

Leonardo José Porto Passos

**A LITERARIEDADE
NA SÉRIE
WATCHMEN,**

DE ALAN MOORE

 **Atena**
Editora

Ano 2021

Leonardo José Porto Passos

**A LITERARIEDADE
NA SÉRIE
WATCHMEN,
DE ALAN MOORE**

 **Atena**
Editora

Ano 2021

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFGA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Livia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvío Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

A literalidade na série Watchmen, de Alan Moore

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Autor: Leonardo José Porto Passos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P289 Passos, Leonardo José Porto
A literalidade na série Watchmen, de Alan Moore / Leonardo José Porto Passos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-101-2
DOI 10.22533/at.ed.012212005

1. História em quadrinhos. 2. Romance gráfico. 3. Formalismo russo. 4. Literalidade. 5. Alan Moore. I. Passos, Leonardo José Porto. II. Título.

CDD 741.5

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao manuscrito científico publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção do respectivo manuscrito, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o manuscrito científico publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

“Dedico este trabalho aos meus pais, por nunca deixarem de acreditar em mim e por sempre me incentivarem, inclusive no que diz respeito à leitura de histórias em quadrinhos.”

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me ajudaram na elaboração deste trabalho, principalmente a minha querida e inesquecível professora Marisa Sormani Bastos-Marques. Obrigado por tudo, “tia”, principalmente por sua eterna simpatia e inesgotável paciência.

Sumário

RESUMO	1
ABSTRACT	2
INTRODUÇÃO.....	3
ALAN MOORE - BIOGRAFIA DO AUTOR	5
<i>Watchmen</i> - Apresentação da obra.....	6
DEFINIÇÃO DE LITERATURA.....	8
O CONCEITO DE LITERARIEDADE	13
Características da literariedade.....	19
A LITERARIEDADE EM <i>WATCHMEN</i>	21
A linguagem literária produz, a não literária reproduz	21
A mensagem literária é autocentrada	21
Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua.....	21
As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação às tradições linguística, retórico-estilística, técnico-literária ou temático-literária	21
Aspectos acústico, articulatório e semântico	22
Cria novas relações entre as palavras, estabelece associações inesperadas e estranhas	23
Cria significantes e funda significados	23
Linguagem conotativa	23
Metáfora e metonímia.....	24
Não existe uma gramática normativa para o texto literário, seu único espaço de criação é o da liberdade	25
Objeto linguístico e estético ao mesmo tempo	25
Plurissignificação ou polissemia.....	25
Predomínio das funções poética e conotativa	25
Sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, alegorias, mitos	25
Universalidade	26
<i>WATCHMEN</i> - UM CÂNONE DOS QUADRINHOS?	27

CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
REFERÊNCIAS	32
SOBRE O AUTOR.....	34

RESUMO

O presente trabalho aborda a história em quadrinhos Watchmen, dos britânicos Alan Moore e Dave Gibbons, a partir do conceito de literariedade cunhado pelos Formalistas Russos na primeira metade do século XX, analisando se há ou não características literárias no roteiro da obra em questão e se esta, por conta de sua importância para o gênero, pode ou não ser considerada canônica.

PALAVRAS-CHAVE: História em quadrinhos. Romance gráfico. Formalismo russo. Literariedade. Alan Moore.

ABSTRACT

This work is an analysis about the *Watchmen* graphic novel, from the British artists Alan Moore and Dave Gibbons, based on the concepts of Literariness as developed by the Russian Formalists in the first half of the 20th century, studying if there is any literary characteristics in the work's script, and if, through its importance to the genre, it should be, or not, considered canonical.

KEYWORDS: Comics. Graphic novel. Russian formalism. Literariness. Alan Moore.

INTRODUÇÃO

As histórias em quadrinhos, também referidas apenas como quadrinhos ou HQs, surgiram na mesma época em que o cinema, no fim do século XX. Entretanto, nunca receberam a mesma importância e seriedade enquanto manifestação artística, sendo, muitas vezes, consideradas como arte menor, produtos para consumo em massa ou objetos de alienação. Tais atribuições injustas foram provocadas principalmente na década de 1950, época de caça às bruxas aos quadrinhos, capitaneada por Fredric Wertham e seu recém-criado *Comics Code Authority*,¹ que visava censurar e controlar rigidamente o conteúdo das HQs, que podiam deturpar a mente dos jovens e torná-los verdadeiros lunáticos com aptidões ao crime, como pretendia argumentar o livro *Seduction of the Innocent*, publicado em 1954.

Nesse polêmico livro, Wertham tinha em mente apenas uma única ideia fixa: os quadrinhos levavam à delinquência juvenil. Tal afirmação, que se popularizou rapidamente na febre macarthista pós-Segunda Guerra, atrasou o desenvolvimento dos quadrinhos em muitos anos, visto que muitos estudos – com metodologias e afirmações facilmente refutáveis, mesmo para os padrões da época – direcionaram-se a tachá-los pejorativamente, ao contrário do que acontecia com o cinema, que tornava-se a menina dos olhos da mídia e do setor acadêmico, que até hoje possui certo ranço com a nona arte,² talvez herança dos pressupostos equivocados do Dr. Wertham e de sua trupe.

Estudos bem elaborados e bem direcionados devem focar a história em quadrinhos para analisar o seu imenso potencial sem que determinados vícios sejam levados adiante, como o enfoque apenas nas questões semióticas das HQs, ignorando seus aspectos artísticos, comunicativos e mercadológicos e seu papel na sociedade atual, principalmente no que se refere aos roteiros, que costumam ser evidenciados quando de alta qualidade, porém comumente relegados a segundo plano perante a questionável supremacia dos desenhos, que não deveriam ser estudados à parte, mas sim, em sua concomitante relação com o texto, uma das peculiaridades das histórias em quadrinhos.

Países desenvolvidos, como França, Bélgica e Japão elevam, merecidamente, os quadrinhos à condição de arte, com estudos bem embasados, mercado bastante desenvolvido, cursos de formação superior e museus dedicados às HQs, enquanto no

1. O *Comics Code Authority* foi um selo de identificação criado em 1954 pelas editoras estadunidenses de quadrinhos como uma forma de autocensura em resposta ao livro *Seduction of the Innocent* (1954), de Fredric Wertham, como destaca Quella-Guyot (1994, p. 20): "(...) o livro de Wertham incitou os editores a se associar e a organizar a autocensura por meio da Comics Code Authority. Todos os 'bons' quadrinhos passam a exibir, a partir de então, o selo do CCA". Essa autorregulamentação ditava padrões estéticos e de conteúdo e impunha censuras rígidas em nome do moralismo exacerbado. Em seu livro, o Dr. Wertham criticava exaustivamente os quadrinhos como responsáveis por grande parte da delinquência juvenil. De acordo com Quella-Guyot (1994, p. 20): "A partir de desenhos truncados e de citações falseadas, o autor, a quem o recurso abusivo não incomoda, explica que os quadrinhos são os responsáveis por todos os crimes e violências que repugnam a boa consciência americana. (...) Para Wertham, a delinquência resulta diretamente da leitura de quadrinhos". O *Comics Code Authority* perdeu relevância após ser abandonado por grandes editoras a partir do ano 2000, e em setembro de 2011 foi adquirido pela *Comic Book Legal Defense Fund* (CBLDF), associação cuja proposta é defender a liberdade de expressão nas histórias em quadrinhos.

2. Nona arte é um termo amplamente utilizado para se referir aos quadrinhos: "Mais do que uma técnica (meio de comunicação), a HQ tornou-se uma arte (meio de expressão), a nona, depois da sétima (o cinema) e da oitava (a televisão, que surgiu bem depois da HQ)" (QUELLA-GUYOT, 1994, p. 20).

Brasil, o mercado é dominado por histórias de super-heróis e mangás para adolescentes, e a grande maioria dos autores nacionais produz quadrinhos apenas como *hobby*, tendo outras atividades como principais para suprir suas necessidades financeiras.

A série *Watchmen*, escrita na década de 1980 pelo roteirista britânico Alan Moore e ilustrada por seu conterrâneo Dave Gibbons, é considerada como um divisor de águas nos quadrinhos, pois trouxe maturidade, profundidade e evolução aos títulos comerciais de super-heróis, que até então eram mais direcionados ao público infantojuvenil masculino, ou pelo menos, mais amplamente consumido por este.

A obra introduziu características antes apenas utilizadas em obras alternativas ou adultas, explorando e ampliando significativamente as potencialidades dos quadrinhos de heróis, principalmente no que se refere aos roteiros, que raramente recebiam a devida atenção, como dito há pouco.

A análise aprofundada do roteiro de *Watchmen* justifica-se não apenas pela originalidade e complexidade da obra, mas também por sua importância histórica e cultural, já que influenciou uma vasta gama de autores de quadrinhos, cinema, literatura etc.

O objetivo deste trabalho é analisar se há literariedade na série *Watchmen* de acordo com as teorias levantadas pelos Formalistas Russos na primeira metade do século XX e acrescidas por outros autores posteriormente. Também é objetivo deste trabalho avaliar se *Watchmen* pode ou não ser considerada um cânone das histórias em quadrinhos.

No primeiro capítulo, apresentamos uma pequena biografia do roteirista da obra, Alan Moore, e prosseguiremos com a apresentação da obra em subitem do mesmo capítulo.

No segundo capítulo, fizemos um levantamento sobre o conceito de literatura para, no capítulo terceiro, definirmos o que é a literariedade de acordo com os Formalistas.

No quarto capítulo, abordamos a literariedade em *Watchmen*, com o intuito de analisar se a obra é ou não constituída por tal conceito.

No item quinto, realizamos um estudo acerca da possibilidade de *Watchmen* ser ou não uma obra canônica para as histórias em quadrinhos, e também fizemos considerações a respeito da importância do legado de Alan Moore.

ALAN MOORE - BIOGRAFIA DO AUTOR

Alan Moore, britânico nascido em Northampton, em 18 de novembro de 1953, é desses autores que detém certa unanimidade na preferência dos leitores. Seu estilo sofisticado e alusivo trouxe diversas inovações ao universo dos quadrinhos. *Watchmen*, publicada em 12 edições pela DC Comics, de setembro de 1986 a outubro de 1987, foi a segunda obra do autor lançada no mercado estadunidense, que lhe conferiu *status* imediato, chegando a ser laureada pelo Prêmio Hugo,¹ em 1988, inaugurando a participação dos quadrinhos em prêmios literários.

Álvaro de Moya discorre brevemente sobre a relevância da obra:

Considerada a melhor história em quadrinhos do período. Moore revela-se um dos três maiores roteiristas do mundo. (...) Uma saga em narrativa de diversos planos, em constante criatividade, roteiro impecável, crescendo até encontrar todos os fios. Um mestre na escrita (MOYA, 1993, caderno de fotos).

Entretanto, Alan Moore já se destacava na Grã-Bretanha com seu estilo arrojado nas revistas *2000 A.D.* e *Doctor Who Weekly*, que precederam duas de suas grandes obras, *Marvelman* e *V for Vendetta*, rendendo-lhe a oportunidade de estreiar nos *comics* americanos com *Swamp Thing*, que é publicada, até hoje, com roteiros de outros autores.

Junto com o roteirista e desenhista americano Frank Miller, Moore foi um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento e amadurecimento dos quadrinhos modernos, que até então eram, geralmente, destinados a um público juvenil masculino que não parecia exigir muito do potencial criativo das revistas periódicas que costumava ler.

Como ilustram Patati e Braga a respeito de Alan Moore e de seu contemporâneo Frank Miller:

A diferença desses autores com relação a diversos outros que o precederam foi sua convicção de que era possível realizar quadrinhos que fizessem render mais o potencial expressivo da mídia. (...) A geração deles ajustou as contas, do ponto de vista simbólico, com os super-heróis, criticando-os do lado de dentro da indústria dos quadrinhos com muito mais desenvoltura do que qualquer underground ou autor europeu havia feito (PATATI; BRAGA, 2006, p. 162, 163).

Muitos foram os conceitos reavaliados nos quadrinhos com o surgimento de *Watchmen*, dentre eles o potencial artístico e comunicacional dos roteiros, que deixaram de cair no ostracismo mercadológico de outrora – pelo menos em tese, já que muito material de qualidade questionável continuou a ser produzido. Mas o que importa é que Alan Moore estava ciente do potencial dos quadrinhos enquanto manifestação artística e disposto a usar e abusar desse potencial até mesmo onde se fazia pouco crível, como o universo fantástico

1. O Prêmio Hugo (Hugo Award em inglês) é concedido anualmente às melhores histórias de ficção científica ou fantasia do ano anterior, e para áreas relacionadas da arte e teatro. As categorias do prêmio mudam de tempos em tempos, da mesma maneira que o campo de ficção científica vem crescendo e se desenvolvendo. Os vencedores são eleitos por fãs de ficção científica, sendo contemplados no evento anual "World Science Fiction Convention". Seu nome foi inspirado em Hugo Gernsback, fundador da pioneira revista de ficção científica *Amazing Stories*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%A9mio_Hugo>.

dos super-heróis, que até então era menosprezado pela elite intelectual da época como subproduto pífilo, destinado às massas pouco exigentes.

Contando com poucas exceções, as histórias de super-heróis eram constituídas por pastiches que davam voz de razão às severas críticas atribuídas por seus detratores, visto que a qualidade dos textos estava muito aquém da qualidade dos desenhos, que há muito já possuíam grandes nomes como Will Eisner, Milton Caniff, Hal Foster, Lee Falk, Winsor McCay, só para citar alguns.

Moore passou a atribuir maior qualidade ao seu texto ao criar histórias mais elaboradas, com argumento denso e menos superficial, ampla utilização de elementos literários – como veremos mais adiante –, aprofundamento psicológico dos personagens – que agora eram muito melhor desenvolvidos –, distanciamentos dos arquétipos tradicionais do gênero, adaptação inovadora de técnicas cinematográficas, além do uso frequente de simbolismos, diálogos em camadas, intertextualidade e metaficção.

Watchmen - Apresentação da obra

A primeira grande façanha de *Watchmen* foi a visível evolução em relação aos tradicionais quadrinhos de super-heróis, introduzindo abordagens e linguagens próprias dos quadrinhos *underground*, que eram lidos por adultos e possuíam orientação mais madura e menos superficial em comparação às produções comerciais amplamente difundidas nos EUA.

Ao lado de *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, *Watchmen* foi um divisor de águas por atrair a atenção do público adulto para as histórias de super-heróis, difundindo o que hoje se conhece por *graphic novel*, termo utilizado para categorizar HQs com início, meio e fim – ao contrário das intermináveis sagas mensais das revistas periódicas –, geralmente com maior quantidade de páginas e que possuem construção mais elaborada, destinadas ao público adulto.

A história situa-se nos EUA de 1985, onde um conflito nuclear está prestes a eclodir contra a União Soviética em decorrência da Guerra Fria, gerando um enorme clima de paranoia, aos moldes macarthistas. O clima de tensão é reforçado pela violência urbana e pela falta de perspectiva da população americana, que vive uma era de alienação e conformismo gerados pela manipulação de um governo obcecado pela supremacia.

Os super-heróis participam do contexto da obra de forma verossímil, alterando os percalços situacionais ora de forma sutil, ora de forma drástica, como o que se vê nas consequências ocorridas com o surgimento do Dr. Manhattan, o primeiro e único herói com superpoderes do mundo, levando os EUA a progressões tecnológicas, econômicas e históricas que não ocorreriam sem a influência de tal fenômeno.

O mote principal é o surgimento da misteriosa morte de um dos antigos heróis uniformizados sancionados pelo governo, o Comediante, que gera conflitos entre os outros heróis em decorrência de uma grande conspiração que vai se desenrolando aos poucos,

dando forma a algo muito maior, com consequências globais.

Muitos questionamentos e conflitos pessoais surgem entre os personagens, abrindo precedentes para referências relacionadas à filosofia, à ética, à moral, à cultura popular e de massas, à história, às artes e à ciência, conferindo extrema profundidade à obra.

O conceito de super-heróis é revisto, devido principalmente a questões morais, que são amplamente discutidas quando do surgimento de indivíduos uniformizados que se propõem a empregar a lei à sua maneira. A princípio, o governo os ratifica a prestar tais serviços à sociedade, até que, por pressão desta, são impedidos de exercerem suas funções, levando ao axioma central da obra: *“Who watches the watchmen?”* (Quem vigia os vigilantes?). A população sente-se pressionada por uma possível coação que pode ser exercida pelos heróis, já que não há quem policie os mesmos.

DEFINIÇÃO DE LITERATURA

O dicionário Aurélio define o termo *literatura* da seguinte maneira:

literatura

[Do lat. *litteratura*.]

Substantivo feminino.

1. Arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso. 2. O conjunto de trabalhos literários dum país ou duma época. 3. Os homens de letras: *A literatura brasileira fez-se representar no colóquio de Lisboa*. 4. A vida literária. 5. A carreira das letras. 6. Conjunto de conhecimentos relativos às obras ou aos autores literários: *estudante de literatura brasileira*; *manual de literatura portuguesa*. 7. Qualquer dos usos estéticos da linguagem: *literatura oral* (q. v.). 8. Fam. Irrealidade, ficção: *Sonhador, tudo quanto diz é literatura*. 9. Bibliografia: *Já é bem extensa a literatura da física nuclear*. 10. Conjunto de escritos de propaganda de um produto industrial (FERREIRA, (2004, p. 1220, vocáb. literatura).

No entanto, faz-se necessária uma definição mais aprofundada do termo para que o presente estudo possa ser realizado de forma efetiva. Para isso, recorreremos a diferentes autores, como Ezra Pound (2006, p. 32), que sintetiza: “Literatura é linguagem carregada de significado”. O mesmo autor ainda se aprofunda um pouco mais à questão:

Literatura é novidade que PERMANECE novidade. (...) É muito difícil ler o mesmo romance policial duas vezes. Em outras palavras, somente um policial muito bom será passível de releitura, depois de um longo intervalo, e isso porque a gente prestou tão pouca atenção a ele que já esqueceu quase completamente a sua história (POUND, 2006, p. 33).

Tem-se aqui, ainda, como preestabelecido, o conceito de que literatura é toda obra destinada a ser lida, portanto advém do texto, excluindo-se toda atividade não possuidora dessas características, como as atividades orais, que pertencem a outros campos de estudo. Porém, nem todo texto é considerado de cunho literário, como frisa Massaud Moisés:

A obra literária elabora, primordialmente, os dados da imaginação, visto ser arte representativa; a imaginação está presente em todo o processo literário, ao passo que naquelas manifestações culturais [história, filosofia, ciências etc.] é um componente dentre outros, e por certo não o mais relevante (MOISÉS, 2004, p. 266).

A língua é utilizada como ferramenta para o escritor, que molda as palavras para, pouco a pouco, dar forma ao seu texto. Dada esta relação imanente entre língua e literatura, então faz sentido deduzir que a própria utilização da língua no dia a dia seria uma forma de manifestação artística? Não, pois a forma e o intuito como as palavras são utilizadas fazem toda a diferença, como afirma Proença Filho:

(...) a língua, enquanto explicitação da linguagem de uma comunidade, restringe-se à simples representação de fatos ou situações particulares, observados ou inventados. A literatura configura-se como tal, quando, ao tratar desses fatos ou situações, realça-lhes os elementos universais e característicos. A partir de realidades singulares, revela-se, no texto literário, uma dimensão plural (PROENÇA FILHO, 2004, p. 10).

Mas como podemos separar o joio do trigo, distinguindo o que é literatura do que não é? Qualquer reunião de palavras em um papel pode ser considerada literatura?

Moisés define a polivalência do texto literário como orientador de suas acepções artísticas, diferenciando-o dos demais textos (não literários):

(...) podem-se identificar as *ciências* como a forma de conhecimento que utiliza signos verbais e não-verbais unívocos; as *filosofias* e as *religiões* buscam, igualmente, a univocidade no emprego dos mesmos signos; as *artes* lançam mão de signos polivalentes, e dentre elas, a única que recorre à expressão verbal é a Literatura. O confronto permite inferir que a Literatura se distingue das demais formas e tipos de conhecimento da realidade pelo fato de exprimir-se por meio de palavras polivalentes. De onde se pode assentar o seguinte conceito: *a Literatura é um tipo de conhecimento expresso por signos verbais polivalentes* (MOISÉS, 2004, p. 269).

A multissignificação das palavras é um dos fatores preponderantes para que os textos sejam caracterizados como literários. Proença Filho (2004, p. 20) afirma que a literatura é tradicionalmente uma arte verbal e uma modalidade de linguagem, que tem a língua como suporte. E o autor vai além:

As palavras, numa obra de arte literária, tornam-se multissignificativas e adquirem um valor específico no momento em que nela se integram e passam a fazer parte dos elementos que, interligados e interdependentes, constituem o todo ficcional. E o texto literário, a partir do idioma, revela uma realidade apoiada em vivências humanas (PROENÇA FILHO, 2004, p. 20).

Nem todo texto é literatura. Esta se diferencia por possuir linguagem mais carregada de significado, que pode levar a interpretações distintas, ao contrário da precisão categórica do texto científico, que não pretende abrir margem a diversas interpretações justamente pelo seu caráter não artístico. Sua expressividade é de cunho técnico, não emocional ou imagética; portanto, privilegia a informação em detrimento da criatividade textual. A literatura é obra intelectual e abstrata, criadora e empírica, como descreve Marisa Lajolo:

Literatura não transmite nada. Cria. Dá existência plena ao que, sem ela, ficaria no caos do inomeado e, conseqüentemente, do não existente para cada um. E, o que é fundamental, ao mesmo tempo que cria, aponta para o provisório da criação (LAJOLO, 1995, p. 38).

Para Proença Filho (2004, p. 21), a linguagem conotativa é fluente nos textos literários devido ao seu caráter expressivo, e pode variar e intensificar-se de acordo com as

partes envolvidas na comunicação: “(...) a linguagem literária é eminentemente **conotativa**. A conotação pluraliza-se em função do universo cultural dos falantes: prende-se, portanto, às diferenças de camadas socioculturais e ao processo de desenvolvimento da cultura”.

A linguagem conotativa pode variar em intensidade e forma; porém, sempre estará presente para emoldurar o escopo artístico da obra, garantindo-lhe maior liberdade e flexibilidade expressiva para dar vazão aos anseios do autor, que utiliza as palavras alterando e transformando seus significados não apenas por valor estético, mas também por valor comunicativo, como bem expresso pelos dizeres de Aguiar e Silva:

A Literatura não é um jogo, um passatempo, um produto anacrônico de uma sociedade dessorada, mas uma atividade artística que, sob multiformes modulações, tem exprimido e continua a exprimir, de modo inconfundível, a alegria e a angústia, as certezas e os enigmas do homem (AGUIAR; SILVA, 1979, apud LAJOLO, 1995, p. 7).

A literatura, assim como demais linguagens artísticas, serve como expressão e válvula de escape das problemáticas da vida humana, refletindo, em maior ou menor grau, as incertezas e motivações de uma sociedade.

Além do uso da conotação, Pound afirma que a escolha correta das palavras contribui para a eficácia da comunicação em textos literários, tornando-os mais expressivos e carregados de sentidos imagéticos:

Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos (...) de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados (fanopéia, melopeia, logopeia).

A incompetência se manifesta no uso de palavras demasiadas (POUND, 2006, p. 63).

Moisés nos fornece outras formas de entendimento para categorizar o texto literário, aprofundando-se, principalmente, no amplo uso de metáforas no texto literário, que são utilizadas para representar a realidade, já que sua reprodução por via direta é tarefa delicada:

(...) os signos verbais polivalentes correspondem às metáforas: a polivocidade do signo abarca os vários significados dos objetos, da mesma forma que a metáfora se estrutura sobre a comparação, explícita ou não, de dois ou mais objetos. Neste caso, entender-se-á por *Literatura um tipo de conhecimento expresso por metáforas*. Estas, consideradas o núcleo das figuras de linguagem, ou tropos, *representam* a realidade, à semelhança de todo signo, mas representam-na deformadamente. Dado ser problemático

captar a realidade por via direta, só resta conhecê-la por meio de um sinal que a represente, não como tal, visto ser impossível, mas como pode ser expressa, ou seja, enquanto se submete à expressão: assim, conhecemos a representação da realidade, não ela própria.

Mas fazê-lo implica “mentir”, “fingir” a realidade que se mostra, de modo que a realidade espelhada na representação não é a que se deseja conhecer, mas como aparece na mente do artista, ou antes, como se reflete na sua *imaginação* (MOISÉS, 2004, p. 269).

Portanto, ainda de acordo com Moisés, conclui-se que literatura é ficção, ou imaginação; e se o tipo de conhecimento veiculado pela literatura radica na imaginação, segue-se, finalmente, que literatura é a expressão dos conteúdos da ficção, ou da imaginação, por meio de palavras polivalentes, ou metáforas. O autor da obra literária altera a realidade de acordo com seu repertório pessoal e conforme essa realidade age em sua imaginação, influenciando diretamente na maneira como tais fatos serão expostos no texto e o nível de sua veracidade e adaptação.

Enquanto manifestação artística, a literatura propõe-se, ao mesmo tempo, a comunicar e expressar por meio dos métodos já mencionados: “Literatura pode ser definida como o enunciado de uma série de símbolos capazes de evocar na mente do leitor uma experiência controlada” (POLLOCK, 1965 apud MOISÉS, 2004, p. 268).

Conforme Pollock (1965), tais símbolos não necessariamente são entendidos da mesma forma entre escritor e leitor. Na maioria das vezes, a experiência do leitor é análoga à experiência que será captada pelo leitor, não idêntica.

Além das considerações levantadas em relação ao discurso literário, cabe-nos ainda refletir acerca da linguagem que lhe é mais pertinente. Qual seria o tipo de linguagem mais apropriado para o texto literário? Geralmente a norma culta é priorizada em detrimento da linguagem popular, vista por muitos como “pobre”, “errada” e até mesmo “indigna” de representar a arte literária em qualquer âmbito.

Valores são impostos, regras são atribuídas, normas são ditadas e as ferramentas do escritor vão se afunilando em meio aos ditames da elite cultural, que dita o certo e o errado na construção literária sem sequer consultar os próprios artistas do texto. E como ficam eles, os escritores? Devem baixar a cabeça e se adequar ao preestabelecido ou se oporem e configurarem seus estilos independentemente de valores arquitetados por uma pretensa minoria que se julga detentora do saber? É nessa perspectiva que Lajolo tece relevantes considerações:

Não é (...) o uso deste ou daquele tipo de linguagem que vai configurar a literatura. O registro coloquial, o parnasianês nativo da sonetolândia, as metáforas de palanque... qualquer tipo de linguagem nem anula o literário, nem necessariamente o provoca. É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção e leitura que instaura a natureza literária de um texto.

Assim, não se pode falar numa distinção apriorística entre linguagem literária e, por exemplo, linguagem coloquial. O que torna qualquer linguagem isto ou aquilo é a situação de uso. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividades (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana (LAJOLO, 1995, p. 38).

O CONCEITO DE LITERARIEDADE

Alguns proeminentes alunos da Universidade de Moscou fundaram o Círculo Linguístico de Moscou, no inverno de 1914, com o objetivo de realizar estudos nos campos da poética e da linguística. Tais estudos foram inovadores desde o início por estabelecer estudos paralelos entre a literatura e a linguística, preocupação que seria dominante nos trabalhos realizados pelo grupo.

Roman Jakobson, um dos mais célebres membros do Formalismo Russo, foi o primeiro autor a propor o termo **literariedade** (*literaturnost*) como característica definidora do texto literário em relação aos textos não literários: “A poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (EIKHENBAUM, 1976, p. IX).

Massaud Moisés acrescenta mais informações a respeito do conceito de Literariedade:

Amplamente difundida e aceita, a palavra [*literaturnost*] mereceu glosas e aditamentos, que não escondiam o seu caráter tautológico: se “literariedade é o que faz de uma determinada obra uma obra literária”, segue-se que o objeto da ciência literária somente pode ser a obra literária. Ou seja, nas palavras de B. Eikhenbaum, anteriores à proposta de Jakobson, mas sem usar aquele vocábulo: “o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários” (MOISÉS, 2004, p. 263).

Os formalistas tencionavam criar uma ciência da literatura, que deveria afastar-se de quaisquer aspectos extraliterários, e para que isso fosse possível, a literatura deveria ser estudada por si só, daí a necessidade de conceitualização da literariedade, que daria o respaldo necessário para aquilo que se almejava: o estudo da natureza autônoma da linguagem poética e sua especificidade como um objeto de estudo da crítica literária, como aponta Boris Eikhenbaum:

Estabelecíamos e estabelecemos ainda como afirmação fundamental que o objeto da ciência literária deve ser o estudo das particularidades específicas dos objetos literários, distinguindo-os de qualquer outra matéria, e isto independentemente do fato de que, por seus traços secundários, esta matéria pode dar pretexto e direito de utilizá-las em outras ciências como objeto auxiliar (EIKHENBAUM, 1976, p. 8).

Sempre foi grande a preocupação dos formalistas em atribuir caráter científico aos estudos literários, rejeitando as doutrinas simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária. Desde seus primeiros estudos, o Formalismo Russo se caracterizou pela recusa de abordagens extrínsecas ao texto. A psicologia, sociologia, filosofia etc., que serviam de base para muitos estudos literários realizados até então, não poderiam constituir o escopo de análise da obra literária, que deveria ser efetuada por meio dos constituintes estéticos sem relevar aspectos externos, como podemos observar nos comentários de Moisés:

A seu ver [os Formalistas Russos], a crítica deve preocupar-se exclusivamente com a obra literária, e afastar o enfoque psicológico, filosófico ou sociológico, limitar-se a escrever a arquitetura do texto em termos técnicos, segundo um método imanente. Empiristas, positivistas, desconhecem premissas filosóficas ou metodológicas e, portanto, toda conclusão abstrata. Não obstante, nutriam a esperança de chegar a uma ciência da Literatura, que tivesse por objeto não a literatura, mas a “literariedade” do texto, ou seja, aquilo que o torna literário (MOISÉS, 2005, p. 187).

Tzvetan Todorov, importante estudioso e divulgador das ideias formalistas, dá sua contribuição na explanação das intenções dos Formalistas:

O estudo propriamente literário, que chamamos hoje de estrutural, caracteriza-se pelo ponto de vista escolhido pelo observador e não pelo seu objeto que, de outro ponto de vista, poderia prestar-se a uma análise psicológica, psicanalítica, linguística etc. A fórmula de Jakobson: “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a *literatúrnost*, isto é, o que faz de determinada obra uma obra literária”, deve ser interpretada ao nível da investigação e não do objeto (TODOROV, 1970, p. 30).

Todorov ainda acrescenta que, de acordo com os formalistas, a literatura deve ser analisada pelas formas que dela própria advêm, sem que haja qualquer necessidade de análise externa. Apenas as suas formas constituintes devem ser relevadas:

(...) a literatura é uma “pura forma”, não tem nenhuma (ou quase nenhuma) relação com a realidade extraliterária, e pode pois ser considerada como uma “série” que tira suas formas de si mesma. Por outro lado, os formalistas sabem que a significação de cada forma é funcional, que uma mesma forma pode ter diversas funções, as únicas que importam para a compreensão da obra, e que, por conseguinte, discernir a semelhança entre as formas, longe de fazer progredir o conhecimento da obra literária, seria mesmo inútil (TODOROV, 1970, p. 39).

Os formalistas defendiam o estudo imanente das obras literárias sem interferências externas, objetivando apenas a obra em si e os traços que a definem enquanto obra de arte, já que os mesmos são plausíveis de inúmeros estudos peculiares e objetivos, como atesta o formalista Yuri Tynianov:

O objeto de um estudo que se pretende estudo da arte deve ser constituído pelos traços característicos que distinguem a arte dos outros campos da atividade intelectual, os quais são para este estudo mais do que um material ou um instrumento. Cada obra de arte representa uma interação complexa de inúmeros fatos; conseqüentemente, o objetivo do estudo é definir o caráter específico desta interação (TYNIANOV, 1924 apud EIKHENBAUM, 1976, p. 30).

Antes de tudo, os formalistas precisavam definir precisamente quais seriam os elementos constitutivos da obra literária que os diferenciam dos textos não literários. Assim como levantado no item anterior deste trabalho, o formalista Viktor Chklovski evidenciava a diversidade entre linguagem poética e linguagem prosaica:

A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Podemos perceber seja o aspecto acústico, seja o aspecto articulatório, seja o aspecto semântico. Às vezes, não é a construção, mas a combinação de palavras, a sua disposição que é perceptível. A imagem poética é um dos meios que servem para criar uma construção perceptível que podemos experimentar na sua própria substância; mas ela não é nada de mais... A criação de uma poética científica exige que se admita desde o início que existe uma língua poética e uma língua prosaica cujas leis são diferentes, ideia provada por inúmeros fatos (CHKLOVSKI, 1919 apud EIKHENBAUM, 1976, p. 15).

Semelhantes às observações de Chklovski, Roman Jakobson expõe suas considerações a respeito das diferenças do texto literário para o texto não literário. Tal diferenciação se deve às intenções do falante, que pode utilizar o discurso com viés puramente comunicacional ou, quando sua intenção é diferente, o discurso pode adquirir autonomia e ser levado a novos contornos:

Os fenômenos linguísticos devem ser classificados do ponto de vista do objetivo visado em cada caso particular pelo sujeito falante. Se os utiliza com objetivo puramente prático da comunicação, ele faz uso do sistema da língua cotidiana (do pensamento verbal), na qual as formas linguísticas (os sons, os elementos morfológicos etc.) não têm valor autônomo e não são mais que um meio de comunicação. Mas, podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas linguísticos, nos quais o objetivo prático recua a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas linguísticas obtenham então um valor autônomo (JAKOBSON, 1916 apud EIKHENBAUM, 1976, p. 9).

As intenções no discurso literário se diferem das intenções no discurso não literário, bem como a forma como esse discurso se manifesta. Tais diferenças são muito bem evidenciadas por Domício Proença Filho:

O discurso da literatura se caracteriza por sua complexidade. No discurso não-literário, há um relacionamento imediato com o referente; caracteriza-se, na maioria dos casos, a significação singular dos signos, marcados pela transparência (...). Já o que depreendemos do texto literário ultrapassa (...) os limites da simples reprodução. A natureza das informações que, por seu intermédio, são transmitidas, vai além do nível meramente semântico para se converter em algo tal, que sua comunicação se torna impossível através das estruturas elementares do discurso cotidiano (PROENÇA FILHO, 1997, p. 37).

Ainda de acordo com Proença Filho (1997), a comunicação na obra literária revela realidades que atingem caráter de universalidade, mesmo que advenham de elementos de natureza individual. Além do mais, a linguagem literária produz, enquanto a não literária apenas reproduz. E o texto literário é objeto linguístico e estético ao mesmo tempo.

O mesmo autor ainda tece mais considerações a respeito da versatilidade, criatividade e transformação típicas do discurso literário:

As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária às quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor. A literatura se abre, então, plenamente, à criatividade do artista. Em seu percurso, ela consiste na constante invenção de novos meios de expressão ou numa nova utilização dos recursos vigentes em determinada época. Mesmo nos momentos em que a obediência a determinados princípios pareceu regular os procedimentos literários, a literatura, por sua própria natureza, levou à abertura de caminhos renovadores.

Não existe uma “gramática normativa” para o texto literário. Seu único espaço de criação é o da *liberdade* (PROENÇA FILHO, 1997, p. 41).

As mesmas considerações podem ser resumidas em poucas linhas, como feito por Fiorin e Savioli (2003, p. 352): “Enquanto a linguagem em função utilitária pretende ter um único significado, a linguagem em função estética é plurissignificativa”; assim como o faz Proença Filho:

Ao caracterizar-se no texto literário um uso específico e complexo da língua, os signos linguísticos, as frases, as sequências assumem significado variado e múltiplo. Assim, afastam-se, por exemplo, da monossignificação típica do discurso científico, para só citar um caso (PROENÇA FILHO, 1997, p. 38).

Além da polissemia do texto literário, o uso da linguagem conotativa é uma de suas maiores características, como atesta Proença Filho (1997, p. 40): “A linguagem literária é eminentemente conotativa. O texto literário resulta de uma criação, feita de palavras. É do arranjo especial de palavras nessa modalidade de discurso que emerge o sentido múltiplo que a caracteriza”.

As palavras de Rogel Samuel fornecem mais material a respeito das disposições conotativas, imaginárias e criativas do texto literário:

A escrita desdobra-se objetivamente numa transgressão, princípio operador da poesia. Na poesia o discurso deixa a relação entre pensamento e mundo, para transpor essa dualidade e não mais sugerir o conotado. A poesia não precisa ser um discurso sobre o mundo, mas instaurar, criar um mundo, pois mundo e discurso se interdependem. Na obra literária está a verdade da ideologia: ela nos remete às suas fontes criadoras do conotado no texto e reconduz as elaborações linguísticas, psicológicas e sociais às suas fontes, isto é, à poesia, verdade do homem (SAMUEL, 2002, p. 15).

Em toda manifestação artística estão embutidas as ideias de estética e expressão – ou a sua recusa, não suficiente para anulá-las –, que são buscados por meios criativos que suplantam o aspecto reprodutivo da linguagem denotativa. Entre tais meios criativos, os mais amplamente utilizados são a metáfora e a metonímia:

O texto literário é conotativo e, assim, cria significados novos. A linguagem em função utilitária aspira a ser denotativa, enquanto a linguagem em função estética procura a conotação. Por isso vale-se largamente de mecanismos como a metáfora e a metonímia (FIORIN; SAVIOLI, 2003, p. 351).

A metáfora sugere significados que se ligam por conceitos que necessitam ser apreendidos, já que, muitas vezes, não são correlacionados, a não ser pela função poética, que pode ser ambígua e, portanto, incompreensível. Já a metonímia sugere relação entre suas partes, que leva à compreensão. Nas palavras de Inês Oseki-Depré:

O Texto é primeiramente um objeto linguístico (e gráfico) a colocar num espaço espectral compreendido entre a metáfora e a metonímia segundo a predominância do modo de significância semiótica (signo ≠ referente) ou do modo de significância semântica (signo = referente). Se ele é metafórico, coloca-se a literariedade no resultado do conflito entre os códigos *a priori* (formais) e *a posteriori*, a função poética sendo aí nitidamente mais marcada do que as outras funções. Se ele é metonímico, a literariedade resulta de uma dupla tensão: entre código *a priori* e *a posteriori* de um lado; entre função poética e referencial, de outro (OSEKI-DEPRÉ, 1990, p. 60).

A linguagem literária – por se valer do caráter criativo, ao invés do caráter reprodutivo da linguagem não-literária – vale-se de diversas funções de linguagem para construir seus discursos, porém, a função poética é imanente a ela, como podemos perceber pelas palavras de Oseki-Depré:

O texto literário partilha com os outros comportamentos verbais e com as demais manifestações artísticas as mesmas funções (emotiva, denotativa ou referencial, fática, metalinguística, conativa e poética). Essas funções não se excluem mutuamente, mas neles se apresentam de maneira hierarquizada; a função poética é predominante no texto literário (sem ela não se pode falar de literatura) enquanto as cinco outras podem aparecer a diversos títulos (OSEKI-DEPRÉ, 1990, p. 16).

A literatura não pretende ser uma cópia fiel da realidade, assim como almeja, por exemplo, o discurso jornalístico: “A literatura não é uma representação da realidade, mas o resultado de um trabalho efetuado sobre a linguagem. Como consequência desse axioma, a ‘forma’ é doravante inseparável do ‘conteúdo’, da estória” (OSEKI-DEPRÉ, 1990, p. 15).

Para valer-se de tal intenção criativa, e não representacional, o discurso literário ministra alterações na língua, que são utilizadas como ferramentas livres na construção do universo ficcional:

O texto literário representa uma utilização da língua na qual ele se inscreve. A consequência deste fato, é que ele cessa de ser irregularidade, desvio em relação a uma norma – indefinível. Ele se integra assim ao fenômeno da linguagem considerado globalmente (OSEKI-DEPRÉ, 1990, p. 16).

A língua é moldada de acordo com as intenções do autor para com a sua obra. Por ser inseparável da função poética, e por esta ser, muitas vezes, preponderante, portanto mais destacada, a linguagem literária apresenta seus próprios meios de expressão, que não são compartilhados por outras formas de linguagens:

A literatura, na verdade, cria significantes e funda significados. Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua, ponto de partida. Superposto ao da língua, o código literário, em certa medida, caracteriza alterações e mesmo oposições em relação àquele. É um desvio mais ou menos acentuado em relação ao uso linguístico comum (PROENÇA FILHO, 1997, p. 39).

A função poética, assim como outras funções de linguagem – que também são utilizadas pela linguagem literária, é bom frisar –, desvincula, cria, sugere e insinua novos significados às palavras, suscitando novas relações a atribuindo particularidade ao discurso literário, conforme atestam Fiorin e Savioli (2003, p. 351): “No uso estético da linguagem, procura-se desautomatizá-la, ou seja, criar novas relações entre as palavras, estabelecer associações inesperadas e estranhas. Isso torna singular a combinatória das palavras”.

Além de tais características, Fiorin e Savioli listam outros recursos amplamente utilizados na linguagem literária:

A mensagem literária é autocentrada, ou seja, o autor, pela organização da mensagem, procura recriar certos conteúdos. Faz isso por meio de múltiplos recursos: ritmos, sonoridades, distribuição das sequências por oposição ou simetria, repetição de palavras ou de sons (rimas), repetição de situações ou descrições (verdadeiras rimas no romance ou no conto) (FIORIN; SAVIOLI, 2003, p. 351).

Se a linguagem literária é autocentrada, então ela se volta para si mesma, é baseada em seus próprios recursos, portanto pode ser recriada por meio de si própria, de seus próprios constituintes, que acabam por lhe conferir novos aspectos em um processo de autotransformação.

De acordo com as considerações levantadas, podemos começar a definir quais são os conceitos embutidos na ideia de literariedade criada pelos Formalistas Russos:

Literário é um certo texto que possui a *literariedade*, constituída pelas metáforas, as metonímias, as sonoridades, os ritmos, a narratividade, a descrição, os personagens, os símbolos, as ambiguidades e alegorias, os mitos e outras propriedades (SAMUEL, 2002, p. 7).

Ainda de acordo com Rogel Samuel (2002, p. 52), o que define a literariedade é a habilidade de um texto em causar “estranhamento”, a sua habilidade em desfamiliarizar a linguagem habitual eminentemente denotativa, criando novas relações, formas e significados.

Nas palavras de Oseki-Depré:

A (...) solução que propõe Jakobson para o problema da prosa consiste em reter da literariedade apenas sua “mirada sobre a mensagem por sua própria conta”, e em transpô-la para a metonímia. O texto de prosa torna-se literário ou portador de literariedade quando a “representação do real” se desvanece em proveito da relação sintagmática que em geral veicula (OSEKI-DEPRÉ, 1990, p. 52).

Ou seja, o texto passa a ser literário quando, ao invés de apenas representar o real ou comunicar, passa a preocupar-se mais com a relação entre as palavras e seus significados e a forma como as ideias são expressas, objetivando-se mais à expressão criativa do que à comunicação reprodutiva.

Acima de tudo, o discurso literário é conotativo, inseparável da função poética e possuidor de ambiguidade, dado o seu caráter criativo e fundamentalmente expressivo, como podemos ilustrar com as importantes considerações de Rogel Samuel:

O literário, como um valor, não pode ser ajuizado. Ele vigora na escrita enquanto conotado. Não é um dado objetivo, nem subjetivo, mas algo que subsiste na escrita. O literário existe na escrita como uma potência. Essa energia não se vê no que é dito, mas é a concentração do dizer. Para falarmos dela, precisaríamos colocar-nos fora do discurso, isto é, fora da capacidade de pensar. Pensar o literário da escrita só é possível quando se faz falar a ambiguidade. Ou quando a linguagem deixa falar, na escrita, a força de sua manifestação. A riqueza da escrita tanto se faz mais criadora, quanto mais profundo for o nível de onde ela fala e silencia (SAMUEL, 2002, p. 21).

Características da literariedade

Com base nas informações levantadas, podemos definir como características da literariedade os seguintes recursos:

- A linguagem literária produz; a não-literária reproduz;
- A mensagem literária é autocentrada;
- Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua;
- As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária;
- Aspectos acústico, articulatório e semântico;¹
- Cria novas relações entre as palavras, estabelece associações inesperadas e estranhas;

1. A *acústica* é a parte da física que estuda a estrutura dos sons e o modo pelo qual o ouvido a eles reage (DUBOIS, 2004, p. 18).

Articulações do discurso são os morfemas ou as seqüências de morfemas que servem para indicar as relações lógicas entre as frases, ou no interior das frases, entre constituintes: assim, as conjunções *e*, *ou*, *mas* etc., os advérbios *entretanto*, *também*, *tampouco* etc. são articulações lógicas (DUBOIS, 2004, p. 68).

A *fonética articulatória* (...) estuda os sons usados na linguagem humana, segundo os mecanismos de sua produção pelo aparelho vocal (DUBOIS, 2004, p. 69).

(...) a *semântica* é um meio de representação do sentido dos enunciados. A *teoria semântica* deve explicar as regras gerais que condicionam a interpretação semântica dos enunciados, como a teoria fonológica deve explicar as regras fonológicas universais, das quais as línguas não utilizam senão um subconjunto (DUBOIS, 2004, p. 527).

- Cria significantes e funda significados;
- Formas linguísticas com valor autônomo;
- Linguagem conotativa;²
- Metáfora e metonímia;³
- Não existe uma gramática normativa para o texto literário, seu único espaço de criação é o da liberdade;
- Objeto linguístico e estético ao mesmo tempo;
- Plurissignificação ou polissemia;⁴
- Predomínio da função poética;⁵
- Sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, ambiguidades e alegorias, mitos;
- Universalidade.⁶

2. (...) a conotação designa, de modo geral, os vários sentidos que os signos linguísticos, isoladamente ou em frases, adquirem no contato com outros signos ou frases no interior de um texto. Por contiguidade, o sentido primitivo ou literal (denotativo), sofre alteração e amplia-se, tornando-se plural ou multívoco. Ao mesmo tempo, por associação mental, encadeiam-se imagens ou alusões, que remetem para significados extratextuais, sem contar o impacto da subjetividade presente no ato de assimilar os múltiplos sentidos das palavras e dos períodos (MOISÉS, 2004, p. 84).

3. (...) a *metáfora* consiste no emprego de uma palavra concreta para exprimir uma noção abstrata, na ausência de todo elemento que introduz formalmente uma comparação; por extensão, a metáfora é o emprego de todo termo substituído por um outro que lhe é assimilado após a supressão de palavras que introduzem a comparação (*como*, por exemplo) (DUBOIS, 2004, p. 411).

De um modo geral, de acordo com a etimologia, a *metonímia* é uma simples transferência de denominação. A palavra é reservada, todavia, para designar o fenômeno linguístico pelo qual uma noção é designada por um termo diferente do que seria necessário, sendo as duas noções ligadas por uma relação de causa e efeito (a *colheita* pode designar o produto da colheita e não apenas a própria ação de colher), por uma relação de matéria a objeto ou de continente a conteúdo (*beber um copo*), por uma relação da parte ao todo (*uma vela no horizonte*) (DUBOIS, 2004, p. 412).

4. Chama-se *polissemia* à propriedade do signo linguístico que possui vários sentidos. A unidade linguística é considerada, então, "polissêmica" (DUBOIS, 2004, p. 471).

5. R. Jakobson descreve as funções da língua, referindo-se aos elementos necessários a toda comunicação linguística: existência de um destinatário, de um remetente (ou destinador), de um contexto ao qual a mensagem remete, de um código, de um contato (canal físico e conexão psicológica entre o destinatário e o remetente, que permitem estabelecer e manter a comunicação). Pela *função referencial*, a mensagem é centralizada no contexto, pela *função emotiva* no locutor, pela *função conativa* no destinatário, pela *função fática* no contato, pela *função metalinguística* no código, pela *função poética* na mensagem em si (DUBOIS, 2004, p. 295).

6. *Universalidade* [Do lat. *universalitate*]. Substantivo feminino. 1. Qualidade de universal; totalidade, universidade, catolicidade (FERREIRA, 2004, p. 2021).

A LITERARIEDADE EM WATCHMEN

Após realizarmos um levantamento bibliográfico para definirmos quais são as características da literariedade estipulada pelos Formalistas Russos, vamos analisar se a mesma é presente na série *Watchmen*.

A linguagem literária produz, a não literária reproduz

Como se trata de uma obra de caráter fictício, apesar de conter elementos reais, como as referências à Guerra Fria, todo o conteúdo da obra é original, portanto, é criativa, não reprodutiva; não possui a função de apenas relatar acontecimentos factuais, mas de criar situações, personagens, lugares etc.

A mensagem literária é autocentrada

Por meio dos elementos constituintes em *Watchmen*, Alan Moore tece toda a trama, que se desenrola num encadeamento complexo, chegando a se utilizar da metalinguagem como adendo estrutural ao conjunto da ficção, ou seja, utilizando-se da própria linguagem dos quadrinhos para narrar uma história secundária dentro de uma história em quadrinhos primária. O mote principal, a existência de heróis uniformizados envolvidos em uma conspiração, desenrola-se como se tivesse vida própria, enfatizando o caráter autocentrado da história.

Apresenta seus próprios meios de expressão, ainda que se valendo da língua

Watchmen utiliza recursos expressivos próprios como em qualquer obra de caráter literário, valendo-se da língua para criar todo o aparato constitutivo da obra. A expressão “*Who watches the watchmen?*”, amplamente utilizada ao longo de toda a HQ, é um dos melhores exemplos.

As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação às tradições linguística, retórico-estilística, técnico-literária ou temático-literária

Em *Watchmen*, muitas gírias e novas expressões são utilizadas, já que a trama se passa no futuro com relação à época de criação da obra. Além disso, Alan Moore engendra recursos nunca ou pouco utilizados antes nas histórias em quadrinhos, principalmente nas histórias de super-heróis, como desconstrução de arquétipos, aprofundamento psicológico, uso inovador de *flashbacks* e técnicas cinematográficas, simbolismos aprofundados e relevantes à obra, referências culturais, intertextualidade, paráfrases, anacronismos, plurigeneralidade,¹ metalinguagem, metaficção e complexa rede narrativa entrecortada,

1. Aqui a analogia foi utilizada em referência à pluralidade de gêneros no sentido mais amplo da palavra: histórias em

que confere singularidade à obra.

Aspectos acústico, articulatório e semântico

Nota-se certa musicalidade nas falas do personagem Ozymandias, devido à marcada erudição do personagem:

Aos 17 anos perdi meus pais e me deparei com outra decisão.

Minha herança me proporcionava uma vida de ócio e luxúria. No entanto, havia em mim uma paradoxal ânsia de fazer tudo.

Estão entendendo?

Meu intelecto me alijava dos demais, não havia pessoa cujos conselhos pudesse me ser úteis. Alguém que vivesse.

O único ser humano com quem eu sentia afinidade havia morrido 300 anos antes de Cristo.

Alexandre da Macedônia. Eu o idolatrava. Ainda jovem, ele varreu as costas da Turquia e da Fenícia, subjugando o Egito antes de voltar seus exércitos contra a Pérsia...

Morreu aos 33 anos, dominando a maior parte do mundo civilizado (MOORE; GIBBONS, v. 11, 1999, p. 10).

Também poderemos notar certa preocupação acústico-articulatória nos textos das histórias “*Tales of the Black Freighter*”, que são lidas pelo garoto ao lado da banca de jornal. Tais textos possuem acentuado lirismo por tratar-se de uma história de época carregada de paradoxos sentimentais e forte acento estético:

Delirante, vi as velas negras do navio infernal estampadas nos céus amarelados das Antilhas e reconheci o odor fétido de pólvora, massa cinzenta humana e guerra.

Cabeças pregadas à proa olhavam para baixo... As que ainda tinham olhos, bicadas por gaivotas, recobertas de sal, bocas descarnadas gritavam: “É inútil! Está tudo perdido!”.

As ondas ao meu redor tingiam-se de escarlate, com espumas horrivelmente tépidas. Mesmo assim, a hedionda tripulação do navio clamava: “Mais sangue! Mais sangue!”.

Seu casco manchado de piche passa sobre mim. Em desespero, mergulho sob vagalhões imundos e rosados, encomendando minha alma danada ao todo-poderoso, à sua mercê e a seu julgamento (MOORE; GIBBONS, v. 3, 1999, p. 3).

Cria novas relações entre as palavras, estabelece associações inesperadas e estranhas

O texto em *Watchmen* é utilizado de forma diferenciada, fugindo aos clichês tradicionais dos quadrinhos. Aqui o texto é tratado de forma séria, principalmente no que concerne aos complexos aprofundamentos psicológicos dos personagens, que não são abordados superficialmente, dando origem a descrições que desencadeiam novas possibilidades a todo o momento, prendendo o leitor sem que ele possa tecer considerações prévias a respeito do desfecho.

Cria significantes e funda significados

Tais características são amplamente utilizadas, por exemplo, nas falas do personagem Rorschach, que possui uma maneira bastante peculiar de se expressar, provavelmente devido aos profundos traumas sofridos em sua infância:

1956. 16 anos. Saí do orfanato. Tornei-me operário não-qualificado, indústria de confecção.

Trabalho desagradável. Tinha de manusear roupas femininas.

1962. Pedido especial para roupa com novo tecido criado pelo Dr. Manhattan. Fluidos viscosos entre duas camadas de látex, sensíveis a calor e pressão.

Cliente: uma jovem, nome italiano. Não levou a encomenda. Disse que o vestido era feio.

Não. Não era feio.

Preto e branco se movendo. Mudando a forma... Mas sem misturar. Sem cinza.

Muito, muito bonito.

Ninguém queria. Perfeito para mim. Levei pra casa. Apreendi a cortar com utensílios aquecidos para vedar o látex.

Quando terminei de cortar, não se parecia mais com vestido de mulher (MOORE; GIBBONS, v. 6, 1999, p. 12).

Linguagem conotativa

A linguagem conotativa é abundante em *Watchmen*, principalmente nos diálogos do cotidiano, em que os personagens utilizam expressões conotativas bastante comuns. Além disso, muita conotação é encontrada nas relações texto/imagem, em que o texto utiliza expressões conotativas em contraste com o significado denotativo das imagens.

Metáfora e metonímia

A grande metáfora da trama reside na relação entre o mundo e o surgimento do Dr. Manhattan, que passa a influenciar diretamente nos acontecimentos sócio-político-culturais do globo. Muitas dessas relações passam para o âmbito metafórico, principalmente quando Dr. Manhattan e Espectral II vão para Marte:

Jon (Dr. Manhattan): (...) É aqui que vamos debater o destino da Terra.

Laurie (Espectral II): Jon, por favor... **Só o fato de estar aqui já me dá dor de cabeça! Eu não vou** aguentar seu papo de predestinação agora.

Jon: A minha percepção do tempo a incomoda?

Laurie: Pra que a pergunta? Você já sabe a resposta. É tão absurdo. Quando eu te larguei... E a Nova Express fez as denúncias, você ficou surpreso. Por que... Se **já sabia que ia acontecer?**

Jon: Tudo é predeterminado. Até as minhas reações.

Laurie: E você só segue a partitura, executando as notas? Então isso é você? O ser mais poderoso do universo e não passa de uma marionete seguindo um roteiro?

Jon: Todos nós somos, Laurie. Eu apenas sou uma marionete que vê as cordas. Vamos subir até a sacada. Você pode ver as montanhas *Nodus Gordii* **lá de cima.**

Laurie: E se eu não subir? Hã? O que acontece se eu ficar aqui embaixo e melar suas previsões, hein? O que acontece? (MOORE; GIBBONS, v. 9, 1999, p. 7).

Além disso, também há grande sentido metafórico nas histórias “*Tales of the Black Freighter*”. Já as metonímias são largamente utilizadas nos textos de apoio que acompanham cada edição de *Watchmen*, como em “Sob o Capuz”, que traz trechos da autobiografia de Hollis Manson, o primeiro Coruja:

Ele era um homem com seus 55 anos e tinha um daqueles rostos antigos que não se veem mais hoje. É engraçado, mas certos rostos parecem entrar e sair de moda. Quando se olha fotografias antigas, todo mundo tem uma certa aparência, quase como se fossem parentes. Observe fotos de dez anos mais tarde e você vai notar que há um novo tipo de face começando a predominar, enquanto que as mais antigas vão desaparecendo para nunca mais serem vistas. O rosto de Moe Vernon era mais ou menos assim: três queixos, um lábio inferior franzido como de quem sabe tudo, uma certa concavidade em torno dos olhos, o cabelo batendo em retirada cabeça abaixo, ensaiando um encontro com a etiqueta no colarinho da camisa (MOORE; GIBBONS, v. 1, 1999, p. 29).

Não existe uma gramática normativa para o texto literário, seu único espaço de criação é o da liberdade

Muitos são os possíveis desvios em relação à norma culta encontrados em *Watchmen*, principalmente nas gírias, expressões populares e regionalismos utilizados pelos personagens. Aliás, os diálogos variam muito de personagem para personagem, de acordo com sua condição social, econômica, cultural, geográfica etc.

Objeto linguístico e estético ao mesmo tempo

Alan Moore sabe como utilizar a linguagem e o faz com maestria, trazendo riqueza aos quadrinhos de super-heróis, que antes detinham textos pobres e tramas pouco desenvolvidas, com excessiva preocupação mercadológica e tratamento pouco criativo. A capacidade literária de Moore transcendeu os padrões da indústria dos quadrinhos e criou um novo conceito estético, em que as revistas de super-heróis não mais precisavam conter apenas histórias medianas pouco desenvolvidas, quase sempre baseadas em chavões e clichês.

Plurissignificação ou polissemia

Muito frequente, principalmente nos diálogos de Ozymandias, em que sua linguagem erudita e carregada de poeticidade confere significados polissêmicos ao discurso. A polissemia também é comum em vários outros pontos da obra, como nas já mencionadas histórias “*Tales of the Black Freighter*” e nos intrincados e perturbados diálogos de Rorschach.

Predomínio das funções poética e conotativa

Ambas as funções de linguagem são onipresentes em toda a obra, conferindo singularidade e alto valor estético, ao contrário das tradicionais histórias de super-heróis, que optam por linguagem mais simples, direta e pouco exploratória. Em *Watchmen*, tais recursos são utilizados para conferir mais dramaticidade e enfatizar o suspense e a tensão existentes na trama.

Sonoridades, ritmos, narratividade, descrição, personagens, símbolos, alegorias, mitos

Todos esses elementos são presentes em *Watchmen*, bem como: ação, sequência, tempo, narrador (homodiegético), personagens (protagonistas, antagonistas e par romântico), cenário (realista e fantástico), alegorias (Dr. Manhattan como centro do poder capitalista norte-americano na Guerra Fria), mitos (todos os heróis e, principalmente, o Dr. Manhattan).

Universalidade

Como a obra faz referência a acontecimentos reais, como a Guerra Fria, seu caráter universal se expande ao longo de seu desenvolvimento, já que o mundo como um todo está sujeito às consequências da guerra em questão. Além dos Estados Unidos, onde se passa a maior parte da história, diversas regiões do globo são caracterizadas ou mencionadas, como alguns países da Europa, o Vietnã, a União Soviética, o Japão, Antártida, além de menções a culturas antigas, como a grega e a egípcia.

WATCHMEN - UM CÂNONE DOS QUADRINHOS?

Há tempos o homem vem elegendo seus principais representantes nas artes para que estes possam servir de padrão estético e serem imortalizados como baluartes da criatividade e expressão humanas. *Cidadão Kane* para o cinema, *Dom Quixote* na literatura e *Monalisa* na pintura são apenas alguns dos cânones das expressões artísticas em questão. O que pretendemos neste estudo é aquilatar o potencial expressivo e artístico de *Watchmen* no intuito de definirmos se a obra pode ou não ser considerada um dos cânones das histórias em quadrinhos. Mas antes de nos aprofundarmos ao assunto, primeiro vamos conceituar o que é um cânone, já que uma possível vastidão para o tema pode levar a interpretações díspares.

Massaud Moisés define cânone da seguinte forma:

Designa os princípios literários que permitem organizar a lista de obras autênticas de um autor, bem como as obras indispensáveis à formação dos estudantes. Ou ainda diz respeito aos postulados ou princípios doutrinários que norteiam uma corrente literária (MOISÉS, 2004, p. 65).

Mas ainda precisamos definir quais são os postulados que caracterizam uma obra como canônica. Antes de tudo, toda obra canônica é um clássico, como afirma Cirne (2000, p. 205): "(...) uma coisa é indiscutível: o 'canônico' pressupõe o 'clássico'". O mesmo autor tece demais considerações a respeito da relação entre clássico e cânone:

(...) há pelo menos uma diferença entre o clássico e o canônico propriamente dito: o clássico se consolida através do tempo, implicando uma construção formal da "beleza estética"; o canônico se consolida através de leituras que buscam determinar dadas "verdades consensuais" (CIRNE, 2000, p. 206).

Ademais, recorremos a Italo Calvino para nos aprofundarmos mais à questão:

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual (CALVINO, 1993, p. 10).

Com base nessas considerações, podemos iniciar nosso estudo acerca da possibilidade de *Watchmen* ser uma obra canônica.

Desde seu lançamento na segunda metade da década de 1980, *Watchmen* tem sido muito comentada como um dos pilares dos quadrinhos de super-heróis modernos, dada a sua criatividade, abordagem original, riqueza estrutural e narrativa bem amarrada. Influenciou toda uma geração e até hoje notam-se suas marcas em novas obras.

Calvino (1993, p. 11) também afirma que "Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira". Devido à sua complexidade estrutural e criatividade expressiva, *Watchmen* sempre é relido prazerosamente por fãs atentos que sempre descobrem detalhes que passaram despercebidos anteriormente. Tão grande é a atenção que deve ser dedicada à obra que diversos livros de referência foram lançados nos Estados

Unidos para destrinchar todos os pormenores contidos nas entrelinhas de *Watchmen*.

O mesmo autor também considera que “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). A “fórmula” seguida pelas grandes editoras americanas de quadrinhos de super-heróis, com heróis mais reais e com maior aprofundamento psicológico, pode parecer clichê nos dias de hoje, mas tal abordagem era única no momento de *Watchmen*, que acabou redefinindo as tais fórmulas utilizadas pela indústria dos quadrinhos, já que os leitores estavam cansados dos velhos padrões e queriam algo tão dinâmico e envolvente quanto *Watchmen*. A influência da obra pode ser notada facilmente na maioria dos quadrinhos de super-heróis existentes hoje no mercado, por isso podemos dizer que *Watchmen* ainda tem muito a dizer, seja direta ou indiretamente. Para ilustrarmos ainda melhor essa ideia, recorreremos mais uma vez a Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (CALVINO, 1993, p. 11).

Fazemos uso das palavras de Pound:

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um (POUND, 2006, p. 36).

A função social de Alan Moore tem sido claramente demonstrada por meio de suas obras e do legado que elas vêm trazendo ao universo dos quadrinhos, contribuindo muito para seu amadurecimento com roteiros abundantes em qualidade e criatividade.

Pound também tece suas considerações acerca da definição do que é clássico:

Um clássico é um clássico não porque esteja conforme a certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido a uma certa juventude eterna e irreprímível (POUND, 2006, p. 21).

Tais palavras parecem destinadas diretamente a *Watchmen*, que até hoje agrada jovens e adultos, homens e mulheres, fãs de quadrinhos ou apenas entusiastas, independentemente do apreço que se carrega pelos super-heróis, já que a *graphic novel* extrapola os diversos clichês intrínsecos ao gênero em questão, tornando-se leitura agradável para qualquer pessoa que se proponha a ler uma história em quadrinhos.

A obra é citada frequentemente como uma das mais geniais criações da nona arte, e sua importância nunca foi esquecida ou sequer minimizada, ao contrário, já que um longa-metragem baseado na série será lançado em meados de junho de 2009, reavivando todo o furor causado pela obra quando da época de seu lançamento, na década de 1980.

Se por meio das considerações levantadas pudemos estabelecer o conceito de cânone e clássico, pudemos também utilizar tais considerações para estabelecermos a importância de *Watchmen* para a linguagem quadrinhística, levando-nos a crer que, apesar da pouca idade, a série pode ser considerada um clássico e também um cânone dos quadrinhos, devido às alterações que a obra causou no percurso da história dos quadrinhos, além de sua importância enquanto história em quadrinhos em si, apreciada e respeitada por todos aqueles que detêm um mínimo de conhecimento sobre as histórias em quadrinhos e sua evolução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluímos, por meio dos estudos realizados, que a literariedade conceituada pelos Formalistas Russos é facilmente perceptível em *Watchmen*, conforme levantamento realizado no item "A literariedade em *Watchmen*" deste trabalho. Entretanto, não podemos deixar de citar aqui que temos o conhecimento de que os quadrinhos são uma linguagem artística plena de seus valores e, portanto, portadora de suas peculiaridades enquanto forma de comunicação, e não apenas um amálgama entre literatura e artes visuais, como muitos querem fazer crer. Moacy Cirne esclarece muito bem a questão:

O texto quadrinhístico não é um texto literário, embora, claro, também não seja um texto cinematográfico, um texto musical, um texto plástico (...). Um texto quadrinhístico, afinal, só pode ser um texto quadrinhístico, com sua grafia própria, com seu ritmo próprio, com sua especificidade própria (CIRNE, 2000, p. 176).

Nos apropriamos dos estudos dos formalistas e seus apreciadores para avaliarmos o potencial do texto em *Watchmen*, mas sabemos que a obra como um todo não pode ser avaliada apenas por seus textos, e sim pela complexa relação entre texto e imagem que há não só em *Watchmen*, mas em todas as histórias em quadrinhos, algumas com maior ou menor potencial criativo e artístico. Cirne aprofunda-se mais à questão:

Mesmo que os quadrinhos se produzam dentro de parâmetros literários narrativos (...), não nos esqueçamos que tais parâmetros, nos bons autores, são redimensionados pela temperatura gráfica dessa ou daquela estória. Os quadrinhos, assim, não podem ser literários – os quadrinhos não são literatura, sequer paraliteratura. Neste sentido, existe, sim, um *problema literário* na "banda desenhada",¹ mas só quando se pretende atingir, com suas estórias, determinado nível literário. Nada mais equivocado, nada mais grosseiro; no mínimo, deixará de ser bom quadrinho para se tornar má literatura naquilo que poderia ser projeto supostamente literário (CIRNE, 2000, p. 184).

No caso da intenção de se avaliar uma história em quadrinhos como um todo – não apenas seu roteiro, suas ilustrações ou sua narrativa –, é necessária a utilização de um método crítico eficaz e ajustado para as necessidades dos quadrinhos, não apenas a adaptação de conceitos e teorias de outras áreas do saber, como defende Cirne:

Não há como misturar os discursos: o literário tem um ritmo e um procedimento que são *literários*; o quadrinhográfico, por mais que seus roteiros possam ter injunções literárias (e que só são válidas no interior da linguagem dos quadrinhos), existe em função de uma narrativa gráfico-visual.

Nada menos quadrinhístico do que uma *banda desenhada* com pretensões literárias (ou mesmo cinematográficas). (...) Na verdade, o que os quadrinheiros devem ter são pretensões gráficas e narrativas; assim transformarão os quadrinhos num bem simbólico e cultural da maior importância (CIRNE, 2000, p. 187).

1. *Banda desenhada* é a forma como são chamadas as histórias em quadrinhos em Portugal.

Scott McCloud, um dos maiores teóricos dos quadrinhos da contemporaneidade, além de autor de belíssimas obras, argumenta brilhantemente a respeito da linguagem das histórias em quadrinhos:

Em quadrinhos, as palavras e imagens são como parceiros de dança, e cada um assume sua vez conduzindo. Quando os dois tentam conduzir, a concorrência pode subverter as metas globais, embora uma pequena concorrência, às vezes, possa produzir resultados apreciáveis. No entanto, quando cada parceiro conhece seu papel e se apoiam mutuamente, os quadrinhos podem se equiparar a qualquer uma das formas de arte da qual extrai seu potencial (McCLOUD, 2005, p. 156).

Para concluirmos a redação do presente trabalho, recorreremos novamente a McCloud, que tece um depoimento apaixonado e bem embasado sobre o potencial artístico das histórias em quadrinhos:

História em quadrinhos é uma das inúmeras formas de autoexpressão disponíveis para nós. (...) Pode ser difícil de acreditar, mas houve época em que essa ideia era ridicularizada. Mesmo hoje em dia, muitos perguntam: "Os quadrinhos podem ser arte?" Essa é, me desculpem, uma pergunta idiota. Mas, se tivermos que responder, a resposta é sim. Ainda mais se sua definição de arte for tão ampla quanto a minha. Eu vejo arte como qualquer atividade humana que **não se desenvolve** a partir dos dois instintos básicos da nossa espécie: sobrevivência e reprodução (McCLOUD, 2005, p. 162 [grifo nosso]).

REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. 16 ed. São Paulo: Ática, 2003.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 17. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*, v. 1-12. São Paulo: Abril, 1999.
- MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- OSEKI-DEPRÉ, Inês. *A propósito da literariedade*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. *Almanaque dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2004.

QUELLA-GUYOT, Didier. *A história em quadrinhos*. São Paulo: Loyola/Unimarco, 1994.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SOBRE O AUTOR

LEONARDO PORTO PASSOS, mais conhecido como Leo. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (PPGM-IA-Unicamp). Compositor, sound designer, programador de áudio, produtor musical e guitarrista. Também é roteirista, escritor, redator, game designer e programador amador. Entre suas maiores paixões estão a música, a literatura, o cinema, as histórias em quadrinhos, os games, as artes marciais, o skate, a cerveja, suas duas gatas, sua querida esposa e sua linda filha.

A LITERARIEDADE NA SÉRIE WATCHMEN, DE ALAN MOORE

www.arenaeditora.com.br 

contato@arenaeditora.com.br 

[@arenaeditora](https://www.instagram.com/arenaeditora) 

www.facebook.com/arenaeditora.com.br 

 **Atena**
Editora

Ano 2021

A LITERARIEDADE NA SÉRIE WATCHMEN,

DE ALAN MOORE

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

 **Atena**
Editora

Ano 2021