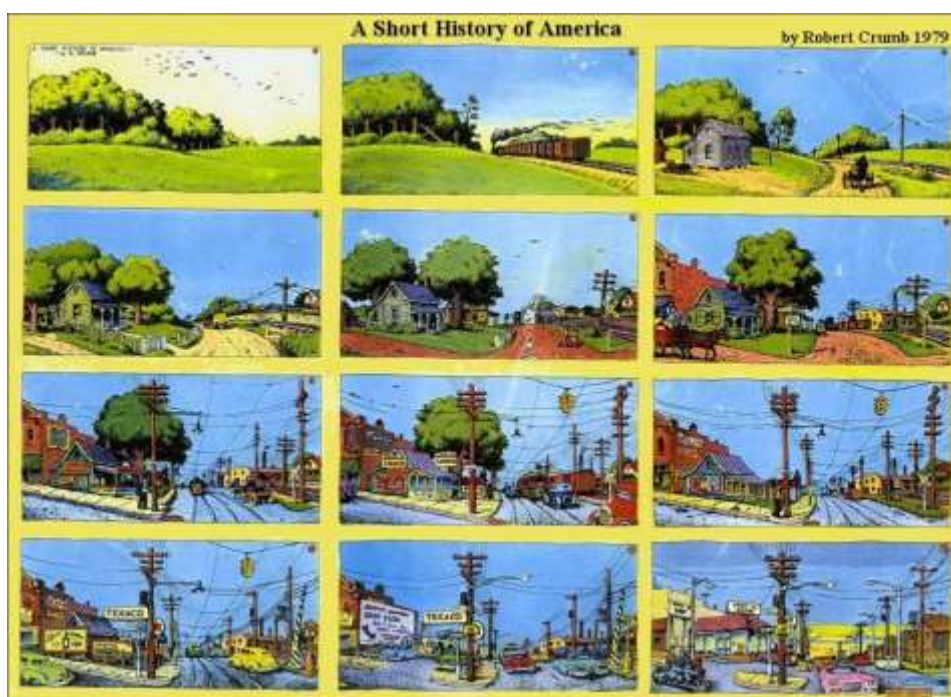
4. Texto original: “[...] a new dimension to visual narrative that radically departed from the traditional up-down and left-right reading of comic strips. And the structure was organic, nodding not only to the medium’s past but also hinting at its future.”

5. O filme curto pode ser visualizado em: < <https://www.youtube.com/watch?v=57hR44mB5u0>>. Acesso em: 19/05/2018.

leitura no ambiente digital, em hipertextos, visto que a estrutura do conteúdo não se encontra formatada em blocos de páginas intercaladas, mas sim em nós onde

[...] cada leitor, ao estabelecer sua leitura, estabelece também uma determinada “linearidade” específica, provisória, provavelmente única. Uma segunda ou terceira leituras do mesmo texto podem levar a “linearidades” totalmente diversas, a depender dos links que sejam seguidos e das opções de leitura que sejam escolhidas, em momentos em que a história se bifurca ou oferece múltiplas possibilidades de continuidade (PALACIOS, 1999, p. 115).

Figura 2 - *A short history of America*, por Robert Crumb

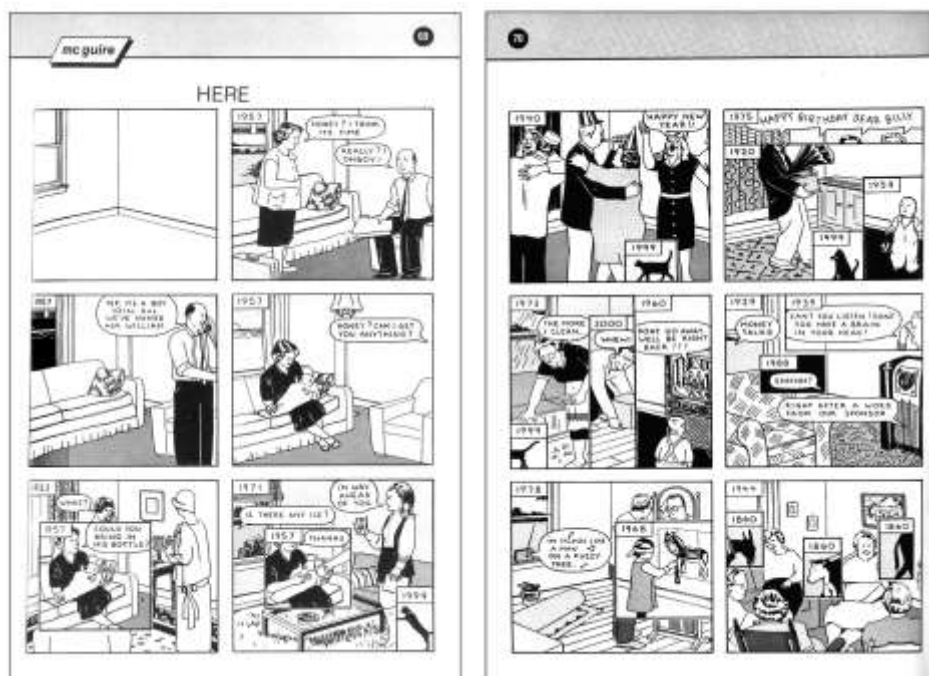


Fonte: <http://wideurbanworld.blogspot.com/2015/08/are-rural-and-urban-always-very.html>

As páginas de *Here* (1989), todas com traço uniforme preto e áreas em tons de cinza, são compostas por seis quadros de mesmo tamanho (Figura 3) – neste momento as páginas desta edição estão apresentadas em tamanho reduzido e agrupadas, pois, no capítulo três, serão retomadas, individualmente e em tamanho maior, para uma análise mais detalhada. No primeiro quadro da primeira página vê-se, sem nenhuma indicação textual, o canto de algum cômodo do que pode ser uma casa ou um apartamento. A seguir o mesmo espaço está mobiliado como uma residência e um homem e uma mulher conversam. No canto superior esquerdo do quadro, em um recordatório, lê-se “1957”. Até o quarto quadro este recordatório se mantém e desenvolve-se uma cena banal da vida deste casal: a mulher está em trabalho de

parto, o pai anuncia a alguém por telefone que o recém-nascido é um menino e se chamará William e a mãe retorna do hospital com a criança.

Figura 3 – Páginas 1 e 2 de *Here* (1989)



Fonte: (MCGUIRE, 1989, p.69 e 70)

A partir do quinto quadro a posição dos quadros é subvertida: a cena da mulher com a criança é reduzida de tamanho e ela aparece inserida e sobreposta à outra cena, demarcada com a indicação textual de “1922”. O que se entrevê nela são duas mulheres em pé, na mesma sala e sob o mesmo ângulo, sendo que uma está ao telefone e pergunta: “*What?*?”. No sexto quadro a cena de fundo se alterna para 1971, a cena de 1957 tem seu tamanho reduzido ainda mais e uma pequena cena de 1999 (um gato negro) aparece no canto inferior direito. É importante notar que, em todos os quadros dessas e das demais páginas, tanto o ângulo quanto a distância visual das cenas se mantêm os mesmos. Mesmo nos quadros menores – como os do gato negro e nos dois menores da mulher segurando o bebê – o que acontece não é um *close up* ou *zoom* na cena, mas sim a diminuição do tamanho do requadro sem afetar a distância visual do momento retratado.

Na segunda página a sobreposição e inserção de diversas cenas por quadros se mantém, com diferentes datas que, a princípio, não parecem ter relação com as cenas da primeira página – à exceção dos quadros de 1999 onde o gato negro “caminha” pela sala – o movimento do gato ocorre na refiguração e ressignificação das cenas durante o processo de

leitura (Figura 6). As cenas são banais e cotidianas em diferentes épocas: um grupo celebra a passagem de ano em 1940, uma festa de aniversário de alguém chamado Billy ocorre em 1975, um menino assiste televisão em 1959, uma mulher limpa uma mesa em 1973, um homem carrega um gramofone em 1920, etc. No último quadro, sobrepondo uma cena maior de um grupo de mulheres sentadas e conversando em 1940, aparecem três pequenos quadros focalizando animais em 1860. A comparação entre as duas cenas tem um efeito cômico e também serve de gancho para a página três, onde a história retrocede em alguns quadros para períodos onde a casa não existia: sua construção em 1902 e o que parece ser um cercado, onde aparecem galinhas e um porco, em 1860 (Figura 3).

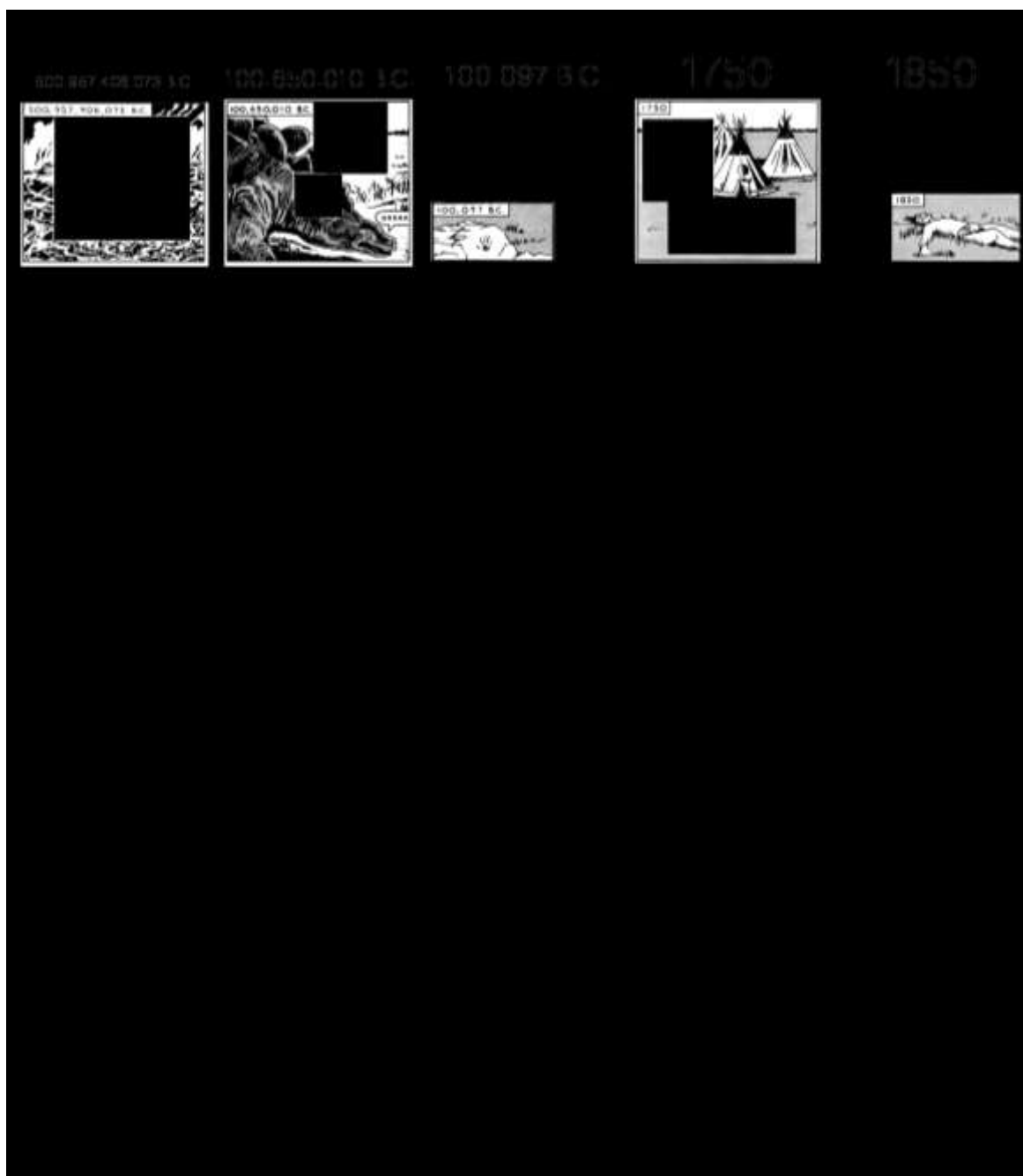
Figura 4 – Páginas 3 e 4 de *Here* (1989)



Fonte: (MCGUIRE, 1989, p.71 e 72)

A variação de datas se intensifica nas páginas cinco e seis (Figura 5). De certa forma é estranho e complicado se falar em passado e futuro aqui, pois não há uma referência clara ao presente. O ano de 1957 pode ser utilizado como a data-chave para pensarmos em retrocessos ou avanços, mas talvez o presente se concretize no ato de leitura. Na página quatro a casa é destruída em 2030 e o que parece ser uma cápsula do tempo, na página cinco, é enterrada na área em 2033 enquanto que em 100.650,010 A.C. um dinossauro passeia tranquilamente pela sala de estar onde um senhor em 2027 (seria o bebê William que nasceu na primeira página?)

Figura 6 – Linha do tempo de *Here* (1989)⁹



Reunindo-se os quadros de datas equivalentes algumas percepções surgiram. Num primeiro momento percebe-se que, aparentemente, estamos acompanhando a história de um

9. Disponível também online: <<http://www.quadrinhosinfinitos.com.br/Cronologia/Cronologia.html>>. Acesso em: 06/11/2018.

menino que nasce em 1957 e falece em 2027. Entretanto, há diversas outras cenas que não têm relação direta com ele, às vezes aparecendo em apenas um quadro ou compondo micro histórias diversas (a construção da casa, a mulher que passa os anos a se queixar da limpeza, os nativos americanos que lá viveram antes de William, etc.).

Outra conclusão é que acompanhamos a história de outro personagem: o próprio espaço. Toda a sua evolução nos é mostrada a partir de um ponto de vista fixo, como se “[...] durante os 500 bilhões de anos, uma testemunha imóvel manteve obstinadamente os olhos cravados na mesma parcela do nosso planeta”.¹⁰ (GROENSTEEN, 1991, p. 98, tradução Heluiza Brião).

A segunda alternativa de leitura, proposta por Groensteen, é abdicar da necessidade de conexão entre as cenas de tempos distintos e perceber outros níveis de significações entre os quadros. Isso ocorrerá, principalmente, a partir das relações entre os elementos textuais. Estes, como se percebe pelas imagens, aparecem em dois lugares: nos recordatórios indicando as datas e nos balões de diálogo. Os diálogos são frases soltas, ditas pelos personagens nos momentos retratados e que, numa segunda leitura, estabelecerão relações diversas com outros diálogos e imagens adjacentes. Por exemplo, no primeiro quadro da página 5, em 1989, um homem pergunta a alguém que está fora de quadro: “Onde você colocou o jornal de hoje?”¹¹, a que outro personagem fora de cena responde: “Eu coloquei na sala de estar”¹². No quadro seguinte, em 1901 – época que, presumivelmente, se iniciou a construção da casa onde os personagens de 1989 estão – um outro homem afirma a alguém: “... e é aqui onde colocarei a sala de estar”¹³. Esta repetição e variação de “coloquei **na** sala de estar” e “colocarei **a** sala de estar” causam um efeito de ironia ao comparar o jornal com a sala de estar. Tal recurso aparece, desta e de outras formas, em diversos outros momentos da história.

Sabe-se, então, pelos processos de reconstrução e leitura feitos até aqui que o período coberto vai de 500.957.406.073 A.C. a 2033 D.C. com cenas cotidianas e banais de todas as pessoas, animais ou fenômenos que passaram por aquele recorte de espaço. De fato, o entendimento de *Here* exige vários níveis de leitura, pois a mistura de diferentes tempos demandará, para se perceber as sutis ligações e micro histórias, que sempre se esteja

10. Texto original: “[...] *durant plus de cinq cents milliards d’années, un témoin immobile avait obstinément gardé l’oeil rivé sur la même parcelle de notre planète.*”

11. Texto original: “*Where did you put today’s paper?*”

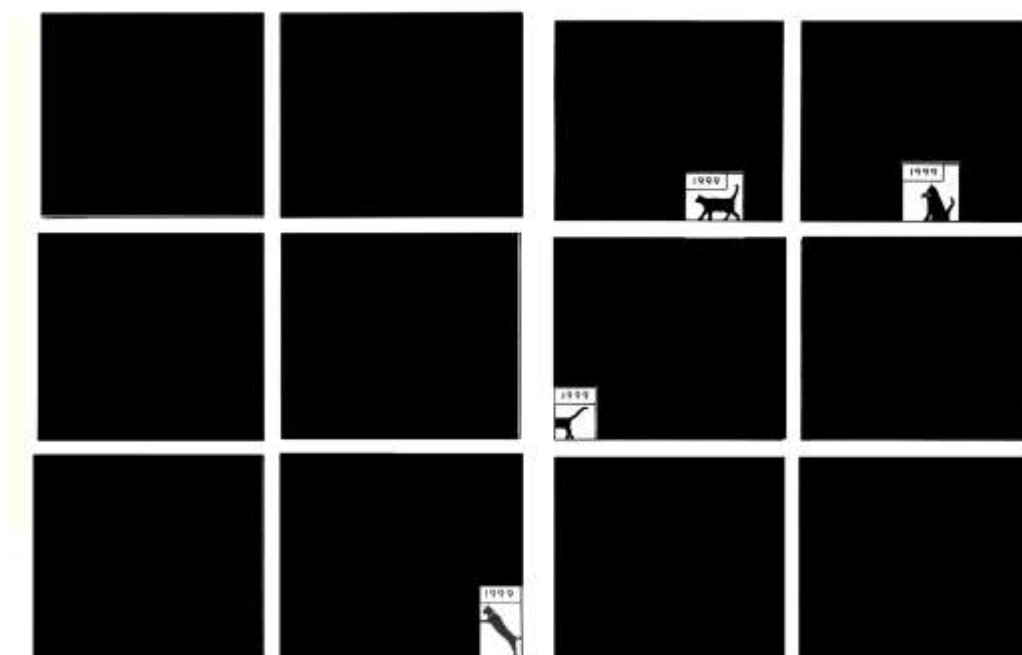
12. Texto original: “*I put it in the livingroom.*”

13. Texto original: “*... and this is where I’ll put the livingroom.*”

retornando às páginas anteriores. Na página 4, por exemplo, no primeiro quadro, vemos uma cena em 1988, onde três pessoas assistem à projeção de um filme no qual um homem e uma mulher aparecem. Retornando à página 2 vemos que este casal é o mesmo que dança naquele espaço, numa festa de fim de ano, em 1940 (Figuras 3 e 4). Essa participação ativa – que nos quadrinhos já aparece naturalmente pois ele precisa preencher as elipses temporais entre um quadro e outro – aqui se torna mais explícita. Sem essas pequenas ligações o leitor não conseguirá descobrir o que está sendo contado.

Outro aspecto a se dar atenção é a posição, em relação à página, das sobreposições em alguns quadros. Quando isolados e agrupados por ano, algo interessante faz-se notar: naqueles onde há alguma sequência, estes ocupam, em relação ao anterior, e mesmo que ele esteja em outra página, uma posição relativa que indicará movimento ou passagem de tempo. Como se pode ver na Figura 7, quando reunidos os quadros de 1999 representam uma ação, na entrada e saída do gato de cena. Utilizamos este trecho como exemplo pois é o primeiro a aparecer, no capítulo de análise mais trechos semelhantes serão também analisados.

Figura 7 – Destaque de uma pequena sequência, das páginas 1 e 2 de *Here* (1989)



Fonte: (MCGUIRE, 1989, p. 69-70)

Dessa primeira história pode-se pensar em dois personagens principais: o pequeno William/Billy que vemos nascer, envelhecer, e sabemos que morre, e o próprio lugar, o pedaço de terra (aqui presumivelmente nos Estados Unidos) que é o único elemento fixo e

estável na variação temporal. A banalidade da vida retratada pode até fazer se esquecer de Billy, contado apenas como mais um dentre tantas pessoas que estiveram por ali. Em relação à sua estrutura, percebe-se que a passagem de tempo e os acontecimentos são percebidos através da posição dos quadros e de suas conexões, realizadas em diversos níveis. Texto e imagem aqui são organizados em sincronia e têm igual importância: sem o texto delimitando as datas, o leitor vagaria por períodos de tempos incertos, incapaz de realizar as conexões necessárias e, sem as imagens, a história seria apenas um compilado de datas vagas e falas perdidas. A fragmentação, organização subjetiva e os lapsos entre um quadro e outro emulam de certa forma o processo da memória, que às vezes é o único registro de certos acontecimentos ou até mesmo de pessoas e, mesmo assim, um registro falho, impreciso, efêmero. Assim como é a vida.

1.3 *Here* (2014)

Após vários anos da publicação de *Here* (1989) e de muita resistência por parte do autor – que o mesmo atribui ao medo de não conseguir superar a primeira história – Richard McGuire assinou, por volta de 2000, contrato com a editora Pantheon Books com o intuito de retomar o projeto (MCGUIRE, 2016, s/p). As experiências pessoais pelas quais passou, no período em que se dedicava à sua criação, acabaram influenciando diversas decisões criativas que adotou. Os pais e a irmã de McGuire faleceram e a família precisou vender a casa em que viveram há quase cinquenta anos e, assim, o processo de lidar com as memórias, as fotografias e os vídeos caseiros o guiou na decisão de utilizar a história da família, da casa e de sua cidade como fonte de pesquisa. Além disso, o autor passou a atuar como pesquisador na *New York Public Library*, o que lhe deu acesso a um grande acervo histórico de documentos e fotografias.

A profundidade da pesquisa é refletida nos detalhes de decoração, mobiliário, vestimentas e paletas de cores que marcam cada ano, cada década. Isso, segundo o autor, dá a sensação de que ao ler se está fisicamente dentro da sala, que se torna, por extensão, o lar do leitor (LARSON, 2015, s/p). Além da versão impressa, o autor planejou também a publicação

de um *ebook* interativo, onde o leitor intervém e cria novas combinações de leitura¹⁴ (MCGUIRE, 2014b, s/p). A multilinearidade, que McGuire explora na versão digital de seu trabalho, é uma possibilidade narrativa própria do ambiente digital que muitos autores inserem em formas híbridas de quadrinhos, as HQtrônicas. Este termo foi cunhado pelo pesquisador Edgar Franco para designar “[...] todos os trabalhos que unem um (ou mais) dos códigos da linguagem tradicional das HQs no suporte papel, com uma (ou mais) das novas possibilidades abertas pela hipermídia” (FRANCO, 2013, p. 16).

Figura 8 - Planejamento de página e fotografias de referência na criação de *Here* (2014)



Fonte: (FIVE DIALS, 2014, p. 5 e 30)

14. A *Rizzoli Lizard Editore* disponibilizou em seu canal um vídeo promocional da tradução para o italiano deste *ebook*, lançado em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CTAnSfQYSRg>. Acesso em: 17/05/2018.

Os esboços e originais utilizados pelo autor foram temas de duas exposições. A primeira ocorreu na *New York Public Library*, em 2014, intitulada *From Here to Here: Richard McGuire makes a book*. A revista digital *Five Dials* dedicou o número 35 a essa exposição e aos esboços e parte da pesquisa utilizadas pelo autor na criação do livro (Figura 8). A segunda exposição ocorreu em 2016 no *Museum Angewandte Kunst*, em Frankfurt, Alemanha: *Timespace: after, Here by Richard McGuire*. Dessa última exposição é interessante notar que algumas cenas foram recriadas em tamanho real, permitindo que os visitantes interagissem com elas ou as modificassem (Figura 9).

Figura 9 - Richard McGuire em um dos cenários da sua exposição na Alemanha.



Fonte: (MUSEUM ANGEWANDTE KUNST, 2016, s/p)

A *graphic novel*, em 2016, recebeu o *Prix du Meilleur Album* pelo *Festival International de La Bande Dessinée de Angoulême* na França. O autor pensou nela como “[...] um híbrido de um livro de artista e uma história em quadrinhos.¹⁵” (MCGUIRE, 2016, p. 19, tradução nossa). Em suas trezentas e quatro páginas, McGuire utiliza os recursos narrativos da

15. Texto original: “[...] a *hybrid of an artist's book and a comic book*.”

versão antiga e outros novos. São mantidas a ligação entre o texto dos recordatórios, balões de fala e as cenas; a necessidade de uma leitura multilinear (avançando e retrocedendo) e as relações entre a posição dos quadros, seus vizinhos e a página. A arte-final mixa traços manuais com ilustração vetorizada, diferente do traço bem definido em preto e dos tons reticulados em cinza do *Here* de 1989. A estrutura física segue a mesma de um livro de capa dura: sobrecapa para proteção, folha de guarda, folha de rosto e dedicatória, miolo costurado. O livro, cuja imagem de capa é uma janela vista pelo lado exterior (Figura 1), tem o espaço ampliado em páginas duplas coloridas não numeradas, com a indicação do ano no canto superior esquerdo, dentro de um recordatório.

O período cronológico dessa história vai de 3.000,500,000 A.C. a 22.175 D.C., o ponto de vista e a distância visual ainda se mantem fixos e ocorre a justaposição de diferentes épocas sobre os fundos de página dupla que são, na verdade, grandes quadros que sangram pelos limites das páginas. Não há uma identificação clara dos personagens, alguns aparecem em sequências, outros apenas em um único quadro e poucos deles são nomeados. Pelo contexto é possível identificar alguns possíveis membros da família do autor: o pai, a mãe e os irmãos, mas estes também se perdem no fluxo temporal dos milhões de anos retratados. Pois, de acordo com McGuire, mesmo que suas memórias da casa e da família tenham guiado o processo criativo da história, o período de tempo vivido por eles naquele lugar “[.] não é nada comparado aos nativos americanos que viveram lá por 10,000 anos, e menos ainda se você pensar no grande escopo dos bilhões de anos do universo...[...]¹⁶” (MCGUIRE, 2016, s/p, tradução nossa). Assim, se na primeira versão de 1989 o lugar lembrava vagamente alguma localidade nos Estados Unidos, agora claramente a referência é Perth Amboy, New Jersey. A casa da família aparece nas suas inúmeras versões ao longo do tempo, tanto no que já foi quanto no que pode ser. O autor faz um exercício interessante ao imaginar as futuras transformações da casa e do espaço retratado: uma espécie de museu em 2.213, uma inundação em 2.111 que submerge a região onde em 2.126 um grande peixe nada e pessoas aparecem em trajes de proteção contra radiação em 2.313.

Os elementos paratextuais de *Here* (2014) já inserem o leitor no universo da história. A folha de guarda (que em livros de capa dura tem a função de unir capa e miolo) é uma cena em cinza, em página dupla, sem datação, da sala. As duas duplas seguintes trazem os dados

16. Texto original: “[.] is nothing compared to the native Americans living there for 10,000 years, and even less when you think of the bigger scope of the billions of years of the universe...[...].”

técnicos da obra e a dedicatória, contendo no canto superior esquerdo a data de 2014. As quatro páginas duplas, que contem os créditos da obra, compõem uma pequena sequência conforme pode ser percebido na Figura 10. Nas duas primeiras páginas, após a folha de guarda, vê-se a sala vazia, datada de 2014, com uma lareira e uma estante de livros à direita e em frente à esta uma caixa de papelão aberta. Nas duas últimas páginas dessa sequência, ao final do livro, a estante encontra-se vazia e a caixa de papelão, fechada. É de se supor, naturalmente, que os livros foram guardados na caixa, uma possível metáfora para o ato de leitura, que aí se encerra.

Figura 10 – Primeiras e últimas páginas de *Here* (2014)



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

Após a dedicatória aparecem três páginas duplas, sem personagens, de diferentes anos: 1957, 1942 e 2007 (Figura 11). Duas notações interessantes de Thierry Groensteen ao analisar o cenário se referem ao ângulo das cenas e ao espelho (localizado em algumas cenas sobre a lareira do lado direito e que aparece no quadro de 1942). A visão no ângulo de 45° que mostra teto e chão, segundo Groensteen, além de fazer coincidir o encontro das paredes com a dobra do livro coloca o leitor dentro da cena. O reflexo no espelho mostra o encontro das paredes inexistentes, atrás do leitor, o que reforça a ideia de se estar dentro da sala (MCGUIRE, s.d., s/p). As quatro datas (2014, 1957, 1942 e 2007) apresentam a sala com suas várias mudanças

de decoração e mobília, o que se percebe nos diferentes tons de cores que prevalecem nelas. A cor de fundo dos recordatórios, que contem apenas as datas, é acinzentada, variando sua intensidade conforme o tom da página. Até este momento, nessas páginas apresentadas, nos parece que o autor vai nos preparando para a leitura da história, que se inicia quando o primeiro personagem aparece, após estas três páginas introdutórias.

Figura 11 - Páginas introdutórias de *Here* (2014)



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

A extensão da história, a organização multilinear das sequências, a presença de páginas soltas, os vários planos, além da falta de paginação tornaram necessário agrupar seu conteúdo para melhor compreensão de sua estrutura. Para esta organização, levou-se em conta a definição de sequência, estabelecida por Roland Barthes como: “[...] uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade: a sequência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (2013, p. 40).

O agrupamento foi feito por acontecimentos que se estendem por duas ou mais páginas, próximos ou afastados, com a mesma datação ou ainda que tenham alguma temática em comum. Até este momento, ao realizar a digitalização, leitura e agrupamento de todas as páginas foram percebidas trinta e cinco sequências. Para guiar esta sistematização, as páginas foram classificadas seguindo três critérios: a repetição de uma ou mais cenas, nomeando tais sequências a partir dos quadros em primeiro plano; a temática, percebidas através das relações de significado presentes em textos e imagens e as cenas soltas, onde não foi possível perceber nenhum dos itens anteriores. A nomeação das sequências, que podem ser vistas no Anexo B, se apresenta da seguinte maneira:

I – A mulher de vestido rosa	XIX – Perdas
II – A piada	XX – Crepúsculo/ocaso
III – Foto de família	XXI – Leitura
IV- Natal	XXII – Invasão
V – Cenas soltas	XXIII – Pintor e musa
VI – Mulheres e bebês	XXIV – Projeção
VII – Limpeza	XXV – Flecha
VIII – Homem na poltrona	XXVI – Natação
IX – Relógio, carteira e chaves	XXVII – Mulher e espelho
X – Festa e Halloween	XXVIII – Casais
XI – Dança	XXIX – Sonho
XII – Primeiro encontro	XXX – Construção da casa
XIII – Arqueologistas	XXXI – Pai doente
XIV – Me conte uma história	XXXII – Museu do futuro
XV – William e Ben	XXXIII – Chegada dos holandeses
XVI – Brigas	XXXIV – Mímica
XVII – Quedas	XXXV – Última data
XVIII – Palavrões	

Para fins de apresentação do conteúdo serão tratadas aqui neste capítulo apenas três delas, que demonstram importantes aspectos de sua estrutura narrativa. São elas: “I – A mulher de vestido rosa”, “II – A piada”, e “V – Cenas soltas”. A mulher de vestido rosa, que é

o primeiro personagem a aparecer e falar, abre a história – no meio da sala em 1957, ela se pergunta o que está fazendo ali: “Hmm...agora por que eu vim aqui novamente?”¹⁷. Imóvel e concentrada, na próxima página dupla ela parece tentar se lembrar do motivo de estar lá, enquanto um grande quadro ao fundo mostra o mesmo espaço, datado de 1623. Em outro quadro pequeno, no canto inferior direito, está um gato preto em 1999 – o mesmo gato aparece na primeira versão da história, em 1989. Estas duas duplas de páginas se conectam com as seis últimas duplas ao final do quadrinho. Nelas, a mulher entra em cena e localiza o que fora buscar na sala: um livro amarelo. Colocando-se em ordem estes dois pedaços, separados por grande lapso temporal, a sequência se organiza conforme se vê na Figura 12. Tanto nas folhas de crédito quanto em “I – A mulher de vestido rosa”, a circularidade do tempo aparece como um tema, percebido na organização das páginas e na narrativa. Este aspecto remete aos próprios *loops* temporais vivenciados na experiência humana e que o autor, intencionalmente, quis destacar (MCGUIRE, 2014b, s/p).

Figura 12 – Páginas iniciais e sequência completa de “I – A mulher de vestido rosa”.



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

17. Texto original: “*Hmm...now why did I come in here again?*”

O gato que aparece no canto inferior direito da mulher de vestido rosa conecta-a à segunda sequência: “II – A piada”. Esta, que se repete por nove páginas duplas, conta com datas variando entre 1989, 1955, 1999, 8,000 A.C., 1,009 A.C., 1573, 1763, 1637, 1764, 1766 e 1783. Em “II – A piada” há, em primeiro plano, uma micro história sendo narrada, datada de 1989, repetida em todas as páginas duplas e aparecendo como quadro único na última página. Nela quatro pessoas (dois homens idosos e duas mulheres, uma mais jovem) estão sentadas e conversando na sala de estar. Um dos homens pede à mulher mais jovem que conte uma piada, o que ela faz ao longo das páginas.

Figura 13 - Sequência “II – A piada”.



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

Ao final todos riem e um dos homens idosos, sentado em uma cadeira, tosse descontroladamente e inicia uma queda, que só se realiza quase cinquenta páginas a frente, após as sequências “XVII – Quedas” e “XVIII – Palavrões” e antes de “XIX – Perdas”. Os quadros dessa cena aparecem sobre outros maiores, que ocupam todo o fundo e possuem datas variadas mostrando as diversas transformações naquele espaço ao longo dos anos: uma área florestal com rio/pântano, que posteriormente seca e onde é construída uma casa que

dezessete anos depois está em chamas. Além do quadro com o gato saindo de cena aparecem dois outros, em duas páginas diferentes, do lado direito, mostrando um homem cortando uma árvore. Assim, nessa sequência, temos cinco micro histórias que ocorrem em planos diferentes: a saída do gato (iniciada na sequência anterior); a jovem contando a piada e, como consequência, a queda de um dos homens; a piada em si (o paciente que descobre estar prestes a morrer); o corte da árvore e a evolução do espaço ao longo dos tempos.

Três observações cabem ainda serem feitas sobre essa sequência: a sobreposição de planos, a diferença da passagem entre os tempos e a conexão de cenas. Talvez por seu contraste com as cores e arte de fundo e por estar fixo em todas as repetições, os quadros de 1989 são vistos como o primeiro plano de “II – A piada”. O quadro de fundo estaria em segundo ou terceiro, visto que quando aparecem, os quadros com o homem cortando a árvore estes se sobrepõem àquele. O contraste entre a passagem do tempo entre o primeiro e segundo/plano do quadro maior é imensa. No primeiro não há variação de data, o tempo pode ser pensado em segundos ou minutos e, mesmo estando em nove páginas duplas, o texto poderia condensá-los em até um ou dois quadros. No quadro de fundo, pelo contrário, a variação temporal dá grandes saltos: 1955, 8,000 A.C., 1,009 A.C., 1573, 1637, 1764, 1766 e 1783. É como se o tempo fosse acelerado e desacelerado neles, enquanto que o do primeiro plano ocorre de forma mais “natural”, sem muitas elipses. Entre os dois planos ainda é possível realizar uma pequena conexão de sentido: antes de sua queda, o segundo homem tosse descontroladamente, enquanto ao fundo, no quadro de 1783, a casa arde em chamas e densa fumaça sobe de sua estrutura.

Na sequência “V – Cenas soltas” foram reunidas páginas que, neste momento, não parecem ter alguma conexão entre si ou outras sequências, flutuando a esmo no fluxo temporal do espaço. Este último sendo o único ponto de conexão entre elas e as demais páginas. São cenas cotidianas, às vezes com um tom poético ou apenas com alguma informação textual referente a algum outro ponto da história.

Uma das páginas duplas dessa sequência, conforme se vê na Figura 15, faz uma interessante conexão com a temática geral da *graphic novel*. Ela é composta por um único quadro, que toma o espaço das duas páginas, e é datado de 1999. Com esta mesma data há os pequenos quadros do início do livro, onde o foco é apenas um gato negro. Ele não aparece na cena, onde uma mulher e três meninas assistem à televisão, de onde se vê a imagem de um círculo vermelho e uma narração alerta sobre o inevitável final da vida terrestre:

Em oito milhões de anos, com o seu abastecimento de combustível a esgotar-se, o nosso sol vai começar a aumentar de tamanho, tornando-se uma **gigante vermelha** ... engolindo as órbitas de Mercúrio, Vênus e a nossa **Terra**¹⁸ (MCGUIRE, 2014a, s/p, grifos do autor, tradução nossa)

Figura 14 – Algumas páginas da sequência "V - Cenas soltas".



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

Figura 15 - Página classificada como "V - Cenas soltas".



Fonte: (MCGUIRE, 2014a, s/p)

18. Texto original: "In eight million years, with its fuel supply running low, our sun will start to swell in size, becoming a **red giant**... engulfing the orbits of Mercury, Venus, and our **Earth**."

A previsão do fim do mundo é recebida por uma das meninas com um certo alívio, já que a mesma comenta: “Ainda bem que não vou estar por perto para isso!”¹⁹. Assim, mesmo que a cena pareça isolada das demais e que seus personagens não retornem, esta ainda se conecta ao restante do livro por abordar a mesma temática; por lembrar, aos personagens e aos leitores, do minúsculo espaço que ocupam nos bilhões de anos passados e futuros da Terra.

Se a primeira obra foi um exercício criativo sobre a estrutura dos quadrinhos, a segunda história se tornou, segundo o autor, uma homenagem a seus pais, uma reflexão sobre o tempo e a efemeridade da vida, além de ser para ele um processo catártico (MCGUIRE, 2014b, s/p). Segundo Chris Ware, *Here* é tanto uma apreensão científica quanto “[...] uma evocação poética do mecanismo que empresta à vida sua pungência espiritual.”²⁰ (WARE, 2014, s/p, tradução nossa). O autor trabalha com fluxos de temáticas, interligadas pelos textos dos balões de fala e pelas cenas em sequências com duração variada. Ao invés de inserir personagens com os quais o leitor se identificasse, McGuire preferiu focar na poesia, no ritmo e na fluidez da história, proporcionada pelas relações entre os textos nos balões de fala ou som (MCGUIRE, 2016, p. 19). A *graphic novel* se transforma assim numa ode à impermanência da vida:

[...] não é sobre os grandes momentos históricos, é sobre estas pequenas coisinhas na vida que não são documentadas. Esses pequenos momentos naturais que parecem casuais, um leve toque, alguma coisinha que pode ter significância. É o que temos quando tudo está constantemente desaparecendo²¹ (Idem, tradução nossa).

1.4 Definindo o objeto: *Here* (1989)

Desde o início desta pesquisa a escolha da melhor maneira de se realizar a análise dos objetos foi alvo de dúvidas: utilizar as duas histórias ou somente uma? E qual, visto que ambas possuem traços e potencialidades necessários para uma investigação verticalizada? A primeira edição, por se constituir de seis páginas, pareceu, num primeiro momento, ter uma extensão muito reduzida para ser pesquisada. Por outro lado, a extensão da segunda edição constitui um obstáculo considerável, levando-se em conta o curto período de tempo

19. Texto original: “*Glad I won’t be around for that!*”

20. Texto original: “*a poetic evocation of the mechanism that lends life its spiritual poignancy.*”

21. Texto original: “[...] *it’s not about the big historical moments, it’s about these tiny little things in life that don’t get documented. These little, natural moments that feel casual, a slight touch, some little thing that can have significance. It’s all we have when everything is just constantly disappearing.*”

disponível para a conclusão do mestrado. Além do mais, há nela elementos extras (traços nitidamente autobiográficos e subjetivos, cores, formato, etc.) que demandariam um maior número de referências para abarcar todos os seus aspectos. Assim, em meio a esses outros elementos, a questão da configuração temporal divide espaço com outras temáticas. Após a qualificação e as considerações dos arguidores, escolheu-se como objeto de estudo a história de 1989 - mesmo com sua extensão menor, o quadrinho é passível de uma investigação profunda, como a ensejada pela pesquisa.

A respeito da representação do tempo em *Here* (1989), o que está em evidência no decorrer da leitura são os diversos cortes temporais que se justapõem e se sobrepõem. A relação estabelecida entre eles torna-se mais complexa ao se pensar no presente da narrativa, através do qual passado e futuro podem ser pensados. Afinal, este deve ser estabelecido em relação à diegese, ao ano de publicação da edição ou ao momento da leitura? Outra suposição a ser feita é em relação ao próprio espaço: o que vemos é sua “memória”? Se for esse o caso, de que presente longínquo eles nos “fala”, visto que há cenas na história que percorrem datas muito posteriores à nossa (2027, 2030, 2033). Obviamente a natureza do suporte por si só permite que isso ocorra e aqui, ao contrário do mundo “real”, o leitor não está sob o jugo das limitações físicas da matéria e o tempo pode ser contemplado em sua totalidade, livremente. Leitor este que é peça fundamental para o entendimento da história. É a cargo dele que McGuire deixará a realização de conexões e apreensão de qualquer que seja a mensagem. Caberá a ele ler, reler e repetir tal processo até conseguir alcançar algum entendimento. A tensão na linearidade temporal também suscita reflexões a respeito da própria natureza dos quadrinhos, ao revelar os artifícios utilizados por eles na manipulação temporal a fim de contar uma história. A leitura, bem como demonstrou a breve exposição realizada, necessita ser feita em rede, conectando-se os pontos para se construir possibilidades de sentido. É um convite e um desafio para o leitor.

Sendo assim, para uma posterior avaliação, já se destacam traços a serem verificados com maior atenção no decorrer dos próximos capítulos: as “regras” de leitura implícitas na primeira página; as relações de sentido estabelecidas entre quadros próximos ou distantes; as funções do texto e as relações estabelecidas entre eles e as imagens; como se apresentam os personagens; a “posição” do leitor em relação às cenas e as deduções histórico-sociais advindas da análise do cenário e personagens.

O próximo capítulo tratará da teoria necessária à compreensão da história: os conceitos de tempo e como este se manifesta em narrativas literárias e gráficas. No terceiro capítulo as questões acima serão retomadas, juntamente com uma análise detalhada de cada página de *Here* (1989).

CAPÍTULO 2

“WHAT TIME?”: TEMPO E NARRATIVA (LITERÁRIA E GRÁFICA)

2.1 Sobre o tempo

Here, as duas edições, indiscutivelmente tem o tempo como temática central. Mas de que tempo fala? Pois a noção de tempo pode ser tão ampla quanto o gigantesco período coberto pelas duas histórias. E, ao se pensar em narrativas, como é a aproximação entre tempo e história? Como ele se configura, seja tematicamente ou em suas estruturas? E como isso ocorre nas narrativas gráficas e, em especial, nesta que é o presente objeto de investigação? A fim de responder estas questões, este capítulo apresenta algumas discussões acerca dos conceitos-chave presentes nas questões levantadas: o que é o tempo, como se configura o tempo em narrativas literárias e nas histórias em quadrinhos.

Benedito Nunes realiza, em seu livro *Tempo e narrativa* (1995), uma categorização do tempo que será útil para nossa investigação. Na sua definição, o tempo tem múltiplas facetas e suas concepções dependem de experiências internas, externas, sociais ou culturais (1995, p. 17). Assim, segundo o autor, o tempo pode ser pensado em cinco dimensões: física e psicológica, cronológica e histórica e linguística/verbal:

Alinhamos cinco conceitos diferentes – *tempo físico*, *tempo psicológico*, *tempo cronológico*, *tempo histórico* e *tempo linguístico* – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do *tempo histórico* e da do *tempo linguístico*, ambos de teor cultural (NUNES, 1995, p. 23).

Tais aspectos são pensados não como categorias estanques, mas como dimensões que se relacionam e interpenetram. Em todas elas podem ser vistas as noções de ordem, duração e direção interligadas pela dicotomia mudança x permanência que ora se apoiam “[...] nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico.” (ELIAS, 1998, p. 23). De um ponto de vista sociológico, de acordo com Norbert Elias, a concepção de tempo da humanidade não é algo inato, mas estruturada pela experiência individual e daqueles que vieram antes, como um “meio de orientação” (ELIAS, 1998, p. 33). É preciso, ainda,

pensar no tempo não como um objeto físico ou uma entidade, mas sim como “uma atividade humana a serviço de objetivos precisos” (ELIAS, 1998, p. 39). Hoje, segundo Norbert Elias,

[...] o “tempo”, no contexto da física e, portanto, também no da tradição dominante na filosofia, é um conceito que representa um nível altíssimo de síntese, ao passo que, na prática das sociedades humanas, reduz-se a um mecanismo de regulação cuja força coercitiva percebemos quando chegamos atrasados a um encontro importante (ELIAS, 1998, p. 39).

O aspecto físico e psicológico do tempo está ligado às maneiras objetivas e subjetivas de apreensão do mundo. A dimensão física seria aquela na qual o tempo pode ser mensurado a partir da observação, medição e datação de fenômenos que se repetem. A partir do século XVII, de acordo com as postulações de Newton, o tempo seria guiado por um “relógio universal único”, sendo absoluto para todos os pontos do universo (NUNES, 1995, p. 18). Tal teoria, entretanto, foi rebatida por Albert Einstein no século XX, ao estabelecer que o tempo é relativo, dependente do observador e de sua posição e movimento:

A relatividade geral combina a dimensão do tempo com as três dimensões do espaço para formar o que chamamos de espaço-tempo. [...] o tempo e o espaço não existem independentemente do universo ou um do outro. Eles são definidos por medições no interior do universo, com o número de vibrações do cristal de quartzo em um relógio ou o comprimento de uma régua (HAWKING, 2016, p. 42-43).

O tempo físico se guiará também pelo “princípio da causalidade”, onde uma ação é o efeito de outra e daí por diante. Tal cadeia de acontecimentos, portanto, teria apenas uma direção, ocorrendo de forma sucessiva e linear, visto que uma ação depende de outra para acontecer. Se o tempo físico nos move para frente, não dando possibilidade de retorno, o tempo psicológico (ou o “tempo vivido” ou a “duração interior”) é uma constante tensão entre presente, passado e futuro. É um tempo, assim, individual e subjetivo (NUNES, 1995, p. 18-19).

Em *Confissões*, de Santo Agostinho, tem-se uma interessante discussão a respeito da percepção humana do tempo. O filósofo, a partir de um viés cristão, discute a relação entre o tempo humano e o tempo eterno, divino. No Livro XI, a respeito de seu debate sobre como se mede o tempo humano, Santo Agostinho chega à ideia de um tríplice presente, que assume uma configuração mensurável na memória, na alma humana. Assim, o que se mede não é o tempo em si, mas seus vestígios ou prenúncios: as impressões que estes deixam na alma pelos eventos ocorridos e a expectativa de eventos futuros que ainda não aconteceram. Quando tais lembranças/expectativas são trazidas à tona, se manifestam no presente, que se constitui então

não somente em “presente do presente”, mas também “presente do passado” e “presente do futuro”. A alma humana, por essa perspectiva, estaria assim numa constante distensão entre a memória, a atenção e a espera. Assim, é a “presente atenção do espírito” que “vai lançando o futuro para o passado (AGOSTINHO, 1996, p. 336). Com semelhante conclusão, embora por outras vias, Norbert Elias percebe essas três facetas do tempo, que de fato remetem a um só conceito e só existem dentro da percepção temporal da “experiência humana” (ELIAS, 1998, p. 63-65).

Os tempos cronológico e histórico se ligarão aos aspectos culturais e sociais da humanidade. O tempo histórico se relaciona a processos e eventos sociais curtos ou longos, vagarosos ou céleres, lineares ou cíclicos – formação de cidades, sistemas de governo, guerras, migrações, etc. (NUNES, 1995, p. 21). O tempo cronológico, isto é “o sistema dos calendários” (NUNES, 1995, p. 20), tem como parâmetro a cronometria do tempo físico. É este que de fato guia a vida em sociedade, demarcando os dias, os ritos, os acontecimentos cívicos. As formas primordiais de mensuração do tempo, segundo Norbert Elias, foram guiadas por algum tipo de necessidade humana. Em sociedades muito antigas, pela necessidade vital de saber a melhor época para plantar, por exemplo, ainda que o conceito abstrato de fluxos que ocorrem, passam e se repetem não lhes fossem claros (ELIAS, 1998, p. 41-45).

Outras formas de medida também utilizavam algum evento “físico” repetível, controlável e de curta duração que servia de padrão de medida para outro, variável e não repetível, como o controle da duração de um discurso pelo escoar da areia de ampulheta. Assim, “A determinação do tempo repousa, portanto, na capacidade humana de relacionar duas ou mais sequências diferentes de transformações, uma delas servindo de escala de medição do tempo para a outra ou as outras” (Idem, p. 60). Com o desenvolvimento de grupos humanos cada vez mais complexos, a marcação do tempo passou a possuir uma função de coordenação, integração e sincronização de atividades. Tal demarcação, vale ressaltar, foi exercida ao longo do tempo por diversas figuras de autoridade, cada qual a seu tempo: os sacerdotes, os reis e, por fim, o Estado. A evolução dos calendários, que sofreram diversas alterações e ajustes ao longo dos séculos, é um exemplo claro deste tipo de regulação:

Outro exemplo: o papa Gregório XIII resolveu proceder a uma revisão do calendário juliano, porque, no correr dos séculos, o equinócio da primavera, do qual, no ano de 325, o concílio de Nicéia fizera depender a festa de Páscoa, havia-se deslocado paulatinamente de 21 para 11 de março. Uma bula papal suprimiu dez dias do ano de 1552, decidindo que o dia seguinte a 4 de outubro seria 15 de outubro, e não 5. Essa

reforma gregoriana da reforma do antigo calendário romano feito por Júlio César constituiu, até hoje, a última tentativa de estabelecer um sistema de calendário em que o ano social não se desviasse demais, no correr dos séculos, do “ano natural”, isto é, do tempo que o Sol – considerado em sua relação com homens espectadores e centros de referência – leva para retornar a um ponto do céu escolhido por eles como ponto de partida (ELIAS, 1998, p. 47).

Este tempo sociocêntrico, segundo Elias, foi sendo substituído pela noção de tempo físico – a partir da Idade Média e das experimentações de Galileu – com o estudo das “leis da natureza”, forças permanentes e eternas que guiariam o movimento dos corpos, sendo o tempo parte deste sistema que, natural e imutável, se divergiu do humano, “artificial, arbitrário e desprovido de estrutura” (ELIAS, 1998, p. 93). Segundo Elias, essa é uma ilusão que decorreu da distância com o aspecto social do tempo, que os homens que se propuseram a estudar essas leis tomaram. Como consequência disso, ao “tempo físico”, observável e mensurável, foi dado um valor acima do “tempo social”; tempo esse visto, inclusive, como uma derivação do primeiro, apenas uma “convenção arbitrária” quando comparada ao “tempo real” (ELIAS, 1998, p. 94).

A consciência do tempo é, assim, na concepção de Elias, parte do código social e influencia a percepção individual, permeando a vida das populações industrializadas que “vivem sob a pressão do tempo sem compreendê-la” (1998, p. 158). Pensar no tempo é pensar principalmente na relação indissociável entre “tempo físico” e “tempo social”, ou seja, “[...] entre a maneira de determinar o tempo com referência à “natureza” ou com referência à sociedade” (1998, p. 38). Os relógios e demais marcadores de tempo – no exercício de seu poder coercitivo – são padrões de medida considerados confiáveis, objetos vistos como representação do tempo que escoa, independente de quaisquer vontades. Daí a impressão do tempo como uma entidade própria, “embora por certo não seja independente das sociedades humanas ou da humanidade” (ELIAS, 1998, p. 97). As noções de passado, presente e futuro – fases deste fluxo de acontecimentos – estão em constante evolução, pois assim está a vida humana. Essas “três dimensões do tempo”, que ao final remetem a um só conceito, estão presente simultaneamente e somente existem dentro da percepção temporal da “experiência humana” (ELIAS, 1998, p. 63-65).

Por fim, dentro da categorização temporal proposta por Nunes, tem-se o tempo linguístico/verbal. Este se refere ao tempo da comunicação linguística, cuja presentificação ocorre no momento da fala e, na escrita, sua temporalidade é dada através dos tempos gramaticais (NUNES, 1995, p. 22). Segundo Émile Benveniste, “É pela língua que se

manifesta a experiência humana do tempo [...]” (BENVENISTE, 1989, p. 74). O tempo linguístico, segundo uma tríade proposta por Benveniste, é o terceiro aspecto do tempo, juntamente com o tempo físico (do encadeamento dos acontecimentos e da percepção humana destes) e o tempo crônico (do tempo medido e compartimentado dos calendários). O centro do texto linguístico seria o presente implícito da fala, do discurso, em constante mutação à medida que acontece, separando o que veio antes em passado e o que vem depois em futuro. Ainda segundo Benveniste, a respeito da temporalidade linguística:

Centrada no “hoje”, ela não pode ser deslocada para trás e para frente senão à distância de dois dias: para trás, “ontem” e “anteontem”; para frente, “amanhã” e “depois-de-amanhã”. [...] Algumas qualificações são ordenadas na mesma perspectiva: “último” (“o último inverno; a última noite”) e “próxima” (“a próxima semana; o próximo outono”) não comportam senão “ontem” e “amanhã” de localização fixa e única (BENVENISTE, 1989, p. 79).

Assim, nos casos em que é preciso superar estas marcas, há a conversão para o tempo crônico (dias, meses, anos, datas, etc.). Que, via de regra, também é uma marcação necessária no discurso escrito, devido à ausência da fala e, portanto, de um presente que sirva de eixo para o passado e o futuro. Nos quadrinhos o tempo crônico aparece especificamente na sua parte textual; embora através de imagens possa-se realizar marcações temporais, com cenários ou vestimentas, a precisão cronológica só é possível através do texto. O tempo cronológico atua, assim, como guia e, especialmente em *Here* (1989), serve de eixo para a localização temporal do leitor. Sem as marcações dos anos em cada quadro, algumas conexões seriam difíceis de serem realizadas e parte de seu sentido seria perdido.

Do apontado acima se salientam alguns pontos, que serão úteis no decorrer das próximas discussões. Em primeiro lugar a relação entre mudança e permanência (seja de corpos que se movem no espaço ou sofrem alterações de estado), que marca a percepção humana da “passagem do tempo”, e o categoriza com suas três facetas: presente, passado e futuro. No caso dos quadrinhos essa relação é o ponto central de seu processo de leitura; é através da comparação entre quadros, e das mudanças ocorridas entre eles, que a noção de movimento ou passagem de tempo é percebida pelo leitor. Em segundo lugar as percepções possíveis a respeito do tempo – física, cronológica, histórica ou psicológica – que permeiam a obra em análise. Em *Here* (1989) o tempo cronológico, através da especificação dos anos em cada quadro, servem de guia para o estabelecimento de seus possíveis sentidos; tempo este entrelaçado com uma faceta histórica e cultural ao trazer cenários, objetos, vestimentas ou acontecimentos históricos e também, de certa forma, à uma perspectiva psicológica ao

subverter a rigidez do tempo cronológico e físico – causais, irreversíveis e unidirecionais – nos quais estamos imersos e dos quais nossa percepção humana nos “liberta”.

2.2 Tempo e narrativas literárias

A necessidade de se contar histórias parece ser um fator comum a qualquer ser humano, seja qual for a época em que viva. A inúmera variedade de maneiras de contá-las vai depender, assim, dos materiais disponíveis para tanto, pois, segundo Roland Barthes, “[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; [...]” (2013, p. 19). Como parte da experiência e do processo humanos de percepção de si e do mundo, o tempo aparecerá nessas narrativas a partir de duas formas: via tematização e na estrutura do próprio texto.

Entende-se como tematização as narrativas cujo pano de fundo seja a questão temporal. Segundo o professor e historiador de arte da Hartfield College da Durham University, Willard Bohn, o conceito da “quarta dimensão” teve influência na escrita da literatura moderna em alguns escritores, embora sua produção não seja largamente conhecida. A quarta dimensão, conforme afirma Bohn, antes da popularidade da Teoria da Relatividade, ora se amparava em uma base espacial e geométrica, ora como uma dimensão da imaginação, até mesmo mística (BOHN, 2007, p. 122-124). Robert Müller, segundo Bohn, foi um escritor e editor austríaco e um dos primeiros a perceber, em 1917, as possibilidades levantadas pela teoria de Einstein, publicada um ano antes (Idem, p. 127). Nos movimentos vanguardistas a teoria é recebida com receios, mas também com muito entusiasmo, pois fornecia um arcabouço teórico para sua causa, pois assim “[...] poetas e pintores ficaram livres para seguir os ditados de sua imaginação²²” (Idem, p. 128, tradução nossa).

Bohn cita Marcel Proust que, no seu romance de 1913, *A la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), antes da publicação da teoria de Einstein, explorava a temática da perda temporal, que, ao final, é um resgate possível através da memória:

[...] A descoberta de Proust de que memórias preciosas podem ser acionadas por qualquer um dos cinco sentidos eventualmente fornece uma resposta a seu dilema. A máquina do tempo final, ele descobre, é a memória involuntária que destrói

22. Texto original: “[...] poets and painters were free to follow the dictates of their imagination”.

obstáculos anteriores e nos transporta para o passado distante²³ (BOHN, 2007, p. 122, tradução nossa).

O romance de Proust, segundo Anatol Rosenfeld, reflete o início de uma importante mudança na forma como o narrador é construído nas histórias. Com Marcel Proust, este tem uma aproximação subjetiva dos fatos; passado e presente se mesclam e, como está envolvido no que narra “não há a distância que produz a visão perspectívica” (ROSENFELD, 1969, p. 92). Essa distância entre o narrador e o fato narrado, articulada para construir a ilusão de realidade é uma característica que perdura até os romances do século XIX. Seja no narrador onisciente, que paira acima da diegese e penetra na mente e destino de personagens, seja no narrador em primeira pessoa, que já se encontra longe do fato narrado e o faz com uma outra perspectiva. Essas importantes transformações que se apresentam no romance do início do século XX fazem parte de um movimento maior, de novas descobertas e mudança de paradigmas. Segundo Anatol Rosenfeld o romance, assim como as demais artes e embora menos evidente, passará por um processo de “desrealização”, de abandono de uma tentativa de emular a realidade, voltando-se para questões mais individuais, internas e subjetivas seja com a completa abstração, com deformações da forma ou composições oníricas (1969, p. 79-80). Conforme cita o autor, tais tendências, ou o “*zeitgeist*” da época são mais facilmente perceptíveis nas vanguardas das artes plásticas no início do século XX, como o impressionismo, cubismo, expressionismo, surrealismo, etc. Também como reflexo das grandes transformações sociais, do fim das certezas. Se na pintura o uso da perspectiva, para dar ilusão de espaço, foi abandonado, algo equivalente ocorreu no romance, mas no seu aspecto temporal:

A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1969, p. 80).

Nestes textos, onde tempo e espaço são relativos e subjetivos, o que mudará será a própria estrutura da obra. Assim, ao contrário de romances anteriores como de Goethe, onde a percepção temporal é tematizada, nos romances modernos isso estará presente na narrativa no modo como a história é contada. Assim, com o foco no monólogo interior, se omite o

23. Texto original: “[...] Proust’s discovery that precious memories can be triggered by any one of the five senses eventually provides an answer to his dilemma. The ultimate time machine, he discovers, is involuntary memory which obliterates previous obstacles and transports us to the distant past”.

narrador e “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1969, p. 84, grifo do autor). Além das formas tradicionais do tempo e espaço, some também a causalidade (causa e efeito), pois foca-se mais na experiência psíquica que tradicional. Como consequência dessa radicalização do romance psicológico e, pela focalização extremamente ampliada, dilui-se também a cronologia, a causalidade, o enredo, os personagens. Assim como na pintura vanguardista o humano é deformado. Nesse processo de dissolução da personalidade individual, entram em foco as configurações intemporais dos arquétipos humanos:

[...] O tempo linear, cronológico, se apegava como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade [...] (ROSENFELD, 1969, p. 90).

Como exemplo desse retorno ao mítico, Rosenfeld cita *Ulisses*, de James Joyce, que transmuta os personagens míticos de Homero para um dia em Dublin, no século XX. Ou também Faulkner, que reencena a queda do paraíso. São processos que, através da “desrealização, abstração e desindividualização” tentam atingir a essência por trás da aparência das coisas.

Independente do ângulo escolhido, em textos narrativos a apresentação do tempo estará vinculada às noções de tempo vivido e também às especificações da linguagem que lhe servem de suporte. Assim, de acordo com Tzvetan Todorov, a narrativa será ao mesmo tempo história (ao apresentar fatos acontecidos, que evocam certa realidade) e discurso – essa história é contada por um narrador e há um leitor que a lê (TODOROV, 2013, p. 220-221).

Tzvetan Todorov afirma, a partir das considerações de Émile Benveniste, que toda obra possui dois níveis, interdependentes: o da história e o do discurso. No primeiro se encontram os fatos em si, as ações envolvendo os personagens. Com relação à história, que “[...] não pertence à “vida”, mas a esse universo imaginário que só conhecemos através do livro” (2013, p. 241), o autor elaborará, a partir da análise de *Les liaisons dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, algumas regras que seguem uma lógica de ação nas relações entre personagens: a regra de oposição, a regra do passivo, as regras de derivação, etc.

No outro nível, o do discurso, está a construção dessa narrativa, alguém que opta por contá-la desse ou daquele jeito e também há um receptor, que ouve/lê. (2013, p. 220-221). Todorov separará o discurso em três aspectos: tempo da narrativa (tempo da história + tempo do discurso); aspectos da narrativa (como o narrador a percebe) e modos da narrativa (como o autor escolhe contar sua história).

O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente coloca-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta (TODOROV, 2013, p. 242).

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes afirmam que na transposição da história o tempo retratado é selecionado, visto que seria impossível reproduzi-lo na linearidade e sucessividade do discurso (1988, p. 294). Essa dificuldade de transposição é ilustrada por Jorge Luis Borges no conto *O Aleph*, presente no livro de mesmo título. O Aleph, na trama borgeana, é um ponto no espaço que contém todos os pontos do universo, aos quais o narrador tem acesso simultâneo. No trecho em que este precisa descrever ao leitor sua experiência, no entanto, o mesmo sente dificuldade de colocar na linguagem tudo aquilo que viu:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. [...] Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei (BORGES, 1999, p. 93).

Com igual dificuldade o narrador de *A jangada de pedra* (1994), de José Saramago, começa o relato de sua história tentando transpor para a linearidade do texto a percepção simultânea dos primeiros personagens que presenciam alguns fenômenos, que mais tarde serão relacionados à grande fissura geológica que separará a Península Ibérica do restante da Europa:

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. Há quem julgue que a dificuldade fica resolvida dividindo a página em duas colunas, lado a lado, mas o artil é ingênuo, porque primeiro se escreveu uma e só depois a outra, **sem esquecer que o leitor terá de ler primeiro esta e depois aquela, ou vice-versa**, quem está bem são os cantores de ópera, cada um com a sua parte nos concertantes, três quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes, por exemplo, o cínico escarnecendo, a ingênua suplicando, o galã tardo em acudir, ao espectador o que lhe interessa é a música, já o leitor não é assim, quer tudo explicado, sílaba por sílaba uma após outra, como aqui se mostram (SARAMAGO, 1994, p. 5, grifos nossos).

No trecho marcado, o narrador de *A jangada de pedra* inclusive destaca a restrição também da leitura, que seguirá sempre a mesma ordem e direção do texto escrito. No processo de seleção e exclusão de momentos a serem retratados entra em cena a forma como o autor contará sua história, a partir de uma perspectiva ou focalização. A questão da figura que conta a história, o narrador, embora pertinente ao estudo de narrativas literárias, não será aprofundada nesta pesquisa, sob risco de desvio do foco em relação à configuração temporal. Trata-se, também, de um ponto alvo de dúvidas quando transportado para as histórias em quadrinhos, debate que demandaria uma investigação própria, mais detalhada.

A deformação temporal, assim, é a saída que o autor se vale para casar estes dois tempos dispares. Item foco das pesquisas dos formalistas russos em cuja percepção, conforme afirma Todorov “[...] a natureza dos acontecimentos conta pouco, só importa a relação que mantêm [...]” (p. 243). Tal relação, dependendo da forma como se apresente, influenciará a percepção do leitor. O tempo da leitura, por conseguinte, é um ponto importante a ser considerado. De ordem irreversível, se constitui na duração que se leva para o conhecimento de uma obra e pode tornar-se “[...] um elemento literário com a condição de que o autor o leve em conta na história” (TODOROV, 2013, p. 246). Este, então, estará num nível fora da obra e independente do autor; todo o controle está no leitor e em seus percursos de leitura, num processo que é extremamente ativo pois, segundo Terry Eagleton

Lemos simultaneamente para trás e para a frente, prevendo e recordando, talvez conscientes de outras concretizações possíveis do texto que a nossa leitura negou. Além do mais, toda essa complicada atividade é realizada em muitos níveis ao mesmo tempo, pois o texto tem "segundos e primeiros planos", diferentes pontos de vista narrativos, camadas alternativas de significado, entre as quais nos movemos constantemente (EAGLETON, 2006, p. 118).

Ainda segundo Eagleton o leitor estará sempre, através desse movimento de ir e vir, preenchendo as lacunas deixadas pelo autor, realizando conexões de significado entre as partes e, para isso, faz-se necessário que ele tenha algum tipo de conhecimento prévio além dos códigos da própria literatura. É o que Paul Ricoeur denomina de mimese III, na sua teoria da tríplice mimese: “[...] *um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado*” (RICOEUR, 1994, p. 87, grifos do autor). Paul Ricoeur traz a concepção do tempo tríplice de Santo Agostinho, juntamente com a noção de intriga como agenciamento dos fatos da Poética de Aristóteles, para dissecar a relação entre tempo e narrativa. A partir de suas discussões Ricoeur apresenta a sua teoria que resolveria essa dicotomia: a tríplice mimese. Segundo esse viés, o tempo na narrativa deve levar em conta as três dimensões que a perpassam: a pré-compreensão do mundo (mimese I), a configuração da história (mimese II) e a recepção e leitura desta (mimese III). Nessa tríplice faceta o leitor tem um papel crucial, pois este “[...] é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a ação de ler – a unidade do percurso de mimese I a mimese III através de mimese II” (RICOEUR, 1994, p. 87).

Ainda em relação ao tempo da leitura, Umberto Eco trabalha com o conceito de leitor-modelo, através do qual as lacunas são preenchidas e o significado é atualizado:

“Não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor (ECO, 1988, p. 36).

Um exemplo dessa relação apontada por Eco pode ser observado na história de detetive clássica. Nestes textos, cuja origem remonta ao conto *Os assassinatos da rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, a estrutura da história já está definida: há um crime que acontece e um detetive ou personagem que se encarrega de descobrir quem o cometeu. A história usualmente é narrada em primeira pessoa, a *posteriori*, por uma testemunha que acompanha o detetive/investigador. Há, assim, um acordo implícito entre leitor e narrador, já que este irá deixando pistas ao longo da história a respeito da autoria do crime cometido. Outra convenção esperada pelo leitor nestas histórias é que os fatos ocorram e sejam narrados com ordem e lógica. É uma condição que lhe permite adentrar a narrativa e participar do caso. Sobre tal aspecto, em um breve ensaio chamado *O conto policial*, Borges afirma que “O romance policial criou um tipo especial de leitor” e que “[...] se Poe criou o relato policial, criou

depois o tipo de leitor das histórias policiais” (BORGES, 2011, s/p). O processo de leitura de uma narrativa dessas de fato exige uma maior participação, pois ler é interpretar, seguir pistas para solucionar o mistério – o que nunca se caracterizará por uma passividade:

A questão temporal em narrativas, assim, pode ser pensada tanto ao nível do texto quanto ao seu exterior. Internamente aparece, retomando a definição de Todorov, na relação entre a história e o discurso; entre a cadeia de acontecimentos que a compõe e a linguagem e maneira escolhida para contá-la. Externamente, aparecerá no processo de escrita e, principalmente, no de leitura. É desse último ponto, como afirma Barthes, a tarefa de produzir sentido. Ler, por essa perspectiva, é uma passagem verticalizada através de todos os níveis de um texto (2013, p. 26-27).

2.3 Tempo e narrativas gráficas

Assim como nas narrativas literárias, nas histórias em quadrinhos pode-se pensar também em planos temporais: o da história (a cadeia de acontecimentos), o do discurso ou linguagem e o da leitura. O pesquisador Antonio Cagnin vai desmembrá-los em seis aspectos: “o tempo enquanto sequência” (na ação congelada de cenas individuais), “o tempo enquanto época ou era” (nas referências históricas presentes em vestimentas, cenários e personagens, etc), “o tempo astronômico” (na divisão entre dia e noite), “o tempo meteorológico” (nas estações climáticas), “o tempo da narração” (na passagem de uma sequência à outra) e “o tempo de leitura” (presente no ato dinâmico de relacionar os quadros em sequência de uma página) (CAGNIN, 2014, p. 72-74). Ainda segundo o professor de linguística e semiótica Winfried Nöth, em seu artigo *Tempo corporificado como espaço em narrativas gráficas: um estudo de semiótica peirciana aplicada*: “[...] o tempo narrativo não é apenas corporificado no espaço no qual seus heróis se movem; existem também dois outros espaços, o espaço do narrador e o espaço do leitor” (2015, p. 86).

A história, usualmente, é primeiro estruturada na forma de roteiro. É um texto com uma configuração que muito lembra os dramáticos: há indicação de cenas, atmosfera e diálogos. O que o diferencia, entretanto, é que este já estipulará a quantidade de páginas a serem quadrinizadas. Posteriormente esse roteiro é transformado em imagens, como uma pré-visualização de como as páginas serão diagramadas e para estabelecer os momentos-chave que serão representados e o que será enquadrado ou deixado de fora da cena – no cinema, na

animação e por alguns pesquisadores e quadrinhistas esse processo é chamado de decupagem ou *storyboard*. Entra em cena assim a imagem, que acrescenta à equação da narrativa outra unidade que se relacionará com o tempo: o espaço – visto que qualquer “imagem desenhada encarna-se, existe, implanta-se em um espaço” (GROENSTEEN, 2015, p. 31). Esse estudo de composição dará lugar ao layout, que é a diagramação final da história, e estabelece a distribuição dos quadros pela página, já adequada ao espaço disponível no suporte de publicação – seja ele uma seção de jornal, uma página de revista, um livro, um *website*, etc. Assim “[...] O protocolo de leitura necessário para uma prancha é sempre, garantidamente, o resultado de uma ação conjugada da decupagem e do layout, o produto de ao menos duas determinações” (GROENSTEEN, 2015, p. 151). Por essa perspectiva, o suporte e a forma de publicação da história influencia o ritmo da narrativa e é, idealmente, um dos primeiros itens que um autor precisa levar em conta ao escrever seu roteiro. Ao contrário de um livro literário usual, os formatos finais e as possibilidades técnicas de impressão estarão desde o início embutidos no processo de criação.

Partindo de uma abordagem semiótica, Thierry Groensteen traz para a análise do que ele chama “sistema dos quadrinhos”, dois conceitos que ajudam a entender, em níveis diferentes, o processo de relacionamento entre suas partes constituintes: a espaçotopia e a artrologia. Constitui-se como unidade mínima desse sistema não seus elementos constituintes – requadro, recordatórios, linhas cinéticas, etc. – mas o quadro e, por consequência, seus balões de fala quando for o caso. A espaçotopia se refere à distribuição e localização dos quadros e seus níveis de agrupamento: o quadro, a tira e a prancha – a tira e a prancha se referem, aqui, à linha de quadros de uma página e à página em si, respectivamente. A artrologia (ou articulação) às relações que estes estabelecem entre si e o espaço atual que ocupam (artrologia restrita) e às relações à distância, dentro de uma mesma totalidade narrativa que é entrelaçada, em rede (artrologia geral). A análise, assim, é proposta em dois níveis: “[...] em primeiro lugar o nível espacial e, em seguida, o nível de expressão do discurso ou narrativa (que por sua vez, admite dois graus de relações: lineares e translineares)” (GROENSTEEN, 2015, p. 39).

O quadro é o elemento mínimo dessa equação e mantém uma relação de interdependência com os demais. Pode ser pensado conforme três parâmetros: a forma, a área e sua posição. A posição é fator crucial para determinar a ordem de leitura e, consequentemente, o entendimento da história e da passagem de tempo:

À colocação do quadro na página corresponde um momento particular no desenrolar da narrativa e, consequentemente, no processo de leitura. Se o layout define os parâmetros espaçotópicos do quadro (seja sua forma, sua área e seu lugar), cabe, como veremos, à decupagem – agente de artrologia restrita – atribuir-lhe suas coordenadas temporais (GROENSTEEN, 2015, p. 46).

“Elemento estrutural essencial” nas histórias em quadrinhos (EISNER, 1999, p. 25), o tempo da história é determinado pelo enquadramento da ação e da fala. O quadro, tenha requadro ou não, é um contêiner que exhibe um momento-chave da narrativa e que, combinado a seus vizinhos, dará a percepção de movimento, alterações de estado ou passagens temporais. Também define a posição do leitor, escolhida conforme o ritmo da narrativa pretendido. Assim como em uma narrativa escrita o quadrinhista irá deixar de lado aquilo que não compromete o entendimento dos eventos e, no processo de leitura, as imagens “congeladas” se transformam em momentos pertencentes à uma sequência.

Figura 16 - O Cargueiro negro na HQ *Watchmen*



Fonte: MOORE, GIBBONS, 2011, p. 76

Passado, presente e futuro são relativos ao foco do leitor no momento e coexistem e são percebidos simultaneamente: “[...] é *presente* o que está sendo lido; é *passado* o da esquerda, que já foi lido; é *futuro* o da direita, que vai ser lido” (CAGNIN, 2014, p. 61, grifos do autor). Isso proporciona uma condição muito especial aos quadrinhos: a convivência de tempos diversos no mesmo espaço. Como se vê na Figura 16 é uma propriedade que, quando bem utilizada, contribui para uma narrativa rica e profunda. No excerto de *Watchmen* (2011), de Alan Moore e Dave Gibbons, inicia-se a apresentação de uma história dentro da história

A passagem do tempo é marcada, assim, por uma relação entre quadros ou entre quadros e balões de fala – a posição e a ordem dos balões, além da postura dos personagens em cena, fornecem ao leitor o tempo transcorrido e a ordem em que as ações aconteceram. Groensteen afirma que: “[...] há um tempo particular que é dado ao binômio balão-personagem, dado que, se diversos locutores coabitam o mesmo quadro e respondem um a outro, as tomadas de fala não podem ser sincrônicas, e cada um vive “a hora do seu balão”” (2015, p. 85). Este é um detalhe que precisa de atenção, pois um balão mal posicionado quebra o fluxo da leitura e prejudica a imersão do leitor, a não ser, é claro, que esta seja justamente a intenção do quadrinhista.

Figura 18 - Quadro único com pequenas sequências temporais



Fonte: MCCLOUD, 1995, p. 95

O quadro da Figura 18, retirado de *Desvendando os quadrinhos*, de Scott McCloud, ajuda a compreender essas relações. O que parece ser um instantâneo de um único momento, ao se analisar os balões e a posição dos personagens, revela-se uma pequena sequência de acontecimentos. O estopim da ação é o tio Henry, o homem com a câmera na mão no início do quadro. Entre sua fala (“Sorria!”), a onomatopeia da fotografia sendo tirada (“Paf!”), a luz do flash e a reação do casal que é o alvo da fotografia, percebe-se uma relação de causalidade. Reações dessa primeira ação é a fala, um tanto exasperada, da mulher no meio da sala e a contemporização da mulher sentada no sofá ao fundo. Um dos dois homens no final do quadro, jogando xadrez, por fim explica a animação do tio Henry (“Se o velho Henry ficar mais alegre, é bom a gente trancar a adega!”). Mesmo sem a separação com requadros e as

sarjetas (os espaços em branco entre eles) é possível perceber no exemplo mostrado como se articulam, pela posição dos balões de fala e dos personagens, a noção de tempo através dos balões e cenas. Na Figura 19 McCloud redistribui a cena em vários quadros, deixando ainda mais clara as relações apontadas – que são replicadas ao nível da página, nos conjuntos de páginas e na totalidade da história.

Figura 19 - Quadro anterior, com requadros e sarjetas



Fonte: MCCLOUD, 1995, p. 97

As noções de “tempo implícito, espaço, movimento, som e emoções” são pré-requisitos para que o leitor possa apreender uma história em quadrinhos, sendo assim “Para que isso ocorra, este deve não apenas se utilizar de reações viscerais, mas também fazer uso de um acúmulo razoável de experiências” (EISNER, 2005, p. 53). O que o mantém interessado em uma história, pensa Eisner, são dois estágios: a atenção (com imagens chamativas que capturem seu olhar) e a retenção (com a organização destas, de forma que possibilite o entendimento da história e também pontos de surpresa ou impacto para gerar envolvimento). Eisner fala ainda, nos seus dois livros (*Narrativas gráficas* e *Quadrinhos e arte sequencial*), a respeito de um “contrato” implícito entre autor e leitor: a obediência do segundo em seguir a ordem de leitura proposta pelo primeiro. Esse controle de leitura, nos quadrinhos, é uma ilusão difícil de ser alcançada. Em textos escritos, a sequencialidade da escrita obriga quem lê a seguir a estrutura que lhe é proposta. No cinema ou animação o

espectador só pode ver as imagens conforme são projetadas, numa velocidade tão grande que as percebe como um movimento fluido – hoje em suportes digitais é possível a pausa, o retorno, o avanço, mas são pontos mínimos de controle. Mesmo que nos quadrinhos o “acordo” seja mantido pelo leitor, a própria fisiologia do processo de percepção visual lhe trairá, pois:

[...] enquanto a linha do tempo real é linear e unidirecional, as linhas do tempo formada pelo movimento errático da leitura dos olhos sobre uma imagem estão espalhadas no espaço bidimensional de uma imagem, na superfície sobre a qual o olho muda a direção de seu olhar, como mostram estudos de rastreamento ocular durante a percepção da imagem [...] (NÖTH, 2015, p. 92)

A leitura, por conseguinte, é um processo ativo e as imagens seguem um fluxo ditado pela espacialidade e também pelas relações próximas e distantes entre seus elementos e, obviamente, pela vontade do leitor. Ele, se quiser, pode ler a história de trás para frente ou qualquer outra ordem que desejar; o controle é apenas uma ilusão e o *layout* serve mais como um mapa do que como uma restrição. Estas duas formas de relações são úteis para a análise de *Here* (1989), que vem a seguir, pois corroboram os vários níveis de sentido percebidos na leitura e releitura dessa história. Outro fator ainda a ser mantido em mente é a coexistência numa mesma página do que se considera “presente”, “passado” e “futuro”. Essa multidimensionalidade é um elemento que, ao ser posto em evidência por McGuire, lança luz sobre a compreensão e entendimento das articulações envolvidas na produção e leitura dos quadrinhos.

CAPÍTULO 3

“HEY, DID YOU READ THIS?..”: O TEMPO MULTIDIMENSIONAL EM *HERE* (1989)

A análise de *Here* (1989), neste capítulo, traz os pontos levantados anteriormente: as dimensões temporais presentes neste quadrinho, a configuração da história na linguagem utilizada, as relações de significado que surgem pela técnica de entrelaçamento entre seus quadros e suas contribuições para o entendimento dos quadrinhos como um todo. Como proposto por Thierry Groensteen, a análise se baseia nas duas formas de leitura possíveis para a história – reconstruindo a cronologia ou procurando outras relações de sentido – que será realizada em três níveis: a partir de seus quadros, de suas páginas e de sua totalidade narrativa.

3.1 Nível I: o quadro, a cronologia e pequenas histórias

A análise de *Here* (1989), realizada aqui, tem como ponto de partida aquela feita por Thierry Groensteen no seu artigo *Les lieux superposés de Richard McGuire* (1991). Nele, Groensteen propõe duas formas de leitura para a história, necessárias devido ao jogo de reconstrução que sua estrutura fragmentada demanda do leitor. A presente análise parte dessas duas propostas e amplia a investigação para as configurações narrativas e temporais tensionadas neste quadrinho e que podem ser percebidas nos quadrinhos em geral.

A primeira forma de leitura é um exercício prático de reconstituição da cronologia de *Here* (1989). Groensteen propõe, com o auxílio de uma copiadora, reproduzir as páginas da história, recortar seus quadros e remontá-los seguindo uma ordem cronológica e crescente (1991, p. 97). Num momento inicial de abordagem do quadrinho esse exercício foi realizado, mas com o auxílio de um programa de edição de imagens, conforme demonstrado na Figura 6²⁴.

O resultado desse exercício fornece a dimensão do tempo cronológico contido em suas seis páginas. O primeiro quadro é datado de 500.957.406,073 B.C. (antes de Cristo) e o último de 2033 (depois de Cristo) – um período considerável de 500.957.404,040 anos. A

24. Disponível também *online*: <<http://www.quadrinhosinfinitos.com.br/Cronologia/Cronologia.html>>. Acesso em: 27/11/2018.

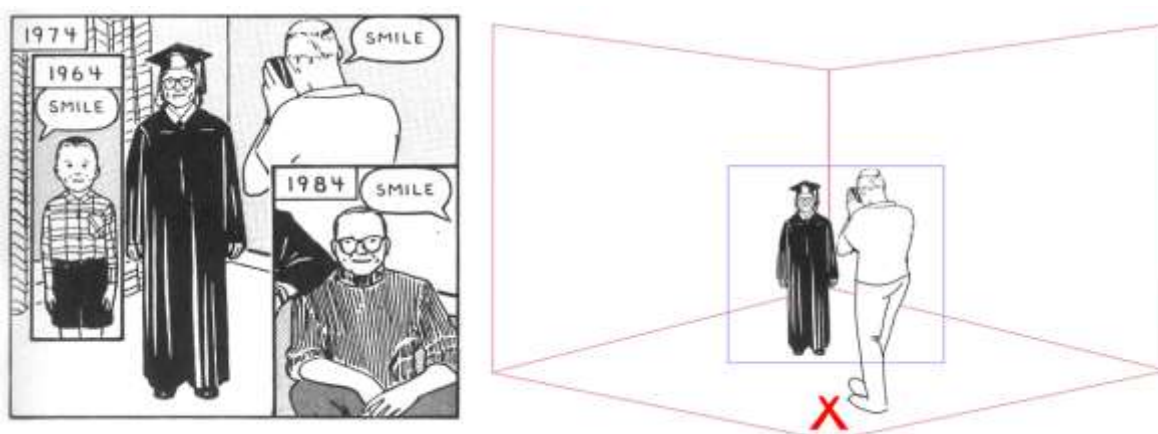
cena do primeiro quadro, que serve de pano de fundo para outro em primeiro plano, parece ser de um período de formação do espaço ou, renunciado pela data longínqua, do próprio planeta. A repetição do mesmo ângulo de visão e do ponto de vista nos quadros subsequentes dá a entender que vemos, do início ao fim, o mesmo espaço com sua evolução e seus diversos habitantes: um dinossauro em 100.650,010 B.C.; o vestígio de um habitante humano em 100,097 B.C.; nativo-americanos em 1750 e 1850; animais de criação (porco, vaca, galinhas, burro) em 1860; os moradores de uma casa, que é construída em 1902 e demolida em 2030 e alguns visitantes que, em 2033, enterram naquele lugar o que parece ser uma cápsula do tempo. Presume-se, por estes quadros e pelos diálogos em inglês, que este espaço que vemos está em alguma pequena localidade dos Estados Unidos, não possível de ser identificada apenas pelos dados do próprio texto – sabe-se, entretanto, por entrevistas com Richard McGuire, que, tanto sua família quanto sua cidade natal, Perth Amboy, lhe serviram de base para a construção de alguns pontos desta narrativa.

Dos personagens humanos, o único nomeado e que parece ser o protagonista da história é um menino chamado William, cujo apelido é Billy – na verdade tem-se essa impressão pelo fato da primeira página se iniciar em 1957 com o seu nascimento; se a história fosse estruturada seguindo a ordem cronológica talvez o personagem se perdesse em meio a tantos outros. Rastreando Billy pelos quadros pode-se deduzir que, pelo menos até 1997, aquele espaço foi sua residência e de sua família. Em 2027 vê-se um Billy bem idoso, com setenta anos, conversando com a nova moradora da casa e, posteriormente, sua morte é anunciada. Dizer que acompanhamos a vida de Billy, entretanto, é talvez exagerar um pouco, pois vemos apenas momentos dispersos dele na sala: vendo televisão em 1960, chorando por conta de uma tempestade em 1963, sendo fotografado ao longo de décadas em 1964, 1974 e 1984, comemorando aniversário em 1975 ou apenas olhando-se no espelho (1978). Nada mais sabemos, nem dele nem dos outros, fora daquele espaço, onde aparecem em momentos cotidianos, banais, descontextualizados ou sem importância (limpando a casa, vendo um filme caseiro, comemorando o ano novo, rindo, conversando, carregando algum objeto, etc.).

A posição e distância visual do leitor, fixas durante toda a história, também contribuem para esse afastamento emocional dos personagens. O leitor está “dentro” da sala com eles, mas apenas como uma testemunha externa e desconectada das cenas. Isso é perceptível ao se fazer um pequeno exercício de expansão dos limites do quadro, como se vê na Figura 20. A base para essa expansão é um quadro retirado da página 3, composto de três

cenar que mostram William/Billy sendo fotografados ao longo de três décadas (1964, 1974 e 1984). Interessa neste momento apenas o quadro de fundo, de 1974, onde o personagem está em pé, vestido com uma beca de formatura sendo fotografado, supõe-se, pelo seu pai e que está pouco mais à frente da cena e de costas para o leitor. Expandindo-se as linhas de fundo, que marcam o canto da sala, é possível fazer uma projeção de como se organizaria o espaço e da posição dos dois personagens neste. Assim, as linhas vermelhas indicam essa projeção enquanto a linha azul marca o corte do requadro. Para fins de melhor visualização o corpo do pai, que aparece no quadro original encoberto por outro quadro, foi também incluído. Desse exercício é possível supor a posição imaginária do leitor na cena, marcada com um “x”, como se ele estivesse no outro canto da sala, após o pai. Assim, quando se fala em posição aqui – e é possível expandir essa ideia para a maioria dos quadrinhos – pode-se falar tanto em uma posição em relação à narrativa (o quanto do íntimo dos personagens ou da trama é revelado ao leitor) quanto a uma posição “física” dentro da história (estou nesta sala, possivelmente em pé, e vejo esse pai tirando uma foto deste filho, nesta data).

Figura 20 - Quadro da página 3, expansão do espaço e posição do leitor



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 71

Essa testemunha, assim, apenas observa o que está à sua frente e não sabe o que pensam os personagens, pois não há um único balão de pensamento em toda a história, apenas o que os personagens dizem revelam algo (ou nada?) de seu íntimo. Além do balão de pensamento, há dois outros recursos narrativos que poderiam ajudar a demonstrar pensamentos ou estados de espírito: os sinais gráficos e as metáforas visuais. Os sinais gráficos são pequenas imagens que demonstram visualmente reações ou sentimentos dos personagens, de maneira mais simplificada, cujo significado depende do contexto em que este

se encontra: uma lâmpada sobre a cabeça de um personagem indicando que este teve uma ideia; gotas que podem indicar medo, choro, cansaço, etc. Já a metáfora visual, é “ [...] uma imagem que, lida no contexto em que se encontra, adquire uma nova camada de significado, diferente daquela que originalmente significaria” (SILVA, 2017, p. 39). Como é o caso da cena mostrada na Figura 21, onde a noite e a lua são metáforas visuais para os sentimentos do personagem principal, um jovem deprimido. Neste trecho a metáfora aparece marcada pelo contraste com a fala de uma personagem, que pede para o protagonista cerrar as cortinas, pois o sol está incomodando seu bebê. Quando este vai fechar as cortinas vemos que é noite e há uma grande lua no céu, o que indica que apenas leitor e protagonista as veem, estas não se constituem elementos da cena mas sim metáforas visuais para o estado psíquico do protagonista.

Figura 21 - Trecho da HQ *Quando a noite fecha os olhos*



Fonte: CAU, 2014, s/p.

No caso de *Here* (1989), ao contrário desse trecho de *Quando a noite fecha os olhos*, está-se “dentro” do espaço, mas ao mesmo tempo “fora” da diegese – não se sabe o que pensam os personagens e não há nenhum tipo de interação entre estes e quem os observa.

Outro ponto a ser marcado é a clareza objetiva em relação à marcação do tempo, com os repetidos recordatórios que marcam o ano em que as cenas acontecem. Essas datas são extremamente necessárias, pois são o eixo através do qual se tenta algum tipo de orientação. Eixo que também pode ser comparado com o próprio eixo temporal no momento da leitura. Por várias vezes, aqui através de uma percepção própria, a ideia de que tal quadro está no “passado” ou no “futuro” vem à mente. Em 2018, por exemplo, como não relacionar as datas de 2027, 2030 e 2033 com o futuro e as anteriores com o passado? É uma marcação temporal que chega inconscientemente à leitura, dado que o leitor vive e se orienta num mundo marcadamente cronológico. Isso é evidente até mesmo na forma proposta para esta primeira leitura, através de uma linha do tempo reta, em ordem crescente; demonstração prática da tríade passado-presente-futuro que guia a percepção temporal da vida cotidiana. Sendo assim, é marcadamente a dimensão cronológica, aliada a uma noção física do passar do tempo, que influencia a análise da história nesse primeiro nível. Entretanto a grande fragmentação das cenas em tempos distintos e desconectados deixa a análise da obra, neste nível, um pouco superficial: pode-se concluir, apenas, que estes pedaços soltos e pequenas histórias fazem parte da história daquele espaço. A fim de elaborar melhor essa compreensão e ainda entender como bilhões de anos foram condensados em tão poucas páginas, é necessário partir para o próximo nível, é importante agora analisar a página e suas relações.

3.2 Nível II e III: o quadro, a página e o todo

Entrelaçar os dois níveis de análise, neste momento, faz-se necessário devido à singularidade da estrutura de *Here* (1989). É possível analisar as páginas separadamente, mas, inevitavelmente, o processo de autocitação entre elas traz à tona seu entrelaçamento. Por isso a análise ao nível da página e de seu conjunto será feita ao mesmo tempo.

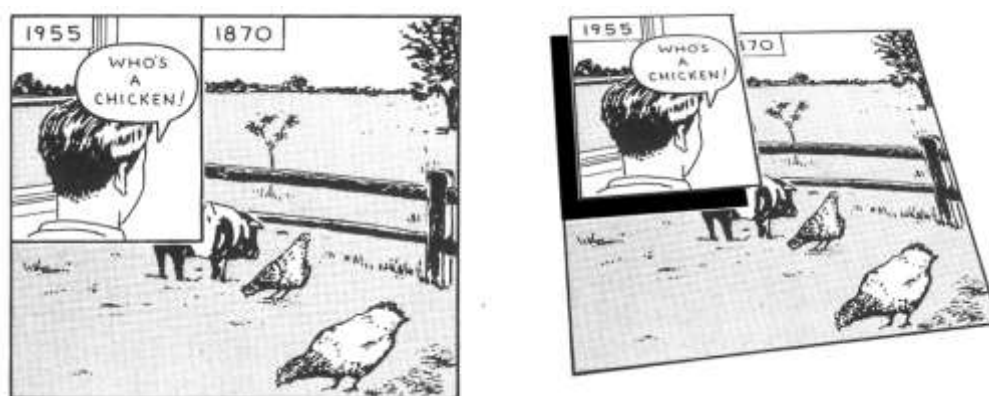
Na história o *layout* ou diagramação das páginas é repetido, se compondo de seis quadros com iguais dimensões, dentro dos quais, na maior parte do tempo, aparecerão quadros menores. A fim de facilitar a localização das cenas, os seis espaços ou janelas onde esses múltiplos quadros se aninham serão chamados de quadros-base. Esse aninhamento é denominado de incrustação por Groensteen e, ao contrário do espaçamento das sarjetas, pode trazer outro significado à relação entre quadros, não mais de passagem temporal, mas de simultaneidade:

Ressaltemos também, como outra modalidade frequente de incrustação, o estabelecimento de uma relação de simultaneidade entre dois ou mais quadros; essa relação representa uma pausa no fluxo da sucessividade temporal – regime ordinário da consecução sequencial entre quadros justapostos. Para colocar em termos mais simples, a incrustação traduz uma relação do tipo *enquanto isso*, ao passo que o vazio intericônico tradicional geralmente equivale a um *então* (GROENSTEEN, 2015, p. 95, grifos do autor).

O dicionário Mini Aurélio define como simultâneo aquilo que “[...] ocorre ou é feito ao mesmo tempo que outra coisa” (FERREIRA, 2010, p. 701). A incrustação, tal como definida por Groensteen, não se aplica a essa história, pois as cenas ocorrem no mesmo espaço, mas não ao mesmo tempo. Já a professora neozelandesa Barbara Postema, da Universidade Massey, classifica a sobreposição entre quadros de inserção/anexação, que serve para indicar passagem de tempo entre os quadros menores e seu “anfitrião”, o quadro-base, e cuja ordem de leitura é determinada pela posição entre eles (POSTEMA, 2018, p. 74). A respeito de *Here* (1989), que ela percebe como uma aplicação diferente da inserção, Postema afirma que

As anexações nessa obra em quadrinhos trazem relances de muitas épocas, às vezes gerando um sentido de sincronicidade, como, por exemplo, quando o quadro principal (1870) mostra galinhas ciscando no chão do mesmo local onde a casa foi construída posteriormente, enquanto na anexação (1955) um homem grita: “Quem é uma galinha” [...] (POSTEMA, 2018, p. 76).

Figura 22 – Quadro original de *Here* (1989) e sua visão em perspectiva



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 71

No quadro citado por Postema (Figura 22), a conexão – no lugar do termo sincronicidade, visto que este se assemelha à simultaneidade – é estabelecida entre a fala e a imagem e demonstra, ao nível do quadro, as relações de sentido possíveis pela sobreposição

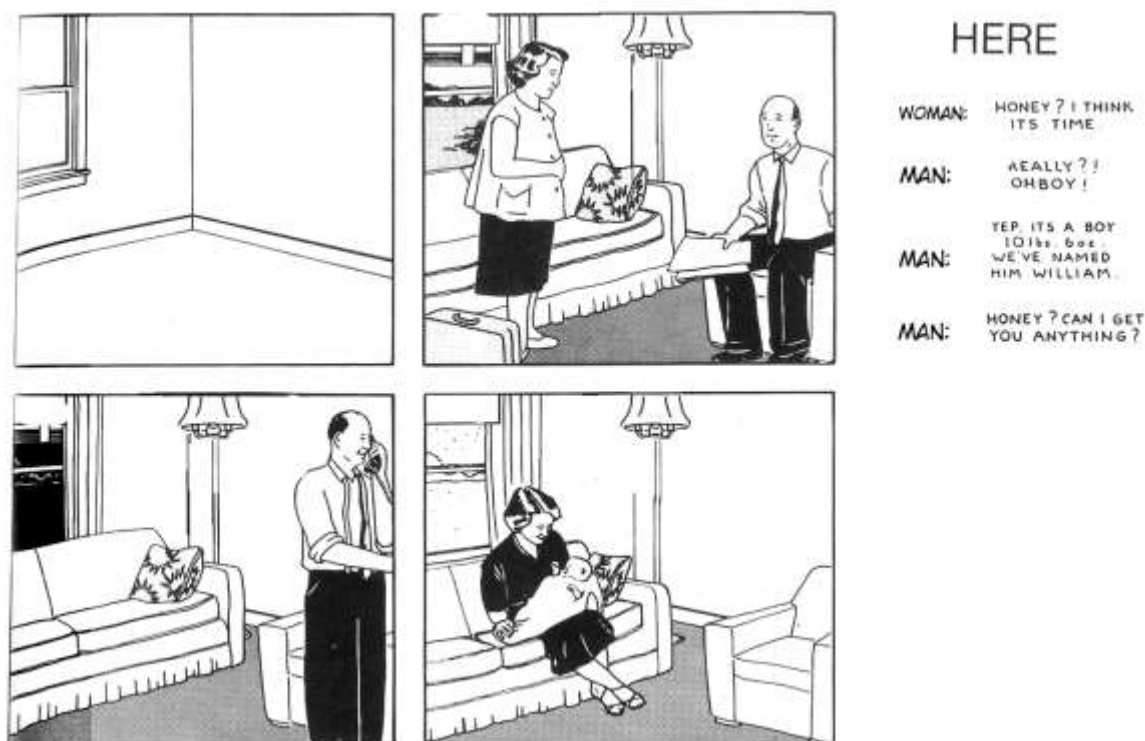
Figura 24 - Primeira página de *Here* (1989)

No ponto em que a história se inicia, uma mulher, sentindo as dores do parto, pega sua pequena mala, dirige-se à sala e afirma a um homem que “está na hora”. É dia, pois se vê claramente o exterior da casa através da janela da sala. Presume-se que tenham se dirigido a um hospital, pois se fosse um parto em casa, não haveria necessidade da mala. O homem retorna, parece ser o mesmo dia à noite visto que ele está vestido com a mesma roupa do quadro anterior. Pela visão da janela o exterior está escuro, o homem liga ou recebe uma chamada telefônica e afirma a seu interlocutor que o bebê nasceu e que seu nome será William. A mulher retorna do hospital – possivelmente o homem foi buscá-la – senta-se com o bebê na sala enquanto o homem, que está outro cômodo, lhe pergunta se deseja alguma coisa. É dia e parece nevar. Percebe-se tudo isso tão automaticamente que é até surpreendente identificar a quantidade de momentos não explicitamente presentes nos quadros, resumidos em três momentos “congelados”. O primeiro quadro da página 1, vazio, efetivamente parece não fazer parte dessa primeira micro história. A sequência se inicia no quadro dois com uma mulher, em pé, grávida que tem uma pequena mala aos seus pés e avisa a um homem, talvez seu esposo, que “está na hora”. No quadro seguinte, em que a data 1957 e o cenário remete ao anterior, o mesmo homem fala ao telefone com alguém, informando que “é um menino”, seu peso e seu nome. No próximo quadro, mesmo cenário e data, a mulher aparece sentada ao sofá, com um bebê no colo e alguém fora de quadro lhe pergunta se quer alguma coisa.

Nestes três primeiros quadros está tudo o que qualquer leitor precisa saber sobre o processo de leitura e passagem de tempo em uma história em quadrinhos: os quadros, reunidos, lidos em determinada ordem e sequência, irão se complementar. A confirmação de que a mulher estava realmente grávida vem a partir do segundo e terceiro quadros, quando efetivamente o bebê recém-nascido aparece. Assim, à medida que a leitura prossegue, as pressuposições de cada quadro são confirmadas ou retificadas. A passagem de tempo ocorre também com a ajuda do leitor, que preenche as lacunas entre um quadro e outro. O não-dito invisível, inscrito entre as sarjetas dos quadros, são trazidos à história pela construção realizada por este. O autor, para possibilitar esse processo de reconstrução e desvelamento desses momentos, escolheu retratar momentos precisos, deixando pistas nas imagens e nos textos para ajudar na sua compreensão. Até este momento, a relação entre texto e imagem é independente, um sem o outro ainda possuirão algum nível de sentido. Mesmo apagando os diálogos e as informações textuais do título e da marcação do ano ainda se percebe a ação

representada nestes quatro primeiros quadros. Embora mais soltos, os diálogos separados podem insinuar pelo menos o básico: um bebê nasceu (Figura 25).

Figura 25 - Separação de texto e imagem dos primeiros quadros da história



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 70

Entretanto, a partir do quarto quadro, McGuire desconstrói e insere em sua história uma nova possibilidade de leitura. Agora ocorre uma relação de coexistência indissociável entre texto e imagem, seja para fornecer contexto ou dados objetivos. A cena da mulher com o bebê no colo diminui de tamanho e divide o espaço com outros quadros, de datas variadas e cenas completamente diferentes. Entre os quadros acima e os abaixo não há espaço, uns estão sobrepostos aos outros, em planos ou camadas diferentes. As datas nos recordatórios marcam os diferentes tempos a que as cenas se referem, o que seria difícil de perceber se somente as imagens estivessem presentes. A pergunta ao telefone da moça em 1922 (“O que?”²⁵) no quinto quadro-base, parece se conectar com a resposta da mulher de 1957 (“Você pode trazer a mamadeira dele?”²⁶), embora a última não fale com a primeira e sim com seu marido. O gato de 1999, no sexto quadro-base, parece olhar com interesse a mamadeira que é entregue à

25. Texto original: *What?*

26. Texto original: *“Could you bring in his bottle?”*

mulher de 1957. O acordo implícito entre autor e leitor se estabelece, assim, nesta primeira página: é preciso conhecer a linguagem clássica dos quadrinhos, mas também é preciso estar aberto a outras possibilidades de conexão e produção de sentido.

Na segunda página o processo de sobreposição continua. Seguindo-se este mesmo modelo para seus dezenove quadros – uma quantidade muito superior a páginas mais tradicionais de história em quadrinhos. Nesta página as cenas que aparecem não são consecutivas umas com as outras, tendo momentos diversos de diferentes datas. A única exceção são três pequenos quadros, datados de 1999, que mostram um gato preto. Este gato é o mesmo que aparece no sexto quadro-base da primeira página. A variação da posição de seus quadros, em relação ao quadro-base, dá a impressão de movimento. Enquanto a direção da leitura segue da esquerda para a direita, o gato “caminha” em sentido contrário, por fim “saindo” da página. Conforme visto na Figura 7, ao destacar essa pequena sequência das demais, este movimento se torna mais explícito. As datas dos quadros variam, bem como as cenas em cada um deles: uma festa de ano novo (1940), uma festa de aniversário (1975), uma senhora limpando móveis (1973), um bebê brincando com sua bola (1959), etc. Dentro do segundo quadro-base um homem carrega um gramofone pela sala (1929) e no terceiro quadro-base, em 1960, um menino assiste televisão e do aparelho um personagem fala: “Não vá embora, voltamos logo!!!”²⁷. No quadro-base seguinte alguém em 1929 fala, de fora da casa: “O dinheiro fala”²⁸, ao que uma voz no rádio parece continuar a fala da televisão: “...logo após uma palavra de nosso patrocinador”²⁹. No quinto quadro-base, um jovem William escuta uma música via rádio portátil, deixado no parapeito da janela, de onde se ouve: “Eu estou coçando como uma homem em uma árvore penugenta.”³⁰ Sabe-se que é uma música e não uma fala pois, dentro do balão que a contém, há três pequenas claves musicais. No último quadro-base (1944), um grupo de senhoras sentam-se na sala e, sobrepostos a elas, três quadros em 1860 mostram animais pastando. Percebe-se aqui que as relações estabelecidas, quando é o caso, se dão tanto via texto quanto via imagem, carregando uma ideia de continuidade ou comicidade.

27. Texto original: “*Don't go away will be right back!!!*”

28. Texto original: “*Money talks*”

29. Texto original: “*... right after a word of our sponsor.*”

30. Este trecho faz parte da música *All shook up*, interpretada por Elvis Presley. Tradução disponível em: < <https://www.letras.mus.br/elvis-presley/31545/traducao.html>>. Acesso em 29/11/2018.

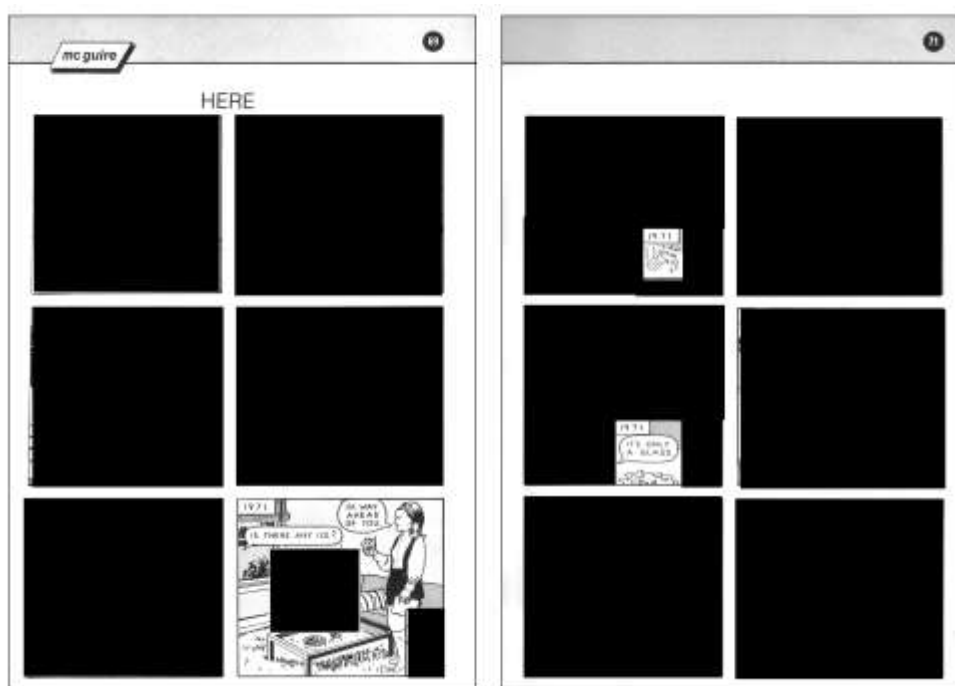
Figura 26 - Segunda página de Here (1989)



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 70

A terceira página repete os mesmos tipos de relações entre quadros já vistas (Figura 27). Há a repetição de quadros das páginas anteriores: a senhora limpando um móvel em 1983, repetindo a mesma frase da segunda página: “Quanto mais eu limpo...”³¹); o menino de 1960, um pouco mais crescido, vendo o lançamento de um foguete pela mesma televisão, em 1966; a queda de um copo em 1971, o mesmo que a moça da primeira página, no sexto quadro-base, segurava. Repete-se também a percepção de movimento (assim como na sequência do gato) através da posição de quadros menores sobre o quadro-base, como se vê na figura abaixo. No primeiro quadro-base dessa página aparece um pequeno vislumbre da sala em chamas, datado de 2029. Esta data, até este momento, é a mais próxima do final da linha do tempo da história. A respeito dela pode-se fazer uma tripla interpretação: ela é um prenúncio do final, ao mostrar o “futuro” da casa; é um evento presente, na medida em que é visualizada sobre as cenas de 1967 e 1971, que também estão “acontecendo” e é, após o olhar se dirigir ao quadro seguinte, um momento passado. É um pequeno quadro que coloca em evidência essa particularidade dos quadrinhos que, numa estrutura convencional, às vezes pode passar despercebida: o tempo está no espaço bidimensional da página e, assim, como este, também pode ser percorrido, fragmentado e dobrado sobre si mesmo.

Figura 27 - Páginas 1 e 3 de Here (1989), com destaque para a queda do copo



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 69 e 71

31. Texto original: “The more I clean...”

Figura 28 - Terceira página de Here (1989)

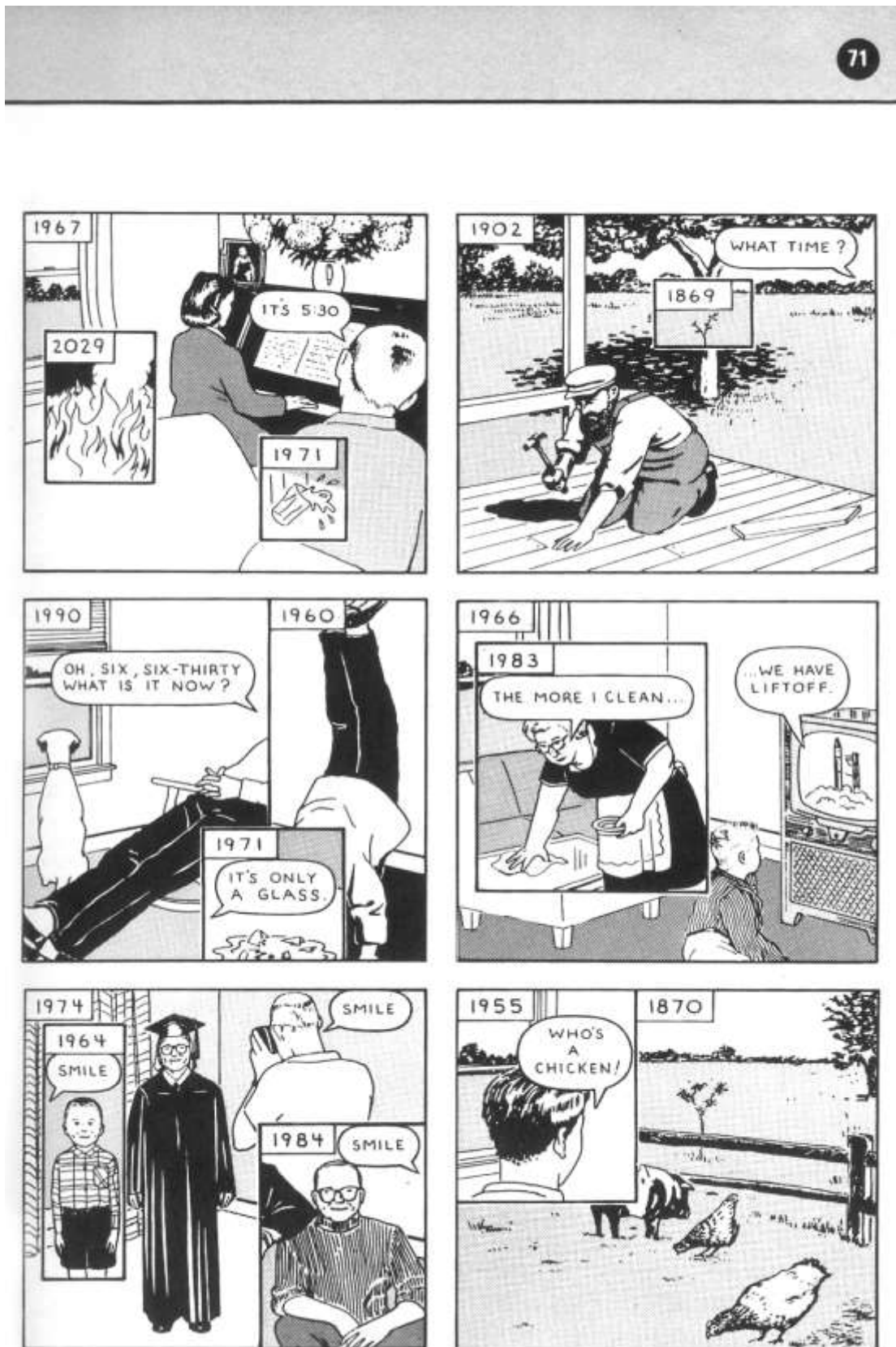
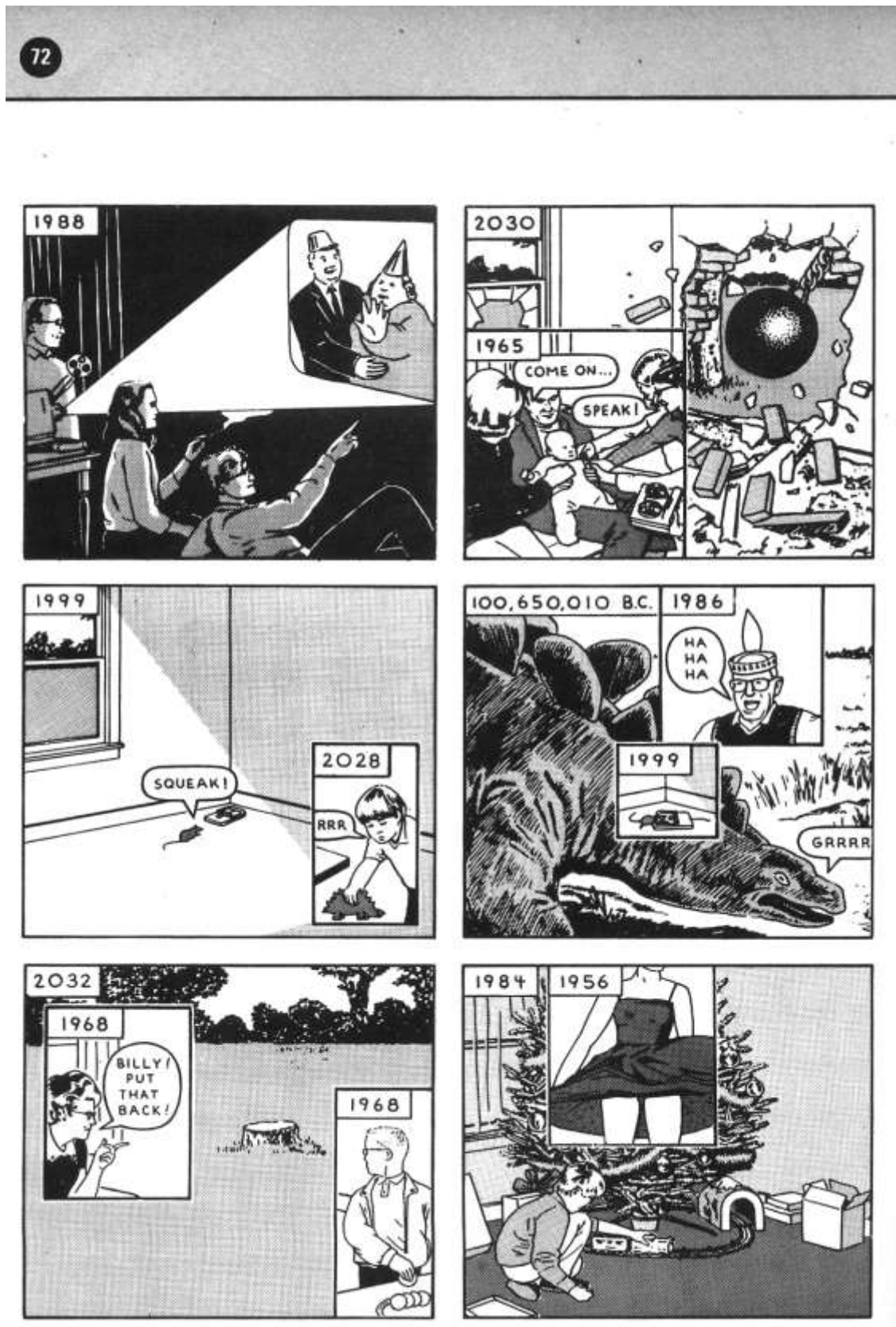


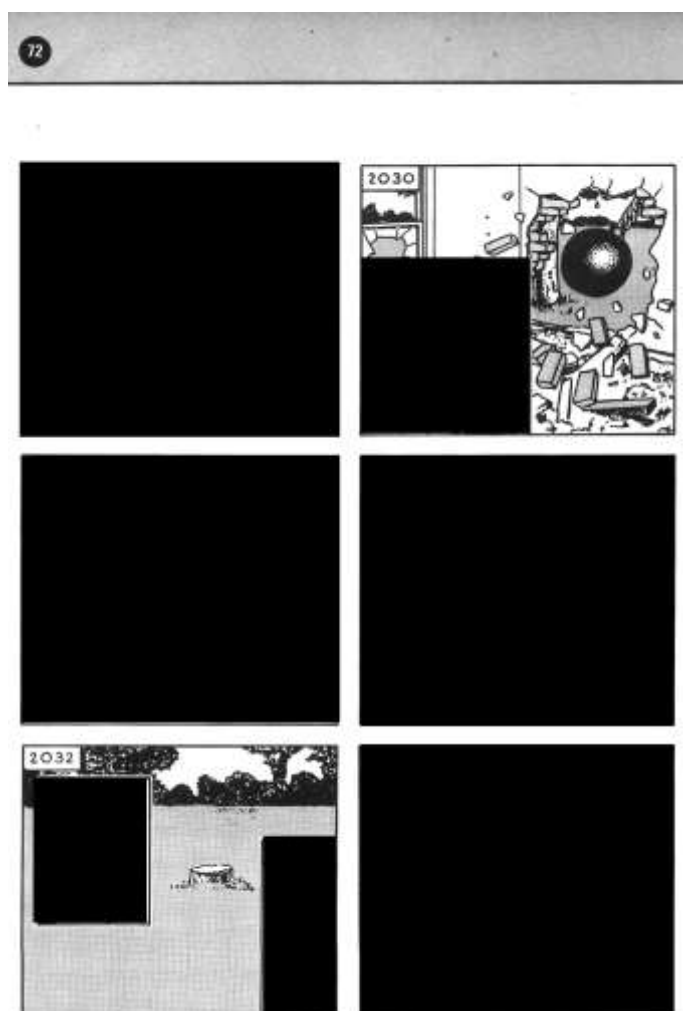
Figura 29 - Quarta página de Here (1989)



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 72

Na quarta página aparecem as mesmas relações entre quadros citadas: há cenas conectando-a a outras páginas (a projeção de um vídeo caseiro em 1988 é da festa de 1940, presente na segunda página); a conexão via texto ou imagens entre quadros (os barulhos do rato em 1999, do garoto em 2028 e do dinossauro em 100.650,010 B.C.; o autorama em 1984, cujo movimento circular parece ser repetido pelo vestido em 1956) e também duas rimas, uma entre a fala “*Speak!*”, do segundo quadro-base e o barulho do rato, “*Squeak!*” e outra entre o dinossauro de brinquedo que o menino brinca e o de verdade, que aparece logo em seguida. Percebe-se ainda uma relação de causalidade entre o segundo quadro-base, de 2030, e o quinto, de 2032. Embora com uma diferença de dois anos e separados por vários quadros, a bola de demolição que atinge a parede da casa em 2030 é causa do espaço vazio que vê-se em 2032 e onde havia a casa agora há apenas um tronco de árvore cortado (Figura 30).

Figura 30 – Quadros da página 4 em destaque

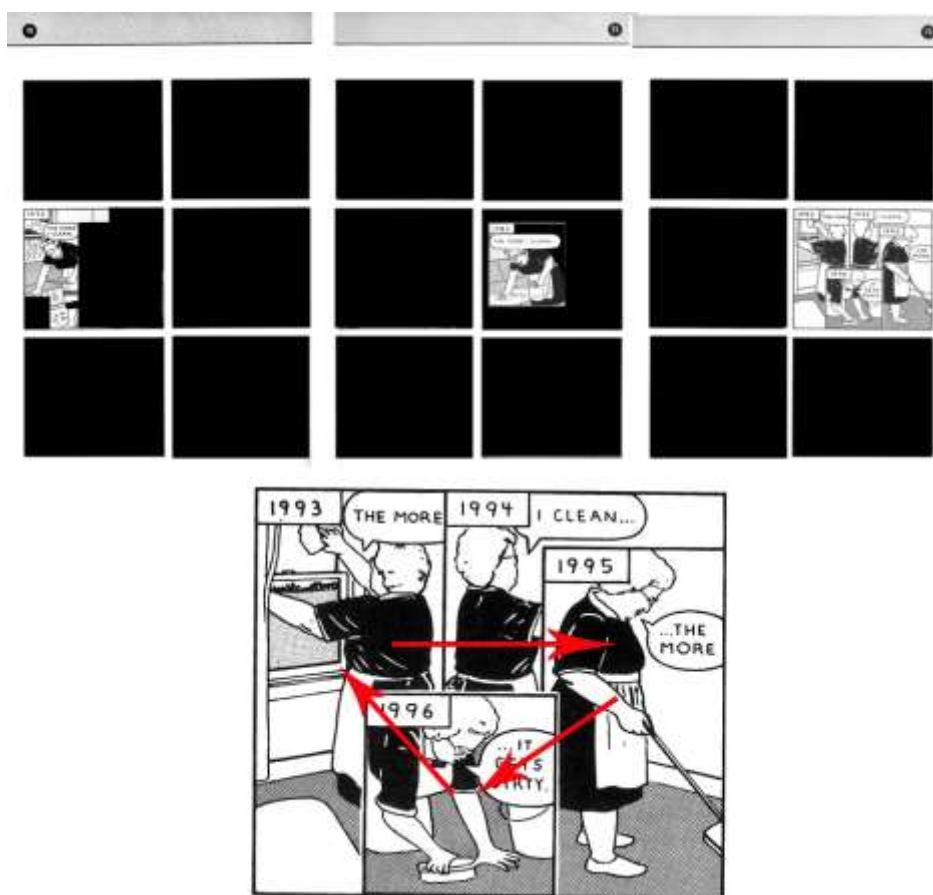


Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 72

Figura 31 - Quinta página de *Here* (1989)

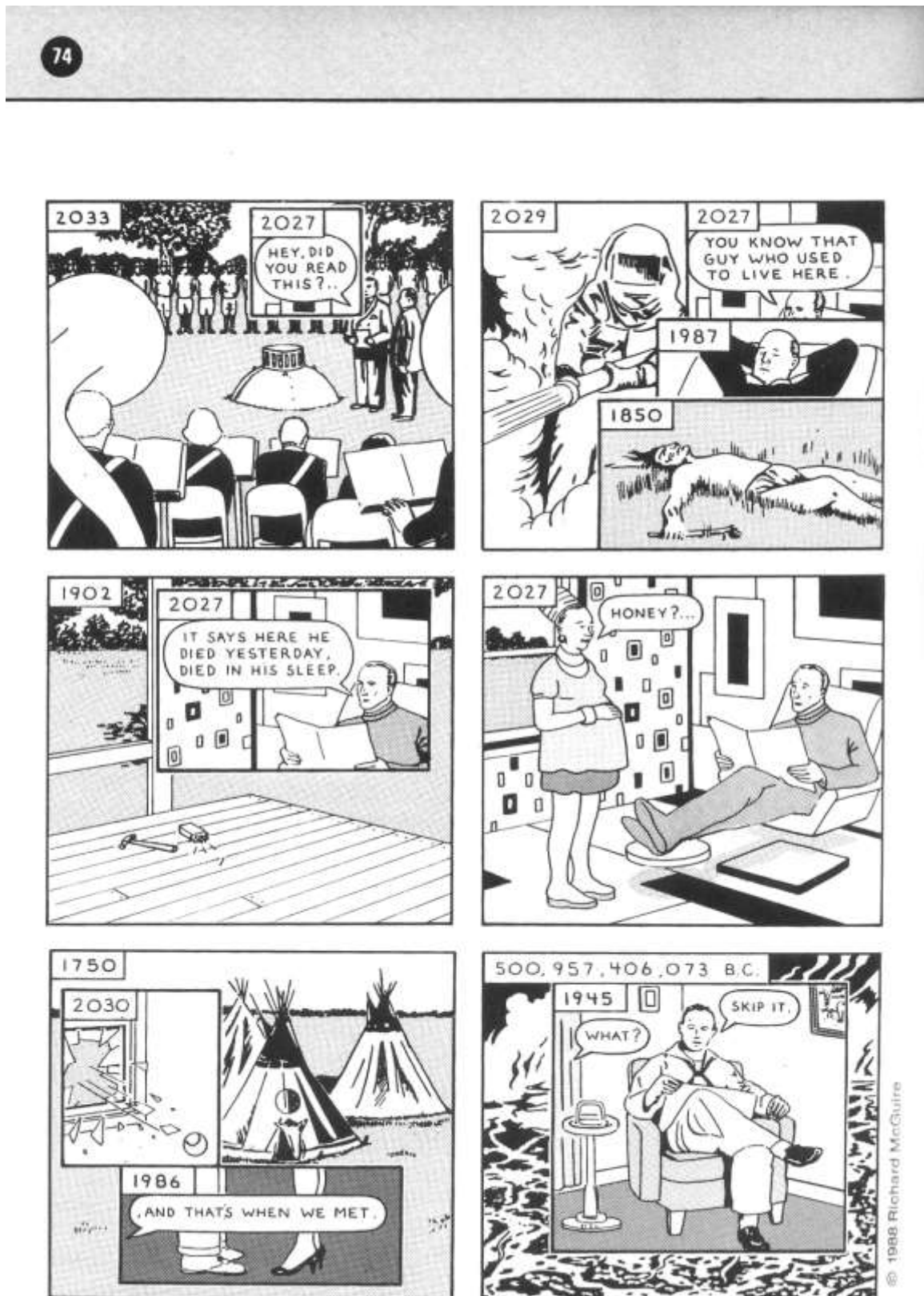
A quinta página se inicia com uma relação de repetição entre seus dois primeiros quadro-base. No primeiro, em 1989, um homem em pose de interrogação pergunta a alguém fora de cena onde este pôs o jornal e essa pessoa responde que pôs na sala de estar. No segundo quadro-base, em 1901, num espaço limpo, sem construção, um homem afirma a outra pessoa, de costas para o leitor, que será ali que colocará a sala de estar (Figura 31). É também repetida a cena da senhora limpando, no quarto quadro-base, tanto em relação a si mesma (1993, 1994, 1995, 1996) quanto às duas páginas anteriores onde aparece. Sempre de vestido preto e avental, essa senhora repete a mesma frase, que é completada nos quadros da página cinco em diferentes datas: “Quanto mais eu limpo...mais...fica sujo”³². A posição dela, neste quadro, forma visualmente uma espécie de *looping*, que remete à própria repetição de sua rotina e da frase, um mantra conectado através dos anos (Figuras 32).

Figura 32 - Páginas 2, 3 e 5 com destaque para a sequência da limpeza



Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 70-73

32. Texto original: “The more I clean...the more...it gets dirty”.

Figura 33 - Sexta e última página de *Here* (1989)

Fonte: MCGUIRE, 1989, p. 74

No sexto quadro-base dessa penúltima página, em 2027, um velho William reaparece e, se voltarmos dois quadro-base, o veremos em 1997, sentado na sala – como ele afirma à nova moradora que há trinta anos não via a casa, presume-se que aquele pode ter sido seus últimos instantes ali. A sexta página encerra a história como uma repetição da primeira, e tem neste último quadro da página cinco um gancho para essa pequena sequência.

O primeiro quadro-base tem como fundo uma cena de 2033, do que parece ser uma cerimônia para enterrar uma cápsula que apareceu na página anterior. Sobre este está um pequeno quadro de 2027, onde aparece apenas um balão de fala: “Ei, você leu isso?”³³. Em seguida o quadro se expande, e vemos um homem continuando o diálogo, afirmando que o antigo morador, William, havia morrido. No terceiro quadro-base, com a expansão ainda maior do quadro, vemos que o cenário é o mesmo do último quadro da página seis, onde William aparece conversando com uma jovem. Ela retorna na sequência, grávida e fala ao homem que estava na sala: “Honey?...”. Essa fala remete à mesma que a mãe de William pronunciou, no início da história. Embora a estes quadros ainda se sigam mais alguns (um acampamento indígena em 1750, uma bola de baseball que quebra a janela em 2030, uma cena com um homem e uma mulher de frente para o outro em 1986, um marinheiro em 1945 e um grande mar de lava em 500.957.406,073 B.C.) ele parece marcar o fechamento da história com um novo começo, uma eterna repetição das coisas que se vão e das coisas novas que chegam. Se um bebê está prestes a nascer, outras mortes estão presentes. O falecimento de William é anunciado e também a “morte” da casa, visto que, depois do incêndio em 2029, é demolida em 2030 (a janela quebrada pela bola pode ser sinal de que estava desabitada) e, em seu lugar, uma cápsula do tempo é enterrada. No segundo quadro-base a frase “Sabe aquele cara que vivia aqui”³⁴ relaciona a essa lista os antigos moradores do espaço: o pai de William em 1987 e um nativo americano em 1850. Apenas o espaço permanece, ele mesmo em mutação, e tudo o mais passa ou se acaba.

O que foi observado aqui é fruto de várias leituras, em diferentes níveis. A rede de relações que compõe a história se estabelece por proximidade espacial (via texto e imagem) e também pela repetição de certos quadros entre as páginas. Essa conexão, que não é linear e unidirecional, transforma a leitura dessa história em um bom exemplo da leitura hipertextual,

33. Texto original: “Hey, did you read this?”

34. Texto original: “You know that guy who used to live here”

onde o leitor vai acessando e focando em seus pontos de interesse e criando seus próprios percursos, que se encerram quando este quiser, para então poder construir outros. Caminhos que, por fim, sobrepostos, contribuem para um melhor entendimento da narrativa lida. O tipo de leitor-modelo que *Here* (1989) solicita é, desse modo, alguém disposto a entrar no jogo – pois leva-se tempo e disposição para conectar os elementos fragmentados – e também é alguém que entenda ou queira entender os códigos dos quadrinhos.

3.3 Aqui, na multidimensionalidade do tempo gráfico

As dimensões temporais presentes no quadrinho analisado, assim como o próprio conceito de tempo, se apresentam em facetas diversas. O encadeamento de suas várias sequências remete ao tempo vivido e ao tempo cronológico, partes da experiência de se viver em um ambiente social. A leitura dos quadros, que põe em movimento o andamento da narrativa, traz para o quadrinho a relação tríade entre passado-presente-futuro, um eterno mover entre estados ou posições do qual se constitui a percepção humana da passagem do tempo.

Ao desconstruir a estrutura dos quadrinhos, transmutando a relação de causalidade e continuidade pela de simultaneidade espacial, *Here* (1989) evidencia a dimensão temporal – o fio condutor desse tipo de narrativa – presente nesta relação. Se o tempo vivido, múltiplo e complexo, precisa ser deformado, picotado e recomposto para caber na linha reta do texto, quando este é transposto para os quadrinhos ganha um pouco mais de liberdade. Ainda, é claro, precisa passar por estes processos, mas recebe da página (seja ela onde estiver) a dimensão espaçotópica da imagem. O tempo assim pode ser expresso tanto em texto (“passaram-se tantos anos”, “no dia seguinte”) quanto em imagens sequenciais, ladeadas por sarjetas que recolhem um sem-número de momentos invisíveis. Na bidimensionalidade da página o tempo também torna-se “espaço” e é possível avançar e retroceder sobre ele. A relação entre atenção, memória e expectativa fazem parte de seu processo de leitura, amarrando os quadros numa rede indissociável de sentidos. E, como visto pela história analisada, permite a simultaneidade de momentos díspares que, neste suporte, podem coabitar o mesmo espaço. É como se cada página fosse uma pequena versão do Aleph de Borges, uma pequena cápsula do tempo. O tempo nos quadrinhos, dessa forma, pode ter um caráter

multidimensional, com a co-existência de diversas instâncias temporais numa mesma página, talvez devido à linguagem utilizada e ao suporte que o abriga.

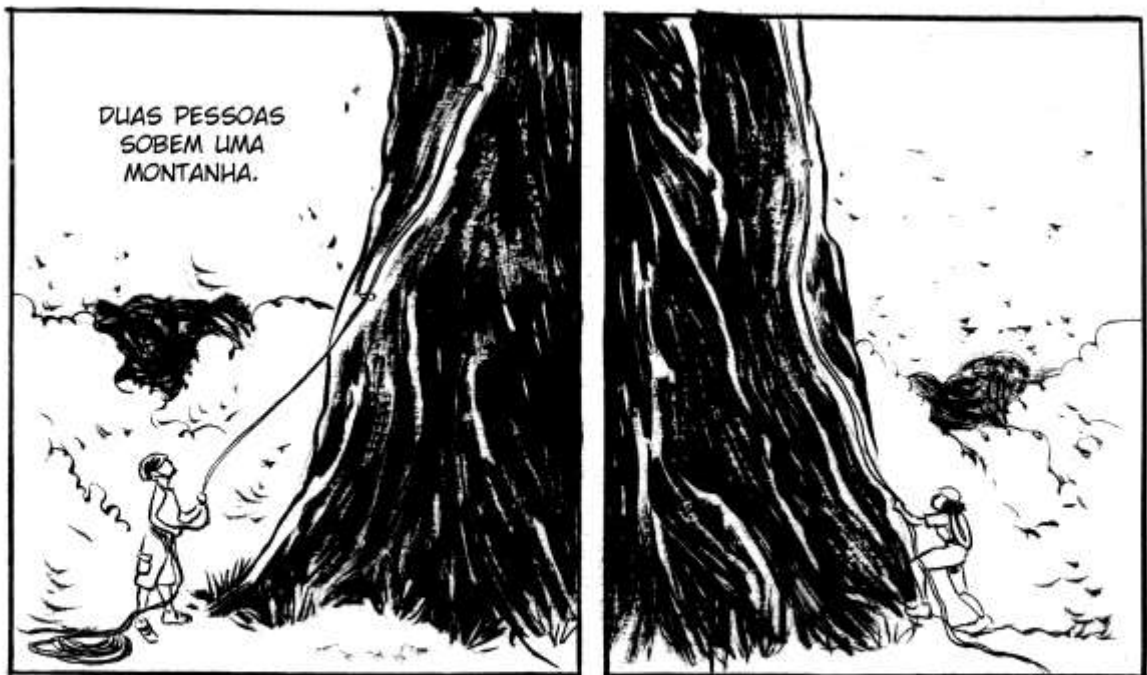
Em análise de *Here* (1989), Barbara Postema afirma que:

[...] Em vez de ser uma história, *Aqui* cria fatos históricos, porém de forma fragmentada e desconexa, com o seu sentido construído pelas anexações de vários tamanhos e localizações que povoam os quadros. No caso de *Aqui*, o *layout* é a história (POSTEMA, 2018, p. 76).

A história, em suma, é uma pequena epopeia da vida, com um recorte específico num pedaço de espaço dos Estados Unidos. Dentro da casa passa-se a maior parte deste tempo, composto de fragmentos soltos, repetidos, de personagens que vão e vem, no eterno ciclo de vida e morte. O histórico, o grande, aparece subentendido em pistas soltas (a corrida espacial vista em 1966 pela televisão, a música popular ouvida pelo rádio em 1978, a guerra lembrada pelo uniforme de marinheiro em 1945), o foco da história é no ordinário, no cotidiano, no transitório, naquilo que se perde no que imaginamos ser o fluxo do tempo – um conceito que parece tão natural que com muito custo se pode definir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

**O TEMPO MULTIDIMENSIONAL
NOS QUADRINHOS**







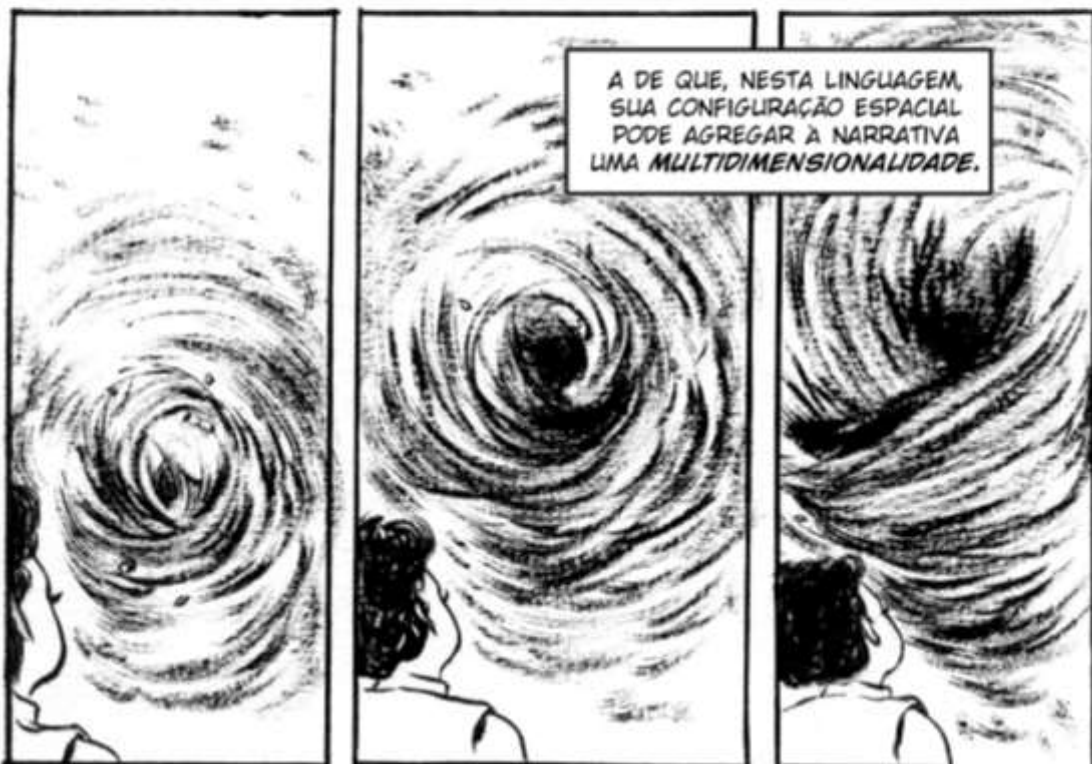
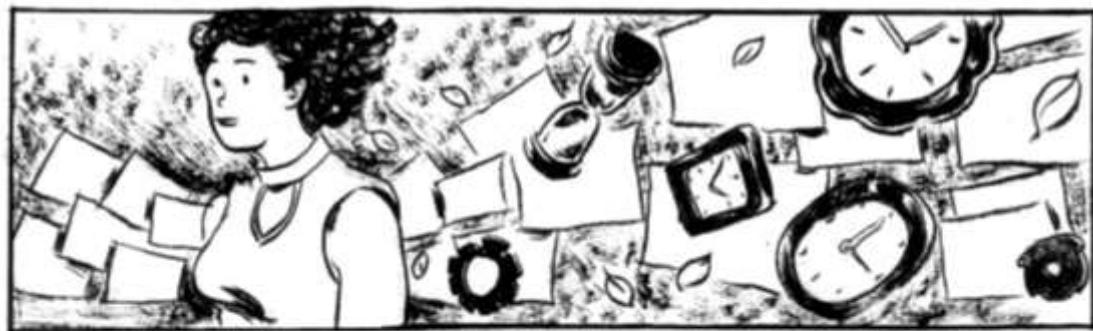
... E A FORMA DE COMUNICÁ-LOS
PODE SE VALER DA **ESCRITA**, OU
DE **IMAGENS**, OU DAS **DUAS**
COMBINADAS.



OS LIVROS EM FORMATO DE QUADRINHOS DE SCOTT MCCLOUD E UNFLATTENING (2015) DE NICK SOUSANIS SÃO BONS EXEMPLOS DESTAS POSSIBILIDADES.









AFORA O **TEMPO VIVIDO**,
IMPLÍCITO EM UMA NARRATIVA, O
ESPAÇO DA PÁGINA PODE PERMITIR
A CONVIVÊNCIA DAS DIMENSÕES
**PRESENTE-PASSADO-
FUTURO...**

... NESTE CASO INSTÂNCIAS
VIVAS, INTERDEPENDENTES
E QUE SE TORNAM ATIVAS
A PARTIR DA DINÂMICA
ENTRE A **ATENÇÃO**,
MEMÓRIA E EXPECTATIVA
DO LEITOR...

... AGENTE CRUCIAL,
QUE COLOCA ESSAS
DIMENSÕES EM
MOVIMENTO.

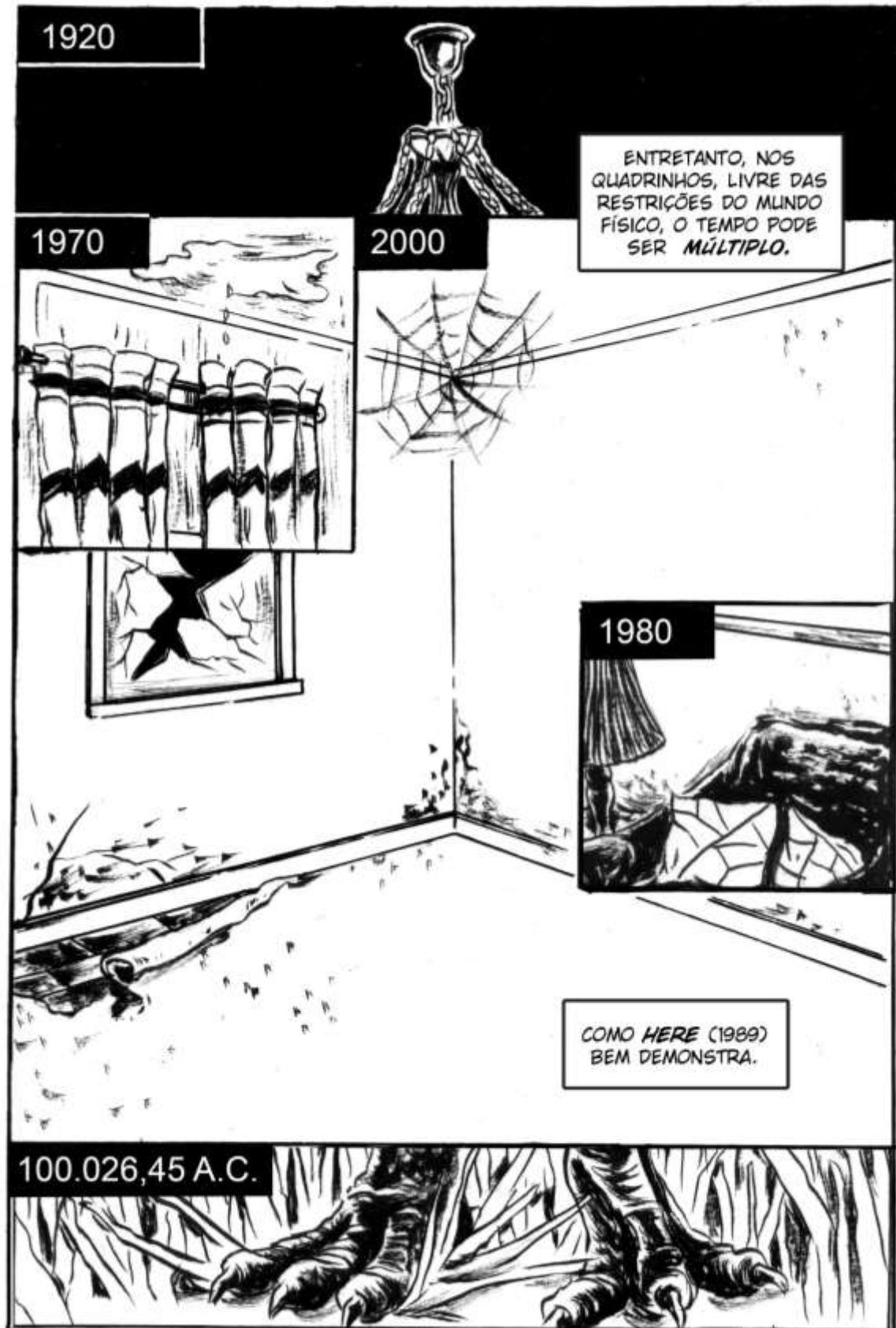


Em textos literários o tempo se apresenta nas ações e no discurso. O encadeamento das ações de uma história, múltiplo e complexo, na transmutação para a linguagem escrita precisa ser adaptado às suas especificações. É, assim, deformado, recortado e remontado na linha reta que constitui o texto escrito. Uma linha que segue uma ordem, uma direção...

...que
 só
 pode
 ser
 percorrida
 linha
 a
 linha,
 respeitando
 suas limitações.
 O espaço
 da página
 é onde
 se aloja,
 espaço que nas
 histórias em
 quadrinhos -
 ocupado por
 imagens -
 traz outras
 possibilidades
 de configuração
 aos múltiplos
 e complexos
 aspectos
 que compõem
 o tempo vivido.











OS QUADRINHOS, COMO TODAS
AS NARRATIVAS, FAZEM PARTE
DO **PROCESSO HUMANO**
DE VIVER NO MUNDO.



ATRAVÉS DELAS PODE-SE **ENTENDER**
MELHOR O TEMPO VIVIDO...



... **INSPIRAR A SI ...**



...**INSPIRAR AOS
OUTROS.**

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. Livro XI: o homem e o tempo. In: _____. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996, p. 309-340.
- BAETENS, Jan; FREY, Hugo. Adult comics before the graphic novel: from moral panic to pop art sensationalism, 1945-c.1967. In: *The graphic novel: an introduction*. Cambridge University Press, 2014, Edição Kindle, sem paginação.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 19-62.
- BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. Tradução: Marco Antônio Escobar. In: _____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 68-80.
- BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: _____. *O Aleph*. Tradução de Flávio José Cardozo. Revisão de tradução: Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Globo, 1999, p. 87-97.
- _____. O conto policial. In: _____. *Borges, oral & sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Edição Kindle, sem paginação.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: linguagem e semiótica*. 1ª edição. São Paulo: Criativo, 2014.
- CAU, Mario. *Quando a noite fecha os olhos*. Texto de André Diniz e ilustrações de Mario Cau. Campinas, SP: 2014, sem paginação.
- ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 34-49.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte sequencial: a compreensão e a prática da forma de arte mais popular do mundo*. Tradução: Luis Carlos Borges, 3.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. Tradução: Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição Marina Baird Ferreira. 8ª edição. Curitiba: Positivo, 2010, p. 701.
- FRANCO, Edgar. Histórias em quadrinhos e hipermídia: as HQtrônicas chegam à sua terceira geração. In: LUIZ, Lucio (org). *Os quadrinhos na era digital*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2013, p. 15-34.

GARRAMUÑO, Florencia. Práticas da impertinência. In: _____. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p.10-29.

GROENSTEEN, Thierry. *Histórias em quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. João Pessoa: Marca de fantasia, 2004.

_____. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

HATFIELD, Charles. Comix, comic shops, and the rise of alternative comics, post 1968. In: *Alternative comics: an emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005, Edição Kindle, sem paginação.

HAWKING, Stephen. A forma do tempo. In: _____. *O universo numa casca de noz*. Tradução: Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016, p. 38-73.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução Hércio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2006.

MCGUIRE, Richard. Here. In: *RAW*, V. 2, n.1, Penguin Books, 1989, p. 69-74.

_____. *Here*. New York: Pantheon Books, 2014, sem paginação.

MOYA, Álvaro de. *História das Histórias em Quadrinhos*. 2ª reimpressão ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

NÖTH, Winfred. Tempo corporificado como espaço em narrativas gráficas: um estudo de semiótica peirciana aplicada. In: VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos (orgs.). *A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica*. 1ª edição. São Paulo: Criativo, 2015, p. 78-107.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

POSTEMA, Barbara. Observando aquilo que está no meio: o layout das molduras e das sarjetas. In: _____. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. Traduzido por Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018, p. 57-86.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 75-97.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editores Reunidos, 1994.

SILVA, Cátia Ana Balduino da; SAKATSUME, Gustavo; BRAGANÇA, Heluiza; FIGUEIROA, Mauricio; SAIKI, Verônica. *QICO: Quadrinhistas Independentes do Centro-Oeste*, Vol. 2. Brasília, 2014.

_____; SAKATSUME, Gustavo; BRIÃO, Heluiza; FIGUEIROA, Mauricio. *Pequi com Quadrinhos*, edição 1. Goiânia, 2015a.

_____; B., Cynthia; FLÔOR, Samantha; VIANA, Germana; TORRANO, Camila. *SPAM*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2015b.

_____. *O Diário de Virgínia*. Série Corisco, 11. João Pessoa, PB: Marca de Fantasia, 2015c.

_____. *When a man loves a woman*. João Pessoa, PB: Marca de Fantasia, 2016.

SOUSANIS, Nick. *Unflattening*. London, England: Harvard University Press, 2015.

SPIEGELMAN, Art. *Breakdowns: retrato do artista quando jovem %@&*!*. Tradução Vanessa Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, sem paginação.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa. 8ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 218-264.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (org.). *Muito além dos quadrinhos: análise e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir, 2009, p.7-8.

VERGUEIRO, Waldomiro. Os quadrinhos: a valorização (e desvendamento) da linguagem das histórias em quadrinhos. In: CAGNIN, Antonio. *Quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Editora Criativo, 2014, p. 16-19.

Documentos eletrônicos

BOHN, Willard. Writing the fourth dimension. In: *Comparative Critical Studies* 4, 1, 2007, p. 121–138. Disponível em: <<https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/ccs.2007.4.1.121>>. Acesso em: 26/10/2018.

DARANDINA. *Literatura e quadrinhos: diálogos possíveis*. Juiz de Fora: V. 10, n.2, dez-2017. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-10-numero-2-dezembro2017/>>. Acesso em 18/11/2018.

DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. 01/12/2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93085/276673.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 23/12/2019.

FERREIRA, Tania Regina. *Literatura em quadrinhos, Triste fim de Policarpo Quaresma, de Lima Barreto*. 17/03/2015. 308 f.. Tese (Doutorado em Literatura)) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: < <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/134763/334173.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 23/12/2018.

FIVE DIALS. Londres: Hamish Hamilton, nº 35, 2014. Disponível em: <<https://fivedials.com/art/number-35-richard-mcguire-makes-a-book/>>. Acesso em: 24/05/2018.

GROENSTEEN, Thierry. Les lieux superposés de Richard McGuire. In: *Urgences* 32, 1991, p. 95–109. Disponível em: < <https://www.erudit.org/fr/revues/urces/1991-n32-urces651/025651ar/>>. Acesso em 21/03/2018.

_____. 1833-2000 : une brève histoire de la bande dessinée. In: *Le Débat*, 2017/3, nº 195 , p. 51-66. DOI 10.3917/deba.195.0051. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-51.htm> >. Acesso em: 16/05/2018.

_____. Richard McGuire: Ici. In: *Le site de Thierry Groensteen*, sem datação, sem paginação. Disponível em: < <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article60>>. Acesso em: 09/05/2018.

_____. Richard McGuire: Ici. In: *Le site de Thierry Groensteen*, sem datação, sem paginação. Disponível em:< <https://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article60>>. Acesso em: 17/05/2018.

IMAGINÁRIO!. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2011-2017 . Disponível em: < <https://marcadefantasia.com/revistas/imaginario/anteriores.html>>. Acesso em 18/11/2018.

LARSON, Sara. Time, remixed. In: *The New Yorker*, february 5, 2015, sem paginação. Disponível em: < <https://www.newyorker.com/books/page-turner/time-remixed?intcid=mo>>. Acesso em: 09/05/2018.

LITERARTES. *Dossiê: histórias em quadrinhos*. São Paulo, V. 1 n. 8, 2018. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/literartes/issue/view/10854>>. Acesso em 18/11/2018.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. Narratologia e HQs: mostrador ou artrólogo? Um estudo a partir de adaptações literárias em quadrinhos. In: *2ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*, 2013, Universidade de São Paulo, anais, São Paulo, sem paginação. Disponível em:<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/Artigo_Ricardo_Jorge_Lucas.htm>. Acesso em 13/09/16.

_____. A narratologia modal e os quadrinhos: uma análise de “99 ways to tell a story - exercises in style”, de Matt Madden. In: *Imaginário!* 6, junho de 2014, p. 168-194. Disponível

em:<<http://marcadedfantasia.com/revistas/imaginario/imaginario0110/imaginario06/imaginario-6.pdf>>. Acesso em: 09/05/2018.

MCGUIRE, Richard. Here is Richard McGuire's epic of time. Entrevistador: Patrick Lohier. In: *Boing Boing*, 11 de dezembro de 2014b, sem paginação. Disponível em: < <https://boingboing.net/2014/12/11/here-is-richard-mcguires-epi.html>>. Acesso em 09/05/2018.

_____. Where did the time go? Richard McGuire. Entrevistador: Kurt Snoekx. In: *BRUZZ*, jun/2016, edição 1527, p. 16-19. Disponível em: <<https://issuu.com/bruzz.be/docs/bruzzout1527/16>>. Acesso em 28/03/2018.

MUSEUM ANGEWANDTE KUNST. Timespace after "Here" by Richard McGuire. 2016. Disponível em: < <http://www.museumangewandtekunst.de/en/home/print.html?id=139&images=1>> . Acesso em: 09/05/2018.

NADEL, Dan. Richard Kyle in Retrospect. In: *The Comics Journal*, 07/11/2017. Disponível em: <<http://www.tcj.com/richard-kyle-in-retrospect/>>. Acesso em 28/03/2018.

NETO, Antonio do Rego Barros. *O Romance Reportagem em História em Quadrinhos*. 20/02/2015. 128 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: < https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2356873#>. Acesso em: 23/12/2018.

PALACIOS, Marcos Silva. Hipertexto, Fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva. In: *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, n. 08, 1999, p. 111-12.

PETERS, Jim. Time Out of Joint In Richard McGuire's Here. In: *Browsigns, the Harper's blog*, 24 de dezembro, 2014, sem paginação. Disponível em: < <https://harpers.org/blog/2014/12/time-out-of-joint-in-richard-mcguires-here/>>. Acesso em: 09/05/2018.

SANTOS, Roberto Elísio dos; FERRO, Ana Paula; LIMA SANTOS, Iêda e dos SANTOS, José Luiz. Da poesia aos quadrinhos: adaptação literária e arte sequencial. In: *Imaginário!*, João Pessoa, V. 9, dez. 2015, p. 71-93. Disponível em: <http://www.marcadedfantasia.com/revistas/imaginario/imaginario1120/imaginario11/imaginario-11-online.html>. Acesso em 21/03/2018.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O caos dos quadrinhos modernos. In: *Comunicação e educação*. São Paulo, jan/abr 1995, p. 53 a 58. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36135/38855>>. Acesso em: 17/05/2018.

SILVA, Cátia Ana Balduino da. *O Diário de Virgínia*. 2010-2016. Disponível em:<<http://www.odiariodevirginia.com/>>. Acesso em: 10/05/2018.

_____. A metáfora visual como recurso narrativo na HQ “Quando a noite fecha os olhos”. In: FRANCO, Edgar ; SILVA, Cátia Ana Balduino da (org.). *A arte dos quadrinhos*. Leopoldina, MG: ASPAS, 2017. p. 37-45. Disponível em : < <https://pt.scribd.com/document/363149207/A-Arte-Dos-Quadrinhos>>. Acesso em : 28/11/2018.

SMITH, Joel. From Here to Here: Richard McGuire makes a book. In: *Five Dials*, nº 35, Londres, 2014, p. 54-59. Disponível em: <<https://fivedials.com/art/number-35-richard-mcguire-makes-a-book/>>. Acesso em: 09/05/2018.

SOUSANIS, Nick. A forma do nosso pensar. Tradução de Érico Assis. In: *Esferas*, ano 5, nº 9, Julho a Dezembro de 2016, p. 170-179. Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/8775/5342>>. Acesso em: 20/12/2018.

VARGAS, Alexandre Linck. *A invenção dos Quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta*. 02/04/2015. 320 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: < https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2380076# >. Acesso em: 23/12/2018.

WARE, Chris. Chris Ware on Here by Richard McGuire: a game-changing graphic novel. In: *The Guardian*, dez/2014, sem paginação. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/dec/17/chris-ware-here-richard-mcguire-review-graphic-novel>> Acesso em 29/03/2018.

ANEXOS

ANEXO A – FANZINE *TEMPO* (2018)

Fale com a autora:
santanarev@gmail.com
@catia_baldoino

Veja outros trabalhos:
www.quadrinhosinfinitos.com

ESTE zine contém cinco pequenas histórias, cuja inspiração é minha atual pesquisa de mestrado em Estudos Literários, com foco na configuração do tempo nas histórias em quadrinhos.

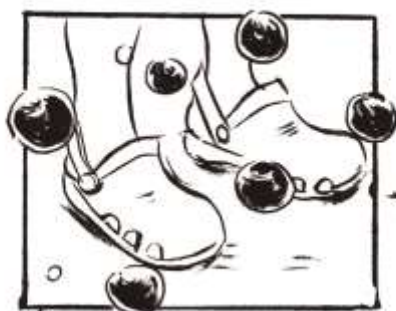
O tempo é um conceito complexo, no qual estamos mergulhados mas, paradoxalmente, temos dificuldade de definir. Sua manipulação e apresentação é um item essencial no entendimento e na construção de boas histórias, incluindo aí os quadrinhos.

A cidade que habitei fala sobre espaço e memória; *The circle game* trata da circularidade e irreversibilidade do tempo, utilizando o trecho de uma música de mesmo título da cantora Joni Mitchell; *Onde está o tempo?* é uma pequena reflexão sobre suas múltiplas faces e *Casulo e Selfie* são experimentações sobre como podem ocorrer os saltos temporais em histórias, e de como segundos ou anos podem ser condensados entre as sarjetas dos quadros.

Boa leitura!

Goiânia, 2018





Em algum lugar
dessa praça meus
eus anteriores
vivem os pequenos
momentos do seu
finito dia.

6

7



E nem suspeitam que
as **espio**, daqui da
distância dos anos, no
quiosque da esquina
dessa mesma praça.

8

9

THE CIRCLE GAME

Letra: Joni Mitchell



10

11



[...] We're captive on
the carousel of time...

...we can't return,
we can only look...

12

13



14

...
behind from
were we came
...



15



16



17

Casulo



18

19



20

21



Onde está o tempo?



SELFIE



ANEXO B – *HERE* (2014)



Capa e contracapa



Folha de guarda



Folha de rosto



Créditos e dedicatória



Prólogo



Prólogo



Prólogo



I – A mulher de vestido rosa



I – A mulher de vestido rosa



II – A piada



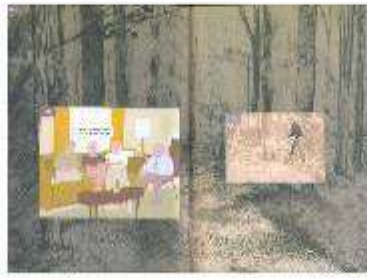
II – A piada



II – A piada



II – A piada



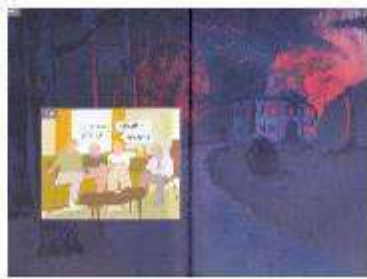
II – A piada



II – A piada



II – A piada



II – A piada



II – A piada



III – Foto de família



III – Foto de família



III – Foto de família



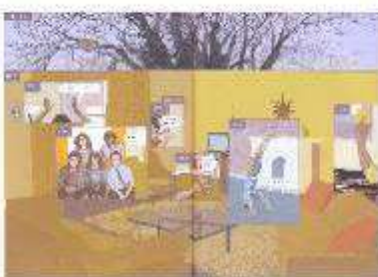
III – Foto de família



III – Foto de família



III – Foto de família



III – Foto de família



IV – Natal



IV – Natal



IV – Natal



V – Cenas soltas



VI – Mulheres e bebês



VII – Limpeza



VII – Limpeza



VII – Limpeza



VIII – Homem na poltrona



VIII – Homem na poltrona



V – Cenas soltas

IX – Relógio, carteira e chaves



X – Festa e Halloween



X – Festa e Halloween



X – Festa e Halloween



XI – Dança



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



IX – Relógio, carteira e chaves



XII – Primeiro encontro



XII – Primeiro encontro



XII – Primeiro encontro



XII – Primeiro encontro



XII – Primeiro encontro



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas

XIV – Me conte uma história

XIV – Me conte uma história



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XIII – Arqueologistas



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



XV – William e Ben



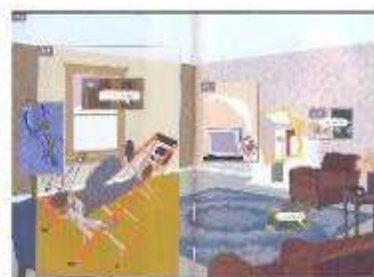
XV – William e Ben



XV – William e Ben



XVI – Brigas



XVII – Quedas



XVIII – Palavrões



II – A piada
XIX – Perdas



XIX – Perdas



XIX – Perdas



XIX – Perdas



XIX – Perdas



XX – Crepúsculo/ocaso



XX – Crepúsculo/ocaso



XX – Crepúsculo/ocaso



XX – Crepúsculo/ocaso



XXI – Leitura



XXI – Leitura

XIV – Me conte uma história



XIV – Me conte uma história



XIV – Me conte uma história



XIV – Me conte uma história

XXII – Invasão



XXII – Invasão



XXII – Invasão



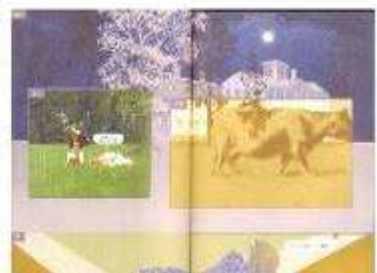
XXIII – Pintor e musa



XXIII – Pintor e musa



XXIII – Pintor e musa



XXIII – Pintor e musa



XXIII – Pintor e musa

XXIV – Projeção



XXIII – Pintor e musa

XXIV – Projeção



XXIII – Pintor e musa

XXIV – Projeção



XXIII – Pintor e musa

XXIV – Projeção



XXIII – Pintor e musa

XXIV – Projeção



XXIV – Projeção



XXV - Flecha



XXVI – Natação



XXVI – Natação



XXVI – Natação



XXIII – Pintor e musa



XXIII – Pintor e musa

XXV - Flecha

XXV - Flecha



XXIII – Pintor e musa
XXV - Flecha



XXIII – Pintor e musa
XXVII – Mulher e espelho



XXIII – Pintor e musa
XXVII – Mulher e espelho



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



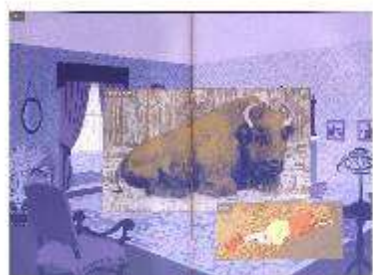
V – Cenas soltas



XXVIII – Casais



XXVIII – Casais



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas

XXIX – Sonho



V – Cenas soltas



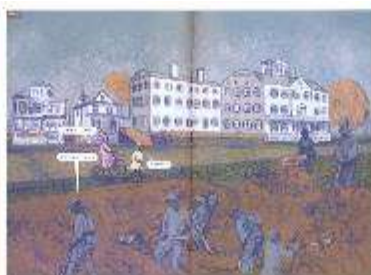
XXIX – Sonho



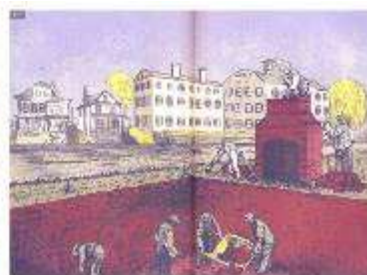
XXX – Construção da casa



XXX – Construção da casa



XXX – Construção da casa



XXX – Construção da casa



XXX – Construção da casa



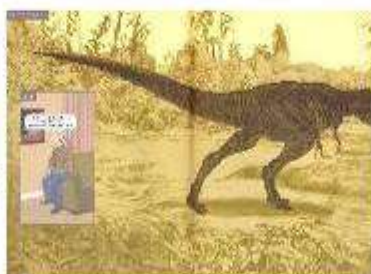
XXX – Construção da casa



XXXI – Pai doente



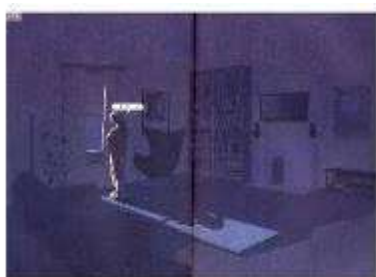
XXXI – Pai doente



XXXI – Pai doente



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



XXXII – Museu do futuro



XXXII – Museu do futuro



XXXII – Museu do futuro



XXXII – Museu do futuro



XXXII – Museu do futuro



XXXI – Pai doente



XXXI – Pai doente



XXXI – Pai doente

XXXIII – Chegada dos
holandeses

XXXIII – Chegada dos holandeses

XXXIII – Chegada dos holandeses



XXXI – Pai doente

XXXIV – Mímica



XXXI – Pai doente

XXXIV – Mímica



XXXI – Pai doente

XXXIV – Mímica



V – Cenas soltas

XXXV – Última data



V – Cenas soltas

XXXV – Última data



V – Cenas soltas

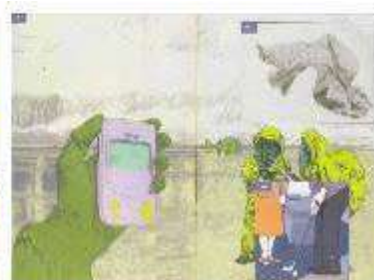
XXXV – Última data



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



V – Cenas soltas



I – A mulher de vestido rosa
XXIII – Pintor e musa



I – A mulher de vestido rosa
XV – William e Ben



I – A mulher de vestido rosa
XXX – Construção da casa



I – A mulher de vestido rosa



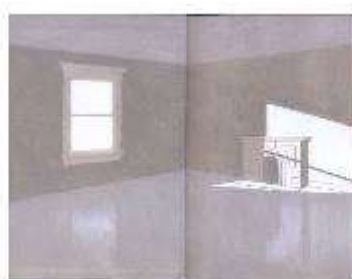
I – A mulher de vestido rosa



I – A mulher de vestido rosa



Folha de créditos



Folha de guarda