9ª ARTE

Como ocorre a intrusão do narrador nos quadrinhos: o caso de *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha (2014)

How the narrator intrusion occurs in comics: the case of *Tungstênio*, by Marcello Quintanilha (2014)

Lielson Zeni[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Gabriel Lucas Martins Cavalcanti[2]
Universidade Federal de Santa Maria
Mariana Ferreira Gonçalves[3]
Universidade Federal do Pampa

10.11606/2316-9877.2025.v13.e238178

Resumo
O narrador de *Tungstênio*, romance gráfico de Marcello Quintanilha (2014), pode ser caracterizado como "intrusivo" (Moreira, 2021). Na história em quadrinhos, as vidas de quatro personagens são entrelaçadas e suas histórias, atravessadas por um narrador que, em tom irônico e provocador, orienta e interfere ativamente na leitura. Desse modo, considerando as categorias de narrador propostas por Thierry Groensteen (2011), de que forma pode ser entendido esse comportamento da instância narrativa? Em quais aspectos ela se mostra? Este artigo, a partir dessas questões, busca estabelecer esse diálogo entre a teoria literária e a teoria dos quadrinhos, concretizando o debate na obra de Quintanilha.

Palavras-chave: História em quadrinhos. Marcello Quintanilha (autor). Narrador. Narrador intrusivo.

[1] Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Comunicação Social em 2003 e em Letras em 2008 pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Estudos Literários pela UFPR com defesa em 2007. Email: lielson@gmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-7438-0235
[2] Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduado em Letras – Francês pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) em 2023. Email: gabriellucasmcavalcanti@hotmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0009-0005-3665-406X.
[3] Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciada em Letras - Línguas Adicionais: Inglês, Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Email: marianagoncalves.acad@gmail.com. ORCID iD: https://orcid.org/0000-0001-5599-4637.

Abstract
The narrator of *Tungstênio*, a graphic novel by Marcello Quintanilha (2014), can be characterized as "intrusive" (Moreira, 2021). In the comics, the lives of four characters are intertwined, and their stories are permeated by a narrator who, in an ironic and provocative tone, actively guides and interferes in the reading process. In this sense, considering the types of narration proposed by Thierry Groensteen (2011), how can this behavior of the narrative instance be understood? In which aspects does it manifest itself? This article, based on these questions, aims to establish a dialogue between literary theory and comics theory, grounding the discussion in Quintanilha's work.

Keywords: Comics. Marcello Quintanilha (author). Narrator. Intrusive narrator.

Introdução

Marcello Quintanilha, nascido em Niterói (RJ) e de origem operária, é hoje um dos quadrinistas brasileiros de maior projeção mundial. Venceu, em 2022, o prêmio *Fauve d'or* de Melhor Álbum no Festival Internacional de Quadrinhos de Angoulême por *Escuta, formosa Márcia* (lançado no Brasil pela Veneta, em 2021). Dentre diversos trabalhos de relevância na cena nacional, destaca-se *Talco de Vidro* (Quintanilha, 2015), *Luzes de Niterói* (Quintanilha, 2019) e, aquele que será o alvo deste artigo, *Tungstênio* (Quintanilha, 2014). Suas histórias em quadrinhos, marcadas pelo intercâmbio entre memórias e acontecimentos ficcionais, são retratos de existências marginalizadas, narradas por um olhar realista, que emoldura personagens típicos de diferentes ambientes urbanos do Brasil.

Nessa linha, *Tungstênio* acompanha um dia na vida de um ex-sargento, de um traficante, de um policial e de sua esposa na cidade de Salvador, os quais terão suas vidas entrelaçadas a partir de um crime ambiental. O narrador de *Tungstênio* justapõe os diferentes relatos de cada personagem, mesclando pontos de vista, apropriando-se de pensamentos, comprimindo e descomprimindo o tempo da história; da mesma forma, antecipa eventos futuros e rememora instantes passados.

Para o pesquisador Valter do Carmo Moreira (2022, p. 77, grifo do autor), "como narrador, [Quintanilha] tem forte influência da *crônica jornalística* brasileira, de autores como Rubem Braga e Nelson Rodrigues, capaz de captar e tomar como ponto de partida um certo *zeitgeist* brasileiro, assim como suas vicissitudes e idiossincrasias [...]". Moreira aponta que, em *Tungstênio*, as

histórias e tensões dos personagens são delineadas por um narrador onisciente intruso que, caracterizado como

> responsável por adensar o perfil psicológico das personagens, assim como seus anseios e contradições, muitas vezes assume um tom provocador, alternando com a "voz interior" de cada personagem, orienta e interfere na leitura a todo momento, tal qual os narradores machadianos (Moreira, 2022, p. 82-83).

Nota-se que Quintanilha adapta um narrador tipicamente literário para as histórias em quadrinhos, aproximando os comportamentos que ele assume em texto para essa outra linguagem, o que traz à tona uma série de questões referentes a esse uso narrativo, tais como: de que forma se constitui o narrador nas histórias em quadrinhos? Como o narrador intruso opera nos quadrinhos e, mais especificamente, em *Tungstênio*? De que forma ocorre a intrusão do narrador quando há imagens em jogo?

A partir dessas questões, analisamos o narrador de *Tungstênio*. Dessa forma, neste artigo, após a introdução, discorreremos sobre a constituição do narrador em histórias em quadrinhos. Posteriormente, trataremos do narrador intrusivo e de seu efeito em quadrinhos como *Tungstênio*. Por último, teceremos nossas considerações finais.

1 - O narrador nas histórias em quadrinhos

Em *O Sistema dos quadrinhos*, o pesquisador francês Thierry Groensteen (2015 p. 21, grifo do autor) postula que as histórias em quadrinhos são "*uma forma narrativa de dominante visual*". Rompendo com a tradicional hierarquização de texto e imagem, Gooensteen (2015, p. 16) pensa que a tradição logocêntrica que constituiu por milênios a língua como modelo de linguagem e a literatura como modelo de narrativa é "teoricamente insustentável":

> O gênero narrativo, com seu conjunto de categorias (conflito, diegese, situações, temas, conflitos dramáticos, personagens, etc.), existe em si e pode ser analisado como tal enquanto sistema de pensamento, forma de se apropriar do mundo, exercício de idade imemorável do ser humano. Ela é transversal aos diferentes sistemas semióticos e pode incorporar-se a qualquer um deles (ou ainda: de forma distinta, mas sem negar

> suas técnicas próprias, que não é nada mais do que a arte de contar histórias) (Groensteen, 2015, p. 16).

Dessa forma, os gêneros narrativos possuem diferentes expressões, como o romance, o filme, a peça de teatro, a fotonovela e a história em quadrinhos. Na última, o predomínio visual constrói particularidades ao contar a história, de maneira própria em relação às outras expressões.

Uma dessas particularidades é que, nos quadrinhos, o domínio visual abrange, inclusive, o texto, que será expresso na página e lido como imagem. Para Groensteen (2015, p. 29), "a condição necessária, se não a única, para que possamos falar sobre quadrinhos é que as imagens são diversas e correlacionadas de alguma forma". Essa correlação (que o autor denomina de solidariedade icônica) é a principal característica que diferencia os quadrinhos de outros meios, pois significa que, numa história em quadrinhos, as imagens são dispersas e relacionadas umas às outras; são significantes postos de modo solidário na construção de sentidos.

> Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais [...]) e serem plásticas e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato de sua coexistência *in praesentia* (Groensteen, 2015, p. 27-28, grifo do autor).

No Brasil, o pesquisador Moacy Cirne (2000, p. 23-24), compreende os quadrinhos como

> uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significante do corte — que chamaremos de corte gráfico — será sempre o lugar de um corte espácio-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. (...) De maneira mais simples, diremos: a especificidade dos quadrinhos implica seu modo narrativo, determinado pelo ritmo das tiras e/ou páginas em função de cada leitura particular, leitura esta que se constrói a partir das imagens e dos cortes.

O conceito de corte gráfico de Cirne, conforme Maria Clara Carneiro (2023), é um empréstimo da linguagem cinematográfica que expressa a

materialidade do quadro como signo visual, característico e narrativo das histórias em quadrinhos; todavia, “enquanto no cinema esse corte tende a ser invisível, nos quadrinhos ele é evidente e integra a plasticidade da página” (Carneiro, 2023, p. 23). Nessa perspectiva, um engano comum é o corte gráfico ser imediatamente associado às sarjetas, aos espaços em branco entre os quadros:

> O corte, [contudo], não é simplesmente o branco, mas a forma de agenciamento da página que acontece em três dimensões: a) espacial, pois é localizada sobre a página; b) temporal, pois produz a ideia de sequencialidade narrativa; e c) espácio-temporal, em que as duas dimensões anteriores estão articuladas (Carneiro, 2023, p. 24).

A partir do corte, há o agenciamento e a estruturação das informações dispostas no espaço da página. Carneiro (2023, p. 25) salienta que é inerente à linguagem haver o espaçamento, a descontinuidade, pois cada signo é delimitado por intervalos, mas, nos quadrinhos, “esse espaço toma forma gráfica”. O próprio espaço em branco, a ideia de intervalo, nos quadrinhos, é um signo gráfico, justaposto, em coexistência com os outros signos, dentro do sistema de solidariedade icônica possibilitado pela montagem.

Propomos pensar a montagem a partir do conceito desenvolvido pelo cineasta Sergei Eisenstein (2002, p. 14), no livro *O sentido do filme*, como uma propriedade que consiste “no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição”. A montagem, como explica o autor, “não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (Eisenstein, 2002, p. 14). Sendo, portanto, um princípio anterior ao filme, “uma modalidade de articulação da obra artística em geral e, nessa medida, reduz a montagem cinematográfica a uma aplicação específica”, como desenvolve Modesto Carone (1973, p. 191) ao aproximar o conceito de Eisenstein da literatura.

Assim, percebe-se que, no relato e composição da narrativa majoritariamente gráfica de uma história em quadrinhos, o narrador usa o corte-gráfico e a montagem como duas ferramentas de articulação e agenciamento de

uma série de signos. O narrador dispõe as imagens de modo sequencial, montando a página e a continuidade narrativa por meio do corte-gráfico, ao mesmo tempo em que justapõe e coordena imagem e texto, contando a história por meio de ambos. Mas o que é exatamente o narrador dos quadrinhos e como ele se compõe?

Thierry Groensteen (2011, p. 87, tradução nossa) defende, no segundo volume de *O sistema dos quadrinhos,* "que a questão do narrador pode ser legitimamente feita a todo tipo de relato, mas ela deve ter novas atualizações para cada mídia, porque cada mídia corresponde um dispositivo enunciativo particular e, portanto, uma configuração narratológica singular"[4]. A partir disso, o pesquisador francês elabora três instâncias que compõem a figura do narrador em uma história em quadrinhos. A primeira diz respeito ao aspecto imagético da narrativa, ou seja, àquele que expressa as imagens, o mostrador (*le monstrateur*, no original).

Segundo Groensteen (2011, p. 92, tradução nossa[5]), "o desenho é por essência uma codificação e uma estilização do real, ele é o resultado de uma leitura de mundo. Assim, o desenho é indissociável da mão de um enunciador particular". Por consequência, o comprometimento que a imagem dos quadrinhos possui com o real é relativo, a depender do projeto estético de cada história; contudo, a imagem sempre vai apontar para a mão que a produz. Assim, ao ler uma história em quadrinhos, "o leitor, quer ele perceba ou não a presença de um agente narrativo, [...], não pode, em todo caso, ignorar o fato de que as imagens que ele vê *foram desenhadas*, que elas são artefatos" (Groensteen, 2011, p. 93, tradução nossa, grifo do autor[6]).

Em suma, a imagem nos quadrinhos é um artigo manufaturado, um artifício visual, o resultado de um ofício e, por isso, Groensteen usa "o termo *mostrador* para designar a instância responsável pela *mise en dessin* da história. Como bem apontou André Gardies, o termo de mostração destaca o fato que o

---

[4] [...] que la question du narrateur peut être légitimement posée à tout type de récit, mais qu'elle doit l'être à nouveaux frais pour chaque média, parce qu'à chaque média correspond un dispositif énonciatif particulier et, partant, une configuration narratologique singulière.

[5] Le dessin est par essence une codification et une stylisation du réel, il est le résultat d'une lecture du monde. Ainsi, le dessin est indissociable de la main d'un énonciateur particulier.

[6] Face à une bande dessinée, le lecteur, qu'il perçoive ou non la présence d'un agent de la narration, de quelqu'un qui lui parle, ne peut pas, en tout cas, ne pas avoir conscience du fait que les images qu'il voit *on été dessinées* qu'elles sont des artefacts.

que é *visto* resulta de um *mostrar* e portanto de uma decisão de ordem enunciativa" (Groensteen, 2011, p. 93, tradução nossa, grifos do autor[7]).

A segunda instância, referente àquele que dita o texto, é a do recitante (*le récitant*, no original). É a figura do narrador expressa em texto nos recordatórios (quadro de texto específico para a voz do narrador). Groensteen opta por esse termo para evitar a ambiguidade com o inglês *voice over*, pois, por mais que o recitante atue desse modo, um dos personagens também pode assumir essa faculdade na narrativa, sem ser necessariamente o narrador da história. Em outras palavras, o recitante pode emprestar o seu espaço visual da página, o seu lugar no recordatório, a um personagem. Esse personagem, portanto, também atuaria por meio de um *voice over*, mas seria um enunciador momentâneo e não possuiria poder sobre as imagens e as sequências de quadros.

Além disso, outro motivo pelo qual Groensteen opta pelo termo é a sua coerência com *récitatif* (equivalente em francês a "recordatório"). Segundo o autor, o recitante pode agir tanto *em recuo* quanto de modo *intervencionista.* Quando recuado "ele deixa falar o desenvolvimento sequencial das imagens (que compreende ou não o diálogo), sem julgar adequado intervira" (Groensteen, 2011, p. 99, tradução nossa, grifos do autor[8]). Quando intervencionista, "ao contrário, o recitante sobrepõe sua *voice over* a uma sequência inteira, na qual se faz o narrador principal, no sentido das imagens não serem mais necessárias para o entendimento da ação" (Groensteen, 2011, p. 99, tradução nossa[9]).

Ele também pode ser *neutro* e *implicado*, no que diz respeito ao tom que será contada a história. No primeiro caso, o tom será o da objetividade do relato, "os fatos são contados sem que o recitante compartilhe de seus sentimentos" (Groensteen, 2011, p. 99, tradução nossa[10]). No segundo caso, a implicação "assume a forma de uma solidariedade com os personagens, cujo destino parece

---

[7] Je retiendrai le terme de *monstrateur* pour désigner l'instance responsable de la *mise en dessin* de l'histoire. Comme l'avait très justement fait remarquer André Gardies, le terme de monstration fait ressortir le fait que ce qui est *vu* résulte d'un *montré* et donc d'une décision d'ordre énonciatif.
[8] "En retrait", il laisse parler le déroulement séquentiel des images (qui comprennent ou non du dialogue), sans juger à propos d'intervenir.
[9] "Interventionniste", au contraire, le récitant superpose sa *voice over* à une séquence entière, dont il se fait le narrateur principal, au sens où les images ne sont même plus nécessaires à l'intelligibilité de l'action.
[10] Les faits sont rapportés sans que le récitant fasse part de ses sentiments.

preocupar o recitante pessoalmente, e/ou de uma solidariedade com o leitor" (Groensteen, 2011, p. 100, tradução nossa[11]).

Outra característica que compreende o recitante é o grau de honestidade na narração. O leitor, podemos supor, tende a confiar naquilo que é relatado, mas, a depender da história, não há garantias de que o recitante não busca enganá-lo.

> Quando o recitante finge surpresa ("*Mas o que aconteceu?...*"), ele, claro, como dissemos antes, é solidário às supostas perguntas do leitor, mas ele brinca também com um papel que não pode ser o seu: por definição, o recitante não pode estar surpreso pois é ele que detém e distribui as informações. Para contar a história, é preciso que ele já a conheça (Groensteen, 2011, p. 100-101, tradução nossa, grifo do autor[12]).

A seguir, o autor tenta entender se o enunciador gráfico, o mostrador, assume posturas análogas ao do recitante ao mostrar as imagens. Groensteen especula que, a princípio, o mostrador não se apresenta nunca em recuo, pois significaria uma interrupção na continuidade narrativa, uma ruptura, na história. "E, ainda assim, acontece do mostrador ficar em silêncio. Quando um recordatório é do tamanho de um quadro e um bloco de texto vem inserido entre duas imagens, o mostrador se põe momentaneamente em recuo e deixa apenas as palavras conduzirem a história" (Groensteen, 2011, p. 101, tradução nossa[13]). Afirma, ainda, que o mostrador também pode se pôr em recuo quando expõe "uma imagem cega", ou seja, um quadro todo branco ou todo preto, que marca a perda de consciência, e portanto da visão, ou a recusa em mostrar.

---

[11] Cette implication prend la forme d'une solidarité avec les personnages, dont le sort semble préoccuper le récitant personnellement, et/ou d'une solidarité avec le lecteur [...].

[12] Quand le récitant feint la surprise ("*Mais que se passe-t-il?...*"), il est, certes, comme on vient de le dire, solidaire des interrogations supposées du lecteur, mais il joue aussi un rôle qui ne peut pas être le sien: par définition, le récitant ne peut pas être surpris puisque c'est lui qui détient et distribue l'information. Pour raconter l'histoire, il faut qu'il la connaisse déjà.

[13] L'on serait tenté de croire que, si le récitant peut choisir de parler ou de se taire selon les nécessités du moment, en principe, le monstrateur, lui, ne reste jamais en retrait. En effet, dès l'instant où le monstrateur ne tient pas sa partie, le support image du récit s'interrompt et il y a rupture de la continuité narrative. Et pourtant, il arrive que le monstrateur fasse silence. Quand un récitatif est dimensionné à la façon d'une case et qu'un pavé de texte vient s'intercaler entre deux images, le monstrateur se met momentanément en retrait et abandonne aux seuls mots le soin de conduire la narration. Le monstrateur se met aussi en retrait quand il signe une image *aveugle*, une vignette uniformément blanche, ou noire, pour signaler une perte de la connaissance et, partant, de la vision [...], ou un refus de montrer.

Ademais, ele também pode ser neutro ou implicado, a depender do estilo gráfico empregado no desenvolvimento da narrativa. “O mostrador é neutro se usa ao longo de toda a história um estilo constante” (Groensteen, 2011, p. 102, tradução nossa[14]). Contudo, há casos de, dependendo do que é relatado, o estilo mudar, tornando-se ou mais violento ou mais bagunçado ou mais fofo ou mais infantil. Dessa forma, “um mostrador implicado poderia manifestar [a emoção da história] através de um traço trêmulo, um desenho que hesita ou que se confunde” (Groensteen, 2011, p. 102, tradução nossa[15]).

Por fim, a lealdade do mostrador à fidelidade da narrativa, assim como a do recitante, também pode ser relativa, o que leva Groensteen a questionar que, se as duas instâncias narrativas possuem seus graus de independência e meios específicos para contar a história, o que coordena ambas?

A resposta seria a terceira instância, que o autor chama de narrador fundamental (*le narrateur fondamental*, no original). Ele é o principal (por isso é atribuído a ele o termo de “narrador”), sendo as outras duas instâncias submissas a esta. O narrador fundamental é o responsável pela distribuição e organização das informações no conjunto da narrativa e, por consequência, articula e coordena imagem e texto, os distribuindo e montando pela página (Groensteen, 2011, p. 105, tradução nossa[16]). Além disso, ele dita a ordem das páginas e, portanto, da narrativa, arranjando quais cenas virão em quais momentos, possuindo, inclusive, controle sobre como o enredo será relatado a depender do suporte que se encontra o quadrinho.

Em resumo, o narrador fundamental é, simultaneamente, aquele que administra o texto e a imagem, aquele que executa a montagem dos quadros, sequenciando-os e distribuindo-os pela página, e ordena os cortes-gráficos.

---

[14] Le monstrateur reste neutre s’il use tout au long du récit d'un style constant.

[15] [...] un monstrateur impliqué pourrait manifester la même émotion par un trait tremblé, un dessin qui hésite ou qui se brouille.

[16] [...] en termes plus généraux, comptable de la distribution et organisation des informations dans l’ensemble du récit, distribution et organisation qui passent par la mise en œuvre de plusieurs opérations corrélées et complémentaires, relevant de l’arthrologie.

2 - O narrador intrusivo

Entre as diversas abordagens para o narrador literário está o quanto a sua posição interfere na narração da história que ele relata, denominado como ponto de vista narrativo por Norman Friedman. O teórico produziu um espectro de categorizações sobre esse estamento literário, levando em conta o tamanho da interferência do narrador no que conta.

Vale mencionar que consideramos que qualquer posicionamento narrativo tem sua cota de intromissão na história, seja pelo recorte, pelo estilo, pela suposta ausência ou mesmo pelas escolhas vocabulares, uma vez que “mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário” (Friedman, 2002, p. 173). Ainda assim, nos parece convincente que alguns narradores podem ter mais ou menos intromissão no que apresentam aos leitores.

De acordo com Friedman,

> a principal virtude do *medium* narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário; poder-se-ia arriscar, ainda, a vaga generalização de que a ficção moderna é caracterizada por sua ênfase na cena (mental ou no discurso e na ação), ao passo que a ficção convencional caracteriza-se por sua ênfase na narração. [...] Todavia, a *tendência* no Autor Onisciente Intruso está longe da cena, pois é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um "eu" ou "nós" (Friedman, 2002, p. 173, grifos do autor).

Para o teórico, o narrador onisciente possibilita que a história seja “vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente”. Do mesmo modo, ao leitor é permitido acessar toda a variedade de informações disponíveis, inclusive as percepções do próprio narrador, o qual é “livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente” (Friedman, 2002, p. 173). Nesse sentido, o elemento diferenciador entre o narrador onisciente neutro, como denominado por Friedman (2002), e o narrador onisciente intruso consiste nas intervenções

e generalizações do narrador sobre a vida, a moral e os modos que podem ou não estar relacionados com a narrativa em curso. Entretanto, a ausência de intromissões diretas não indica a supressão da voz do narrador; por característica, o narrador onisciente sempre intervirá entre o leitor e a história, "e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a vêem seus personagens" (Friedman, 2002, p. 175).

Em *Tungstênio*, a narrativa é delineada por um narrador onisciente intruso, que orienta e interfere na leitura constantemente, tal qual os narradores de Machado de Assis, por exemplo. Contudo, o narrador do romance gráfico também opera conforme uma segunda característica: a descentralização.

Segundo Jaime Ginzburg (2012, p. 200), na literatura contemporânea brasileira, alguns escritores desafiam a tradição, "priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira". Dessa maneira, ocorre "uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados", em um processo intitulado como "desrecalque histórico", no qual personagens e temas pouco (ou sequer) abordados previamente passam a ser relevantes. Na narrativa brasileira contemporânea, de acordo com o pesquisador, é comum encontrar "a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido" (Ginzburg, 2012, p. 200). Com isso, na contemporaneidade, é possível observar a presença de narradores descentrados.

O centro, para Ginzburg (2012), é o espaço dos campos dominantes que estruturam a nossa sociedade: a heteronormatividade, as ideologias voltadas ao machismo, o autoritarismo de Estado, a política conservadora, o racismo, a desigualdade social etc. O descentramento é, nessa perspectiva, o conjunto de forças voltadas contra a exclusão política, econômica e social. Desse modo, hoje, há uma tendência a narrativas descentralizadas, cujo foco reside em personagens à margem das posições de poder, pois "é nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis" (Ginzburg, 2012, p. 203). Não somente o retrato de mulheres, negros e pobres, por exemplo, dado que sua imagem é significativa na literatura, mas um olhar renovado para os

indivíduos, atribuindo-lhes uma sensibilidade até então não retratada e uma empatia com o universo sensível do qual compõem.

> No contexto de difusão de teorias pós-coloniais, parte da produção literária rompe com formas etnocêntricas, e estabelece a ética como horizonte de interação entre o sujeito e o outro. Nesse sentido, são priorizadas situações narrativas que privilegiam grupos historicamente reprimidos e silenciados. A ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que construções de linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate permanente entre diversos pontos de vista possíveis (Ginzburg, 2012, p. 205).

Nessa produção literária são empregadas estratégias para valorizar grupos historicamente ignorados, compreendendo que "o deslocamento com relação aos princípios tradicionais de autoridade social" parte de "um movimento de escolha de temas, questões, e também de construção formal" (Ginzburg, 2012, p. 201). A obra de Marcello Quintanilha, marcada pela representação de pessoas comuns, encarregadas de ofícios banais e pertencentes a uma classe social subalterna, é um exemplo. Em seus trabalhos, o quadrinista demonstra "um sério compromisso com a constituição ética e estética na concepção de uma imagem de Brasil que faça jus a uma experiência subjetiva crível" (Moreira, 2021, p. 81), concentrando seu esforço no reconhecimento do leitor como um sujeito que ocupa lugar de relevância na epistemologia brasileira.

Em *Tungstênio*, as vidas de quatro personagens são entrelaçadas a partir da denúncia do uso de explosivos para pesca ilegal nas águas em frente ao Forte de Nossa Senhora de Montserrat, em Salvador. Ao observar o crime ambiental, que acredita ocorrer à vista dos militares que ocupam o forte, Ney, um ex-militar, obriga Caju, um pequeno traficante, a ajudá-lo a interromper os criminosos. Ao perceber que o único militar presente no forte não poderá ajudá-los, Caju, consternado por Ney, decide solicitar o auxílio de Richard, um policial que tem no traficante um informante. Concomitantemente a isso, Keira, esposa de Richard, acompanhada da amiga Lúcia, retorna para casa de ônibus.

O narrador de *Tungstênio* é caracterizado pelo humor, sarcasmo e cinismo que perpassa a narrativa e, como aponta Valter do Carmo Moreira (2021, p. 83), denota "certa agressividade e intransigência, mas sem se afastar de todo da psique das personagens, interpelando-as a todo momento". Além disso, o

narrador desenvolve um jogo dúbio na tessitura das cenas do romance gráfico, no qual é exposto o *ethos* da personagem, evidenciando a versão de si que a personagem pretende expor, a qual é imediatamente denunciada pelo narrador.

3 - O narrador intrusivo nas histórias em quadrinhos

Ao aplicar a noção de um narrador intrusivo de Friedman às categorizações propostas por Groensteen, temos uma base para entender como se desenvolve o trabalho do narrador em *Tungstênio*, de Marcello Quintanilha.

Na figura 1, o narrador recitante surge no terceiro quadro: “A quantas anda aquela vontade, seu Ney?” (Quintanilha, 2014, p. 14). A cena que se desenrola é uma conversa entre Ney, ex-sargento do exército, e Caju. O narrador, aqui, opta por escavar a mente de Ney, trazendo à tona não apenas uma vontade dele de ter o mesmo respeito que tinha quando era militar da ativa, mas o faz de forma provocadora, por meio de perguntas, em tom irônico.

Ney, um homem branco de meia idade, é a personificação de uma figura autoritária: um ex-militar que se utiliza do privilégio de sua posição, bem como da violência, para realizar sua vontade (como o fez com Caju, ao obrigá-lo a ajudar no caso de pesca ilegal).

Desse modo, encontramos caracterizado o narrador intrusivo na instância do recitante. Vale destacar que essa forma de abordar o recitante se estende por toda a história em quadrinhos não há uma só passagem em que a narração não brinque, julgue ou mesmo condene os personagens.

Figura 1 – O narrador recitante

Fonte: Quintanilha, 2014, p. 14. Acervo dos autores.

Entendemos que, na figura 2, há uma possibilidade de intrusão do narrador mostrador na página. Embora ao propor a categorização Groensteen não trate da composição do desenho, entendemos que o todo da arte, não apenas seu traço, mas as cores, as formas, a perspectiva fazem parte da mostração e, portanto, são espaço de trabalho do narrador mostrador. A posição do soldado no segundo quadro mostra uma postura de desinteresse à queixa de Ney: ele exige que o soldado impeça o crime ambiental e o militar lhe explica que esse tipo de atitude não lhe cabe, e que ele não pode fazer nada a respeito.

Diante da insistência de Ney, o soldado se posiciona de modo irônico, com a mão na cintura, em uma postura corporal de quem faz pouco caso aos pedidos.

A cena tem apelo cômico, como forma de debochar de Ney. Podemos ver o soldado nessa posição nos quatro primeiros quadros da página, mas em destaque no segundo e no quarto quadros. Em nossa leitura, essa é uma das intrusões do narrador mostrador em *Tungstênio*.

Figura 2 – Postura de desinteresse do soldado

Fonte: Quintanilha, 2014, p. 25. Acervo dos autores.

Nosso terceiro exemplo (figura 3) mostra o narrador fundamental intrusivo. Veremos como esse narrador provoca uma intrusão no processo de montagem da página. Os quadros 5 e 7 na figura 3 (bem como o quadro 4 da

figura 1), são interrupções no fluxo narrativo, quase como lembranças do personagem, mas também uma justaposição eisensteiniana bastante reconhecível em filmes do cineasta, como *O Encouraçado Potemkin* (1925).

Figura 3 – Intrusão no processo de montagem da página

Fonte: Quintanilha, 2014, p. 32. Acervo dos autores.

O narrador fundamental faz uma montagem de cenas militares junto ao momento presente que está sendo narrado e acrescenta a voz do recitante (que já apresentamos como sempre intrusiva nesta obra), carregando, assim, as imagens novamente de algum deboche e ironia, de um apego a um passado percebido como heroico por Ney, mas que ganha ares de patético diante do desejo de retorno a ideais e momentos que não estão mais disponíveis.

O narrador recitante acentua a provocação contra o personagem, mas, nessa passagem específica, se trata de uma intrusão do narrador fundamental que faz uso da instância recitante e da montagem.

Considerações finais

O narrador de *Tungstênio* não é apenas intrusivo, mas também descentralizado, ou, talvez, seja intrusivo por ser descentralizado.

O narrador, ao contar a história enviesada por essa moral distorcida, guia a percepção do leitor sobre os tipos de personagens mostrados, tratando-os como uma moeda de dois lados: o ex-militar autoritário, mas impotente; o malandro aproveitador, mas cavalheiro; o policial corajoso, mas patético etc. Ele retrata o *ethos* que as personagens passam ao mundo, à sociedade e ao leitor, enquanto mostra a hipocrisia que há por trás disso. Nesse jogo, o próprio narrador se denuncia, ao parecer, à primeira vista, como um silencioso mostrador dos fatos, mas se revelando como "um anjo mal", que julga e zomba de suas personagens.

Como assevera Friedman (2002, p. 180), "a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema". Em *Tungstênio*, o narrador, imbuído por um tom provocador, interfere e descentraliza a história, desvelando as contradições da narrativa.

Referências

CARNEIRO, Maria Clara. Recortes de Pesquisa: duas ferramentas cirneanas e a teoria dos quadrinhos hoje. *In:* CARNEIRO, Maria Clara; MOREIRA, Valter do Carmo; SILVEIRA, Guilherme; ZENI, Lielson. (Org.). *HMMM! Paixão Criativa de Moacy Cirne*: leituras e desdobramentos. Londrina, PR: Risco Impresso, 2023. p. 13-30.

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de Montagem. *Discurso*, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 4, p. 187–194, 1973. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37752. Acesso em: 24 jun. 2025.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Produção: Yakov Bliock. Direção: Sergei Eisenstein. Moskow: Mosfilm, 1975. 75 min., p/b.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, Brasil, n. 53, p. 166–182, 2002. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33195. Acesso em: 24 jun. 2025.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*: quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, *[S. l.]*, n. 2, p. 199–221, 2012. Disponível em: https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790. Acesso em: 24 giu. 2025.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

GROENSTEEN, Thierry. *Bande dessinée et narration*: système de la bande dessinée 2. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

MOREIRA, Valter do Carmo. *O território das histórias em quadrinhos*: investigação das poéticas do contraditório no quadrinho brasileiro contemporâneo. 2021. 180f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

QUINTANILHA, Marcello. *Escuta, formosa Márcia*. São Paulo: Veneta, 2021.

QUINTANILHA, Marcello. *Luzes de Niterói*. São Paulo: Veneta, 2014.

QUINTANILHA, Marcello. *Talco de vidro*. São Paulo: Veneta, 2015.

QUINTANILHA, Marcello. *Tungstênio*. São Paulo: Veneta, 2014.

Recebido em: 03.07.2025.

Aprovado em: 14.07.2025.

Artigo está licenciado sob forma de uma licença

Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional