



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL  
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**Taís Turaça Arantes**

**UMA ANÁLISE DOS SÍMBOLOS EM WATCHMEN, DE ALAN MOORE E DAVE  
GIBBONS, SOB A SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE**

---

Campo Grande/MS  
2016

**TAÍS TURAÇA ARANTES**

**Uma análise dos símbolos em Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons, sob a semiótica de Charles Sanders Peirce**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes

Campo Grande/MS  
2016

S581c Arantes, Taís Turaça.

Uma análise dos símbolos em Watchmen, de alan moore, sob a semiótica de Charles Sanders Peirce /Taís Turaça Arantes. Campo Grande, MS: UEMS, 2016.

104 p.; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes

1. Watchmen 2. Semiótica 3. Peirce 4. Símbolos I. Título

CDD 23. ed. - 417.2

**Uma análise dos símbolos em Watchmen, de Alan Moore e Dave Gibbons, sob a semiótica de Charles Sanders Peirce**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Linha de pesquisa: Produção de Texto Oral e Escrito: Sociolinguística

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Ruberval Franco Maciel  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho  
Universidade Federal Fluminense/UFF

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Daniel Abrão - Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins - Suplente  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 25 de fevereiro de 2016.

*Para meus avôs maternos e paternos: Elvira Andozio Turaça (In memorian), Bazilio Turaça (In memorian), Florentino Queiroz Arantes (In memorian) e Joana Inacio Arantes (In memorian).*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço Aquele que é, cujo o nome está acima de todo nome, a razão pura de qual falava Kant.

À minha família: minha mãe, Luci; meu pai, Dinamérico; meus irmãos, Denner e Hugo. Ao meu tio Vando e à tia Nei. Mesmo que vocês não tenham lido nem sequer uma linha desse trabalho e nem contribuíram com nada em relação ao desenvolvimento teórico, é inegável que sem o carinho de vocês eu não teria conseguido chegar até aqui.

Os agradecimentos ao Prof. Dr. Nataniel dos Santos Gomes são inúmeros! Desde em acreditar em mim na iniciação científica na graduação, nesse árduo percurso do mestrado, por me incentivar a continuar escrevendo, por corrigir todos os meus erros de crases, por aceitar todas as minhas ideias loucas, por abrir uma filial da sua biblioteca na minha casa, e principalmente por me oferecer a oportunidade estudar duas coisas que amo: semiótica peirceana e histórias em quadrinhos. Nesse sentido, também agradeço à esposa do professor Nataniel, Angela Damasceno, principalmente por sua amizade e sabedoria.

Registro também meus agradecimentos ao professor Me. Ronaldo Vinagre Franjotti, por ter me apresentado ao mundo das letras enquanto eu ainda estava no ensino médio. Por também ter me ensinado a ler Dylan Dog e discutido Batman comigo na hora do intervalo. Um importante passo na minha vida acadêmica.

Aos meus amigos, àqueles que entenderam minha ausência e também ajudaram, de alguma forma, para que esse texto fosse escrito. São eles: Lean Sartori, Letícia Reis de Oliveira, Suelen Pugliese, Talita Galvão, Élide Abrahão e Érick Abrahão.

Pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa, agradeço à Capes e ao Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de pós-graduação da UEMS – PIBAP.

*Em qualquer momento, o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta geral à questão: Que é o homem? – É que ele é um símbolo.  
(Charles Sanders Peirce)*

ARANTES, Taís Turaça. **Uma análise dos símbolos em Watchmen, de alan moore, sob a semiótica de Charles Sanders Peirce**. 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2015.

## RESUMO

Este trabalho tem sua perspectiva teórica na semiótica de Charles Sanders Peirce. Sendo assim, esse texto dissertativo buscou pesquisar os símbolos na *graphic novel Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, apoiada na segunda tricotomia dos signos de Peirce. O interesse em estudar uma história em quadrinho a partir da semiótica, deve-se ao fato de que a primeira se demonstra como um objeto farto para pesquisas. Nesse *corpus* poderia escolher-se outros recortes, bem como outras vertentes teóricas, contudo, a semiótica elaborada por Peirce demonstra uma aprofundamento sobre o símbolo, que ofereceu a fundamentação necessária para a pesquisa. Uma vez que a classificação de signos feita por Peirce é diferente em alguns aspectos do teórico Ferdinand Saussure. Assim sendo, o recorte do corpus limitou-se a quatro símbolos que aparecem de forma recorrente na *graphic novel*, são eles: o smile, a máscara do Rorschach, o átomo de hidrogênio e o relógio do juízo final. A partir das análises feitas, chegou-se a compreensão de como a relação bilateral de um símbolo ajudou a evocar sentimentos que edificaram o sentido geral da *graphic novel*.

Palavras-chave: Watchmen; Semiótica; Peirce; Símbolos.

ARANTES, Taís Turaça **An analysis of the symbols in Watchmen, by Alan Moore, under the semiotics of Charles Sanders Peirce.** 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2015.

### ABSTRACT

This paper has its theoretical perspective on the semiotics of Charles Sanders Peirce. Thus, this argumentative text sought to search the symbols on *Watchmen*, a graphic novel by Alan Moore and Dave Gibbons, based on the second trichotomy of Peirce's signs. The reason to study semiotics in a comic strip, is due to the fact that this comic is a rich subject for research. In this corpus could pick up other elements as well as other theoretical aspects, however, semiotics elaborated by Peirce demonstrates a deepening of the symbol, which offered the foundation needed for research. Because the classification of signs made by Peirce is different in some aspects of the theoretical Ferdinand de Saussure. Therefore, the use of the corpus elements were limited to four symbols that appear recurrently in the graphic novel, they are: the smile, the mask of Rorschach, the hydrogen atom and the clock of doom. From the analysis made, we came to understanding how the bilateral relationship of a symbol helped evoke feelings that built the general sense of the graphic novel.

Keywords: Watchmen; semiotics; Peirce; Symbols.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- As cobranças .....	20
Figura 2 - Menino Amarelo .....	22
Figura 3 - Menino Amarelo .....	22
Figura 4 - Capa da primeira revista do Capitão América .....	25
Figura 5 - Era de Ouro .....	27
Figura 6 - Era de Prata .....	27
Figura 7 - Comediante e seu comportamento abusivo .....	39
Figura 8 - Comediante abusando da Espectral I .....	40
Figura 9 - Aparição do Dr. Manhattan .....	42
Figura 10 - Dan ao lado do uniforme do Coruja II .....	43
Figura 11 - Adrian Veidt vestido de Ozymandias .....	44
Figura 12 - Kovacs fazendo um teste de roschach .....	45
Figura 13 - Espectral II atirando em Ozymandias .....	46
Figura 14 - esquema de classificações de Peirce .....	64
Figura 15 - Definição gráfica do signo .....	69
Figura 16 - Relação triádica do signo .....	70
Figura 17 - Relações triádicas entre signo .....	72
Figura 18 - Pranchas do teste de Rorschach .....	88
Figura 19 - Rorschach .....	89
Figura 20 - emotion smile das redes sociais .....	91
Figura 21 - Smile em Watchmen .....	91
Figura 22 - o átomo de hidrogênio .....	94
Figura 23- Dr. Manhattan com o símbolo em sua testa .....	94
Figura 24 - O relógio do juízo final .....	96
Figura 25 - Relação triádica do signo, significação e referente .....	99

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1- A divisão dos signos .....	74
Tabela 2 - As classes .....	75
Tabela 3 - Quadro-resumo das classes de singos .....	76
Tabela 4 -Tábua de Correspondências das Tricotomias Peircianas.....	101

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
1. HISTÓRIAS EM QUADRINHO E WATCHMEN .....	16
1.1 Visões estereotipadas sobre as histórias em quadrinhos.....	16
1.2 O surgimento das histórias em quadrinhos .....	18
1.3 As eras das histórias em quadrinhos .....	24
1.4 Os gêneros das histórias em quadrinhos .....	29
1.5 Watchmen .....	32
1.6 Os vigilantes .....	37
1.7 Elementos estruturais.....	47
2. A SEMIÓTICA DE PEIRCE .....	53
2.1 Panorama das questões gerais do símbolo e as interpretações do simbólico de forma geral .....	53
2.2 A concepção do símbolo para Peirce.....	57
2.2.1 Vida e obra de Peirce .....	57
2.2.2 A Semiótica Peirceana .....	60
2.2.3 O símbolo.....	77
3. OS SÍMBOLOS EM WATCHMEN .....	81
3.1 A semiótica filosófica de Charles Sanders Peirce e os símbolos.....	81
3.1 Análise dos símbolos .....	83
3.1.1 Rorschach.....	85
3.1.2 Smile .....	90
3.1.3 Átomo de hidrogênio .....	92
3.1.4 O relógio do Juízo Final.....	96
3.2 Os símbolos e os sentidos da obra .....	97
Considerações finais .....	103
Referências .....	106

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa<sup>1</sup> constitui uma investigação realizada no Núcleo de Pesquisa em Histórias em Quadrinhos<sup>2</sup> - NuPeQ – da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), unidade de Campo Grande, coordenado pelo professor Doutor Nataniel dos Santos Gomes, na qual possui como objetivo analisar os símbolos presentes na *graphic novel* *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. Mais especificamente a questão do sentido dos símbolos na referida obra que se tomou como *corpus*; esses símbolos que levam a compreender a representação da realidade presente na narrativa. A pesquisa também estabeleceu a relação bilateral do símbolo dentro da obra. Dessa forma, a metodologia da pesquisa foi de cunho bibliográfico e interpretativo, afim de buscar as informações necessárias para então se poder discorrer os resultados aqui presentes.

Com sentido de não só analisar os símbolos presentes na *graphic novel*, a pesquisa desenvolvida tornou as Histórias em Quadrinhos, doravante HQs, em objeto de estudo com a intenção de demonstrar que as HQs não são somente escritas e criadas para um público infantil. Por isso buscou-se fazer esse estabelecimento da relação entre HQs e um campo de estudo da Linguística: a semiótica.

Isto é, como uma forma de problematizar que as leituras de HQs ultrapassam o limite estabelecido de uma leitura “apenas por prazer”, demonstrando que esse tipo de leitura pode despertar um senso crítico para aqueles que se arriscam a analisar as mesmas.

Dessa forma, o objetivo geral centra-se em observar os símbolos em *Watchmen*, como uma ponte de compreensão para o próprio sentido da obra. Visto que os símbolos que aparecem no decorrer da narrativa carregam relações bilaterais, ou seja, o sentido que o símbolo demonstra e sua interpretação que o contexto da obra apresenta. Com isso, os objetivos específicos são: estudar os sentidos que um símbolo possui; analisar os símbolos presentes na obra *Watchmen*, visto que alguns símbolos servem de base para a construção de sentido na *graphic novel*; compreender a representação da realidade por meio dos símbolos presentes na

---

<sup>1</sup> Este estudo contou com apoio em primeiro momento do Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de pós-graduação da UEMS – PIBAP e posteriormente com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

<sup>2</sup> O NuPeQ faz das histórias em quadrinhos objeto de estudo e analisa o mesmo com os diversos campos, inclusive, na Linguística e na Educação.

narrativa; estabelecer a relação bilateral que o símbolo produz dentro da construção da narrativa.

O símbolo é analisado sob a égide da teoria peirceana, que nesse trabalho está entrelaçada com a linguística. Atenta-se a essa informação, uma vez que a teoria semiótica de Peirce pode ser utilizada como base teórica em outras áreas do conhecimento, tais como: filosofia e educação. Parte-se sempre do estudo do signo e de como o mesmo se desdobra dentro da semiologia de Ferdinand Saussure e na semiótica de Charles Sanders Peirce. A percepção do signo para Saussure é diádica, composta por significado e significante. Para Peirce a relação é triádica, na qual se leva em consideração a interpretação do signo – quem produz e quem recebe.

No que concerne a metodologia da pesquisa ressalva que a mesma é sobre um material impresso, bem como a leitura de materiais para seu desenvolvimento, a pesquisa é de cunho bibliográfico. Em primeiro momento foi estudado o referencial teórico acerca do tema proposto, posteriormente a leitura do material proposto como análise e então a aplicação dos conceitos compreendidos.

Como supracitado o referencial teórico se pauta na semiótica de Peirce, visto que existem outros teóricos desse campo de estudo da linguística. A semiótica peirciana propôs a existência de dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos, na qual a segunda tricotomia é proposta uma divisão dos signos em *ícone*, *índice* e *símbolo*. O símbolo dessa forma tem uma diferença do signo, pois o mesmo não se limita a um sentido estrito.

Com isso, a demonstração do objeto se pautará na aplicação dos conceitos instaurados no plano da teoria semiótica, com a intenção de compreender a representação dos símbolos, para que se possa apontar a relação que o símbolo edifica com o contexto que está inserido. Por isso, a presente dissertação foi dividida em três capítulos, cada qual aborda de forma contínua os assuntos a serem tratados, tais como: o surgimento das histórias em quadrinhos, em qual subgênero *Watchmen* se enquadra, discussão a cerca da semiótica peirciana, e pôr fim a questão do símbolo dentro da *graphic novel* escolhida.

Dessa forma, é proposto no primeiro capítulo, com o título “Histórias em quadrinhos e *Watchmen*”, dessa dissertação a discussão sobre o surgimento desse tipo de leitura e suas implicações sociais, bem como a apresentação do *corpus* dentro desse contexto das HQs. O sentido buscado foi demonstrar que as HQs não são apenas histórias que contam com o auxílio de desenhos separadas por quadros, mas que também são narrativas que podem ser utilizadas como meio de críticas e que as construções de algumas narrativas buscam tratar de assuntos que são tabus dentro da sociedade.

No segundo capítulo, com o título “A semiótica de Peirce”, apresenta-se o estudo da base teórica dessa pesquisa, a semiótica. Como o próprio título explica se trata da semiótica de Peirce, com um olhar mais atento a questão do símbolo, aprofundando em sua segunda tricotomia. Contudo, antes do aprofundamento da ciência de Peirce, antes discute-se sobre a questão do estudo dos símbolos, desde os estudos realizados sobre o mesmo até a própria etimologia. Aprofunda-se também na semiótica peirceana.

Dessa forma, explica-se de uma maneira geral que a semiótica estuda o sistema dos signos linguísticos e o seu campo de estudo é muito amplo, todavia não é sem limitação, ou seja, a semiótica está ligada aos sinais, signos e linguagem, e assim ela permite a compreensão de sons, palavras e imagens nas mais diversificadas manifestações. É por meio da semiótica que se estuda os meios pelos quais o homem se comunica, tanto a linguagem verbal como não-verbal. Abaixo a definição de Santaella sobre o que é semiótica:

As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem. A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA, 2012, p. 19).

Sendo assim, compreende-se o fato de que a semiótica se apresenta como um estudo voltado para o signo e as significações dentro do âmbito da linguagem humana, sendo ela verbal ou não verbal, relevando assim a importância dos símbolos, uma vez que o símbolo rodeia o cotidiano do ser humano.

O terceiro capítulo, intitulado “Os símbolos em Watchmen”, se divide em duas partes, a primeira responsável por discutir a semiótica filosófica de Charles Sanders Peirce com a intenção de se aprofundar mais na natureza dos símbolos. E a segunda busca fazer uma análise de quatro símbolos em Watchmen, que são: a máscara de Rorschach, o Smile utilizado pelo Comediante, o átomo de hidrogênio na testa do Dr. Manhattan e por fim o Relógio do Juízo final.

## 1. HISTÓRIAS EM QUADRINHO E WATCHMEN

Antes de se aprofundar em *Watchmen*, que é o ponto máximo desse primeiro capítulo, discute-se em um primeiro momento de forma breve o espaço que as histórias em quadrinhos ocupam dentro da sociedade, em suma, sobre os pensamentos errôneos que se criam a respeito da nona arte<sup>3</sup>. Posteriormente sobre o seu surgimento e os seus gêneros, para então concluir o capítulo sobre a *graphic novel* escolhida como *corpus*.

### 1.1 Visões estereotipadas sobre as histórias em quadrinhos

Ao se pensar nas histórias em quadrinhos, doravante HQs, tal como as pessoas as conhecem atualmente, percebe-se que não há um questionamento de maneira profunda ao seu surgimento fora dos espaços de pesquisas, bem como não se procura saber se elas sempre foram dessa mesma forma que chega para o público de agora. Destarte, o que se levanta nesse primeiro capítulo é o fato de que as HQs em maior parte desde o seu surgimento ficaram relegadas a um segundo plano, colocada como algo que só pertence ao universo infantil e que não teria nada a acrescentar na formação educacional de algum indivíduo.

Essa estereotipação negativa em relação as HQs, tais como: todas as histórias são de super-heróis que pretendem salvar o dia; foi feito para as crianças; não se pode aprender nada com esse tipo de material, são pensamentos que precisam ser desmistificados. Esses pensamentos tomados como verdades pelo senso comum, impedem que esse tipo de material seja mais explorado.

Porém, não se pode negar que esse pensamento negativo existente no senso comum em relação as HQs, vêm aos poucos mudando, para melhor. Ou seja, com o surgimento de diversos grupos de pesquisas que fazem das HQs um objeto de estudo, criando a partir disso um conhecimento de relevância social que esse tipo de material possui.

A visão distorcida que antes as HQs sofriam teve uma amenização, mas não se erradicou. Em suma, de uma forma progressiva as HQs estão ganhando espaço dentro da educação, vide a questão de até serem utilizadas em provas com grande grau de importância

---

<sup>3</sup> “Os quadrinhos também ganharam pouco a pouco respeitabilidade e até a denominação de arte, a nona arte [...] Além disso, o advento das *graphic novels* também mostra o reconhecimento recebido pelos quadrinhos, na medida em que recebem prêmios de literatura e figuram entre os *best sellers*, em trabalhos que podem funcionar tanto como arte popular ou erudita”. (MOURILHE SILVA, 2010, p. 08)

dentro do país, como por exemplo: o ENEM - Exame Nacional de Ensino Médio e a Prova Brasil<sup>4</sup>.

Quando se mencionou três visões negativas em relação as HQs, apresenta-se aqui os argumentos para desmistificá-los. O primeiro que aponta que todas as histórias em quadrinhos são de super-heróis de uma bondade imensurável é facilmente “quebrado” quando, por exemplo, se atenta a gama de HQs<sup>5</sup> europeias. A arte sequencial europeia busca em sua essência geralmente em tratar de histórias que não possuem como personagens principais heróis com superpoderes, mas sim em pessoas comuns tendo de lidar com os problemas pessoais, como por exemplo *O azul é a cor mais quente* (*Blue Angel*, no título original), de Julie Maroh. Assim como as próprias histórias norte-americanas que também possuem HQs que tratam de outros temas que não sejam os super-heróis, por exemplo *V de Vingança* (*V for Vendetta*, no original) de Alan Moore e David Lloyd<sup>6</sup>.

Ao se analisar os conteúdos dos títulos mencionados no parágrafo anterior percebe-se que nem todas as HQs foram feitas para as crianças. Na grande quantidade produzida existe as histórias elaboradas para o público infantil, mas também existem as feitas para o público adulto. O caso de *V de Vingança* é uma narrativa que “teve como base a política de Margaret Thatcher, nos anos de 1980” (RODRIGUES; GOMES, 2014 p. 53), na qual o sistema de governo manipula a informação para ser repassada para a mídia. Os temas centrais em *V de Vingança* não cabem para uma leitura sem amadurecimento, ou seja, uma criança de oito anos não conseguiria compreender a crítica social feita pelo autor.

Torna-se um equívoco apontar que as HQs em nada podem ajudar no desenvolvimento da aprendizagem, pois há diversos artigos públicos em revistas científicas que comprovam que esse tipo de material auxilia no ensino-aprendizagem dentro da sala de aula.

---

<sup>4</sup> “No caso do ENEM, podemos notar o destaque das HQs, como a utilização da primeira capa norte-americana do Capitão América na prova realizada em 2012, na área de Ciências Humanas e suas tecnologias, e na Prova Brasil foi utilizada a Turma da Mônica na área de Língua Portuguesa”. (GOMES; TURAÇA ARANTES, 2014, p. 203)

<sup>5</sup> Ressalta-se que utilizou-se a nomenclatura HQs por ser a abreviação escolhida em um primeiro momento dessa dissertação e que ao mesmo tempo essa abreviação é uma das duas formas mais utilizadas em textos sobre histórias em quadrinhos no Brasil, ficando ao lado da outra nomenclatura muito utilizada: Gibi. Contudo é importante compreender, que dentro dos campos de estudo e utilização de termos entre os leitores assíduos, cada arte sequencial tem a sua própria nomenclatura relacionada para se referir as histórias em quadrinhos, por exemplo: as histórias da Itália são os *Fumetti*, do Japão os *Mangas*, da França *Bande Dessiné*, *Comics* para os Estados Unidos e assim por diante.

<sup>6</sup> Rodrigues e Gomes (2014, p. 45) explicam que “a graphic novel *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd, publicada originalmente entre 1982 e 1983 em preto e branco pela editora britânica Warrior, mas não chegou a ser finalizada. Mas, em 1988, incentivados pela DC Comics, os autores retomaram a história e a concluíram com uma edição colorida. A série completa foi republicada nos EUA pelo selo Vertigo da DC e no Reino Unido pela Titan Books”. A *graphic novel* foi em um primeiro momento publicada na Europa, contudo, por ter sido interrompida e republicada com a história inteira posteriormente por uma editora norte-americana, optou-se no texto da redação em deixá-la como um quadrinho norte-americano.

No que diz respeito aos estudos que demonstram como as HQs podem ser utilizadas dentro de sala de aula, se tem como exemplos os livros *A leitura dos quadrinhos*, de Paulo Ramos, e, *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*, de Waldomiro Vergueiro, assim como o texto *A eterna luta do bem contra o mal: os quadrinhos pela educação*, de Cesar Lotufo e André Luís Smarra, presentes no livro *Quadrinhos e Transdisciplinaridade* organizado por Nataniel dos Santos Gomes. Esse último texto citado traz informações sobre a própria educação dos autores relacionada com as HQs

Pesquisadores como Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos, ambos da USP, possuem linhas de pesquisa nessa área. Precisa-se atentar ao fato de que os próprios alunos possuem uma proximidade com esse material e que o mesmo pode ser utilizado desde a educação infantil até o ensino médio.

## 1.2 O surgimento das histórias em quadrinhos

As HQs têm um longo caminho para serem aceitas de maneira plena. Por isso, faz-se aqui uma retrospectiva sobre o surgimento desse tipo de material. O grande precursor dos quadrinhos foi Rodolphe Töpffer, um escritor e artista suíço que, como Moya<sup>7</sup> (1986, p. 13) explica que o mesmo “dedicou-se a meia dúzia de histórias em imagens posteriormente publicadas sob o título de *Histoires en Estampes*, em 1846-47”. Sendo assim, o próprio Töpffer (MOYA, 1986, p. 13) a respeito de seu *Annonce de l'histoire de M. Jabot*, explica que:

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem exte texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa.

Menciona-se que Goethe (MOYA, 1986, p. 13) elogiou Töpffer por esse tipo de trabalho, porque “[...] é preciso admirar os motivos múltiplos que sabe expor em poucas figuras [...] Ele humilha o inventor mais fértil em combinações e podemos felicitar seu talento nato, alegre e sempre disposto”. Isso leva a perspectiva central de que o trabalho realizado por Töpffer demonstra que é por meio dessa sequência de imagens trabalhada juntamente com um texto que se fez uma narrativa. E tanto imagem quanto texto não fariam sentido separadas. Nos

---

<sup>7</sup> Álvaro de Moya é um jornalista, escritor, ilustrador, entre outras profissões, o mesmo é considerado um dos maiores especialistas em histórias em quadrinhos no Brasil. Entre seus livros estão: *Shazam!*, *História da História em Quadrinhos* e *História em Quadrinhos no Brasil*.

trabalhos Töpffer a temática voltava-se em colocar os seus personagens em situações da vida cotidiana, repleta de problemas comuns. Dessa forma, tinha o esmero de colocar a sequência em seus desenhos um ritmo de sofrimento e impiedade.

Outro nome de destaque nas HQs é o francês Christophe Colomb, que em “1889 criou a *Famille Fenouillard*, que alguns consideram a primeira história em quadrinhos moderna” (MOYA, 1986, p. 16). Por isso, ressalta-se que Colomb inseria um texto sob seus quadros, não utilizando os balões de fala e os ângulos trabalhados era de diferentes perspectivas.

Assim como Töpffer e Colomb há outros dois artistas que são considerados precursores das histórias em quadrinhos, que são: Wilhelm Busch e Angelo Agostini. O primeiro era poeta, artista e humorista. O segundo era desenhista. Ambos contribuíram para o cenário das histórias em quadrinhos.

Sobre Busch, Moya diz (1986, p. 16) que: “Töpffer, Colomb e Busch aliavam suas qualidades literárias ao excelente nível de desenho, ao senso de humor, à antevisão do que viria a ser um dos veículos de maior sucesso no mundo das comunicações: *os comics*”. As histórias de Busch foram colecionadas nos livros *Schnaken und Schnurren e Kunterbunt*. No Brasil, a história *Max und Moritz* foi traduzida por Olavo Bilac sob o título *Juca e Chico*<sup>8</sup>.

A respeito de Angelo Agostini tem-se um italiano que morou em Paris e posteriormente mudou-se para o Brasil. Desembarcou em São Paulo e começou a trabalhar como desenhista na revista *Diabo Coxo*, em 1864, depois como colaborador na revista *O Cabrião*, em 1866, e por fim no ano de 1867 fez sua primeira história ilustrada intitulada *As cobranças*. (MOYA, 1986)

Observa-se a seguir uma imagem de *As cobranças*:

---

<sup>8</sup> <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindice.htm>. Acesso em 16 de abril de 2015.

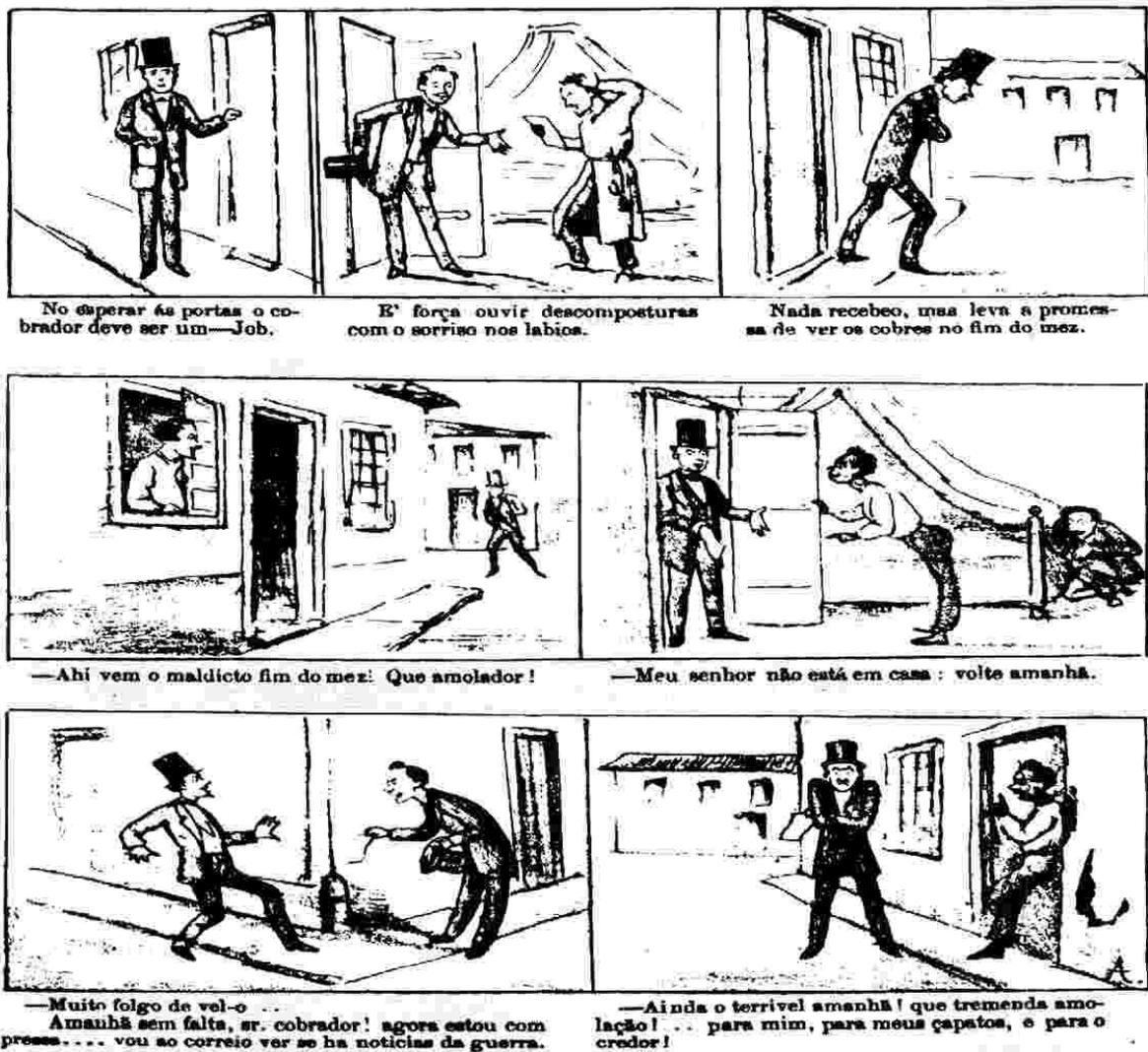


Figura 1- As cobranças

Observa-se que a imagem traz as falas embaixo de cada quadro de uma forma ilustrativa, ou seja, ainda não havia os balões para indicar a fala ou pensamentos dos personagens, característica que irá surgir com o *Menino Amarelo*, de Richard F. Outcault.

Com isso, as HQs têm o seu marco com a história do Menino Amarelo (*The Yellow Kid*, no original). “Foi em 5 de maio de 1895 nesse dia, o World publicou dois painéis (um em cores e o outro em preto e branco) de Down Hogan’s Alley – que surgiu o Menino Amarelo” (LUCCHETTI, 2001, p. 1). A partir desse personagem que apareceu nos jornais que outras HQs foram criadas, pois:

Esse painel tem uma grande importância na História em Quadrinhos – bem entendido: História em quadrinhos da forma que a conhecemos nos dias de hoje, ou seja, uma arte que narra histórias (histórias essas fictícias ou não, com palavras ou não) por meio de uma sucessão de imagens fixas (imagens essas organizadas em sequências e colocadas dentro de pequenos retângulos nos quais estão também as palavras das histórias). (LUCCHETTI, 2001, p. 04)

Ressalta-se que foi o público que nomeou de *Menino Amarelo* a história devido ao camisolão amarelo que o menino careca, orelhudo, de estatura baixa e com aparência oriental usava. Outro fato importante a respeito do *Menino Amarelo* é a questão da crítica feita por intermédio desse meio de comunicação, ou seja, na maioria das frases presentes se torna perceptível o sarcasmo da personagem, assim como a grande maioria dessas frases fazia menção a fatos políticos. (LUCCHETTI, 2001)

Nesse sentido, também explica que no começo o *Menino* era impresso sem cores, em preto e branco, dessa forma por volta do ano de 1892 o jornal no qual o *Menino* era publicado começou a ter impressões coloridas, mas uma cor não conseguia ser impressa: o amarelo; porém, no início do ano de 1896 o jornal *World* conseguiu ter as condições necessárias para imprimir essa cor (*idem*).

Outcault em seu trabalho de forma contínua deu origem aos *comics*. Atenta-se ao fato de que Outcault tentou criar outros personagens que não obtiveram o mesmo sucesso que o *Menino Amarelo*. Como Moya (1986, p. 24) explica que:

[...] só conheceria o sucesso com Buster Brown/Chiquinho, que, apesar de ter pior comportamento do que o *Menino Amarelo*, foi aceito por sua condição social melhor. As críticas eram por problemas sociais e não por motivos didáticos ou educacionais.

A seguir duas imagens do *Menino Amarelo*:



Percebe-se na primeira imagem que há uma numeração no canto superior direito de cada quadro, para indicar a sequência dos fatos, como também a presença do balão para indicar fala, presentes na segunda imagem.

Menciona-se que ao longo do tempo as HQs foram desenvolvendo balões para suprir as necessidades, por assim dizer, de suas histórias. Ao se analisar o panorama de criação das histórias em quadrinhos a criação do balão “categoriza ser um elemento gráfico que aparece como um prolongamento do personagem, o que proporciona maior dinamização na leitura” (MELO, 2010, p. 02). Ainda sobre os balões, também existe o fato de suas várias formas, que servem para indicar algo, existem balões para indicar fala, pensamento, raiva entre outros, como também se começou a usar as onomatopeias.

Em sua outra criação intitulada originalmente como *Buster Brown* (1902), Outcault se apropria de outro personagem que já havia criado e que já tinha aparecido como figurante no *Menino Amarelo*. No Brasil *Buster Brown*, foi publicado sob o título de *Chiquinho*, que durante muitos anos pensou-se ser um personagem nacional. Trata-se de uma história na qual o personagem central é um menino de 10 anos, pertencente a uma família burguesa, que era uma criança extremamente bagunceira. O personagem em questão possuía um cão de estimação que atendida pelo nome de Tigre. Outcault sempre colocava a personagem para viver situações que sempre existia bagunça (MOYA, 1986).

Com o passar dos anos, muitas outras HQs foram criadas, como: *Bilbolboul* (1908) de Atilio Mussino, *Krazy Kat* (1913) de George Herriman, *Pafúncio e Marocas* (1916) de Geo McManus, *Snuff* (1916) de Billy De Beck, *Gasoline Alley* (1919) de Frank King, *Winnie Winkle* (1920) de Martir Branner, *Aninha, a pequena órfã* (1924) de Harold Gray, *Capitão César* (1924) de Roy Crane, *Connie* (1927) de Frank Godwin, *Joe Sopapo* (1928) de Ham Fisher, *Tintin* (1929) de Hergé, *Popeye* (1929) de E. C. Segar, *Tarzan* (1929) de Hal Foster. HQs como Tintin e Tarzan as histórias traziam a aventura.

Os títulos exemplificados anteriormente servem para demonstrar que o caminho das HQs começou a mudar, em relação ao seu conteúdo, deixando de lado a questão do cômico e optando por abordar outros temas com a aventura. Em 1929, ano que quebra a bolsa de Wall Street, é iniciada a Era de Ouro das HQs.

### 1.3. As eras das histórias em quadrinhos

A Era de Ouro, nomeada dessa forma devido consolidar em formato de revista as histórias de aventuras, começou na década de 1930 e estendeu-se até meados da década de 1950<sup>9</sup>. Foi nesse período que foi criado e definido o conceito de super-herói. Também nesse período são criadas imagens de super-heróis que estão presentes até a atualidade, entre eles: Capitão América, Superman e Batman.

A criação do Capitão América e Superman possuem uma fundamentação ideológica. Superman surgiu bem após a quebra da bolsa de Nova York, em 1929, como um símbolo de esperança. O Capitão América surge sob o momento da Segunda Guerra Mundial. O mesmo foi utilizado fora do mundo dos quadrinhos sendo distribuído nas trincheiras como uma forma de motivar os soldados, outro fato é a questão da primeira capa de sua revista, na qual mostra o Capitão América dando um soco em Hitler. O herói utiliza como arma principal um escudo, que traz o significado de que só ataca para se defender.

Dessa forma observa-se também que ambas os uniformes dos heróis, Capitão América e Superman, trazem as cores da bandeira dos Estados Unidos. A seguir uma imagem da primeira capa do Capitão América:

---

<sup>9</sup> Wright (2001) contextualiza em seu livro que os fãs das histórias em quadrinhos e colecionadores que definem as eras das histórias em quadrinhos.



Figura 4 - Capa da primeira revista do Capitão América

Atenta-se ao fato de que a cena do Capitão América batendo em Hitler não aconteceu na história. Nesse sentido, ressalta-se que nesse mesmo período as HQs passaram por um momento instável devido ao fim da Segunda Guerra Mundial acompanhada “da situação financeira dos países, que começavam a se alinhar num mundo bipolar entre capitalista e socialistas” (BORDALLO, 2012, p. 76).

Os quadrinhos passaram por uma crise, pois nesse tempo de instabilidade política a caça aos quadrinhos foi “decretada” devido a potência desse veículo de comunicação. A caça aconteceu por que os quadrinhos poderiam/podem propagar ideias. Com a publicação do livro *Sedução dos Inocentes*, de Fredric Wertham, 1954, instaurou-se uma grande polêmica em relação as HQs, pois de acordo com o conteúdo desse livro os quadrinhos carregavam uma

culpa de ser todo o mal da juventude daquela época<sup>10</sup>. Wertham classificava amoral as condutas das personagens das HQs, observa-se a citação abaixo a respeito do assunto:

Posteriormente, Wertham reuniu suas observações em um livro denominado *A sedução dos inocentes*, publicado em 1954, que foi um grande sucesso de público e marcou, durante as décadas seguintes, a visão dominante sobre os quadrinhos nos Estados Unidos e, por extensão, em grande parte do mundo. Entre outras teses, o livro defendia, por exemplo, que a leitura das histórias do Batman poderia levar os leitores ao homossexualismo, na medida em que esse herói e seu companheiro Robin representavam o sonho de dois homossexuais vivendo juntos. Ou que o contato prolongado com as histórias do Superman poderia levar uma criança a se atirar pela janela de seu apartamento, buscando imitar o herói. (VERGUEIRO, 2005, p. 12)

A partir da publicação desse livro surgiu o *Comics Code Authority* ou Código dos quadrinhos que visava regular o conteúdo do setor das HQs, em outras palavras era uma forma de autocensura. A partir disso as HQs nos Estados Unidos passaram a receber um selo na capa, que demonstrava dessa forma que a narrativa não continha nada que podia persuadir os jovens, mantendo dessa forma os valores morais da população.

Mesmo que o livro de Wertham, citado no parágrafo anterior, nunca fosse traduzido para o português do Brasil, no país surge, influenciado pelo selo norte-americano na década de 1960, o selo que dizia “aprovado pelo código de ética”. Contudo, com o passar do tempo o selo perde a sua força e aos poucos as editoras de quadrinhos abandonam o código, não submetendo mais as suas histórias aos preceitos do selo. Logo, em meados do início dos anos 1960 um novo conceito de herói surge e é dado início a Era de Prata<sup>11</sup>.

Terminado o período de crise chega a Era de Prata das HQs, na qual chegaram às bancas versões modernizadas dos heróis que já existiam na Era de Ouro. O perfil dos leitores mudou e com isso essa nova roupagem fez com que os seus leitores se identificassem com esses novos heróis que surgiram. Outro fato importante a se mencionar é que se na Era de Ouro os heróis traziam em sua constituição de personagens os valores relacionados com questões políticas, bem como suas histórias tinham uma fundamentação mitológica, por outro lado na Era de Prata era trazido os valores que os heróis tinham uma ligação com a ciência, devido à eminência de uma guerra nuclear entre a URSS e os EUA.

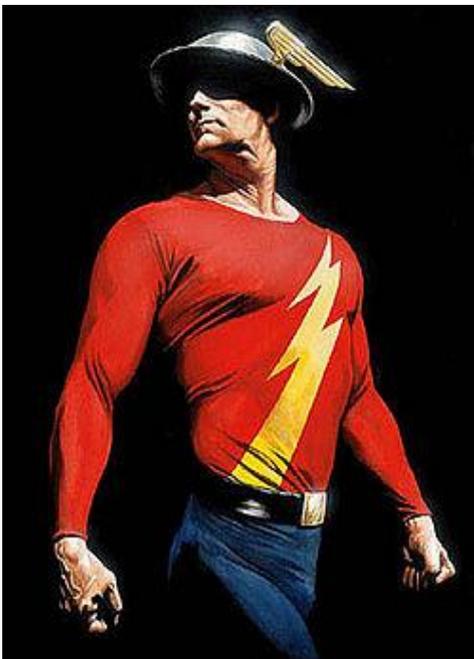
---

<sup>10</sup> Vergueiro (2005, p. 12) explica que “o psiquiatra tentava provar como que as crianças que recebiam influência dos quadrinhos apresentavam as mais variadas anomalias de comportamento, tornando-se cidadãos desajustados na sociedade”.

<sup>11</sup> Idem 09.

A Era de Prata, em meados dos anos 1950, trouxe de volta os super-heróis, dominando os maiores números de publicações de duas grandes editoras dos EUA: a Marvel e a DC. Com isso, o primeiro herói a ser reintroduzido é o The Flash.

Para uma exemplificação o herói Flash da Era de Ouro era Jay Garrick e foi inspirado na mitologia grega. A origem de seus poderes se dava pela inalação de vapores de produtos químicos. A personagem usava um elmo de metal com pequenas asas nas laterais igual ao deus Hermes. O Flash da Era de Prata foi Barry Allen que conseguiu os seus poderes devido a um raio que atingiu o seu laboratório. As características foram alteradas para se adequar melhor para a nova época. Abaixo pode se observar os dois heróis na arte de Alex Ross<sup>12</sup>:



*Figura 5 - Era de Ouro*



*Figura 6 - Era de Prata*

Novas versões de heróis já conhecidos foram aparecendo nas revistas. Na década de 1960 Stan Lee cria o grupo de heróis denominado Quarteto Fantástico. Nascimento Júnior (2013, p. 13) explica que O Quarteto foi “publicado sem interrupção desde 1962 pela editora norte-americana Marvel Comics. Trata-se de um título de fantasia de superpoderes que atravessou diferentes períodos sociais no decorrer da última metade do século XX, até ser reformulado em 2005”. A narrativa foi atualizada para o século XXI com uma publicação paralela.

---

<sup>12</sup> Alex Ross é um pintor de histórias em quadrinhos que trabalha realismo fotográfico.

O surgimento do Quarteto cria a corrente de heróis que são mais humanizados, ou seja, mesmo com a questão de um superpoder os heróis sentiam medo e passavam por problemas financeiros como qualquer outra pessoa.

Dessa forma a ficção científica ganha espaço, dois exemplos disso são: o surgimento do Homem-Aranha, que ganha os seus super-poderes ao ser picado por uma aranha radioativa e a equipe de super-heróis denominada X-Men, que por sua vez são mutantes, ou seja, humanos que devido a um salto evolucionário nasceram com habilidades super-humanas que permitem a eles controlar o tempo, atravessar paredes, fator de cura entre outros. Compreende-se dessa forma que não somente as HQs estavam em um processo de mudança, a sociedade também estava.

No final da década de 1960 e início de 1970 foi o período em que os quadrinhos *underground* ficaram populares. Títulos foram publicados fora das grandes editoras. As temáticas também envolviam além de heróis, narrativas voltadas para o pornográfico. Esse movimento quadrinístico teve o seu fim no final da década de 1980, contudo esse movimento deixou o legado para os quadrinhos alternativos e voltados para o público adulto.

A partir da década de 1970 houve mudanças significativas no mundo das HQs, que denominaram esse período de Era de Bronze. Mas, é preciso se atentar ao fato de que surgiu sem que as revistas parassem o seu fluxo, ou seja, como explica Bordallo (2012, p. 77) que o ramo das HQs estava “com uma indústria bem estruturada, com o *status* de produto cultural e com o relaxamento do código de ética dos quadrinhos, eles voltam a conquistar seu mercado nos Estados Unidos, assim como no resto do mundo”.

Nesse sentido, algumas das mudanças significativa foram: a atualização do *Comics Code Authority*; temáticas como abuso e tráfico de drogas são introduzidas nas narrativas; reconstrução de muitos personagens populares, como por exemplo o Batman que teve sua “obscuridade” trabalhada de forma mais intensa; o apogeu de heróis ou anti-heróis sem poderes, tais como Conan e Monstro do Pântano; assim como também menciona o fato de personagens importantes dentro da trama narrativa começaram a morrer, como o caso de Gwen Stacy, a namorada de Peter Park (Homem-Aranha). Todas essas mudanças quebram o paradigma de que as HQs não tratavam de assuntos polêmicos presentes da sociedade. Outro fato que demonstra que as HQs são um produto sociocultural.

Após o fim dessa era, na década de 1980 é iniciada a Era Moderna, com as publicações de *Batman: O cavaleiro das Trevas* e *Watchmen*. Publicações como essas conseguiram causar impactos no que diz respeito a indústrias de HQs.

As mudanças sociais provocaram uma mudança nas temáticas, as HQs tornaram mais maduras. Houve também um grande crescimento de interesse do público com os anti-heróis, tal como Wolverine, pois o público se identificava com esse tipo de personagem. Porque, esses tipos de personagens são verossímeis com a realidade, apresentando características mais humanas, e essa humanidade torna o público mais receptivo.

Foi nessa era que também aconteceu o reconhecimento de vários artistas, como Art Spiegelman que ganhou o Prêmio Pulitzer por escrever *Maus*. Ressalta-se que esse é um prêmio destinados a trabalhos de excelência para a literatura, jornalismo e composição musical. *Maus* foi a primeira história em quadrinho a recebê-lo.

Nos anos 2000, o consumo das revistas não estava tão alto como nas décadas passadas, e os quadrinhos não foram mais consumidas pelo público como anteriormente. Outras mídias começaram a ocupar espaço. Dessa forma, os personagens foram licenciados para outras mídias, tais como jogos eletrônicos e as adaptações cinematográficas: X-Men (2000) dirigido por Bryan Singer e Homem-Aranha (2002) dirigido por Sam Raimi foram sucessos de bilheterias.

Contextualizado o surgimento das HQs e como as mesmas se modificaram ao longo do tempo, parte-se agora para o que se chama de gêneros dos quadrinhos.

#### **1.4. Os gêneros das histórias em quadrinhos**

A relatividade em mencionar que quando se fala em histórias em quadrinhos é necessário compreender que dentro desse hipergênero existem outros gêneros agregados está ligada estritamente ao campo de pesquisas da linguística que toma esse tipo de corpus como objeto de estudo. Dessa forma. “*quadrinhos* seriam, um grande rótulo, um hipergênero, que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas peculiaridades” (RAMOS, 2009, p. 20). Ou seja, dentro desse hipergênero estão presentes outros, menciona-se aqui alguns: charge, *cartum*, tirinhas, *graphic novel*, *webcomics*, entre outros.

Cada qual dos exemplos citados anteriormente possuem suas características, a charge é uma ilustração que tem como intenção satirizar algo, que tende a ser um acontecimento que está em grande circulação na mídia. O *cartum* é outro desenho humorístico, que geralmente vem acompanhado de legenda, e tende a relatar o cotidiano da sociedade. As tirinhas fazem a combinação do gênero oral com a escrita, bem como a junção dos elementos verbais e visuais, em seus argumentos também está presente as críticas, exemplos de tirinhas são: Mafalda e

Calvin e Haroldo. Como o próprio nome sugere os *webcomics* são quadrinhos que possuem como plataforma a internet, ou seja, suas publicações são totalmente online.

Dessa forma o *corpus* da dissertação é uma *graphic novel*, que é o termo utilizado para se referir as histórias de longa duração, é o análogo na arte sequencial. Geralmente seus temas trabalham questões diversas, tais como: violência, homossexualismo, caos, entre outros e atingem mais o público adulto. Contudo é preciso buscar a origem desse termo. Fica explícito que o termo ficou popularizado por Will Eisner. O próprio autor já explica em seu livro intitulado *Quadrinhos e arte sequencial* que:

Em nossa cultura, os filmes e as revistas em quadrinhos são os principais contadores de histórias através de imagens. Todos eles empregam imagens e texto, ou diálogo. Enquanto o cinema e o teatro já constituíram sua reputação se estabeleceram há um bom tempo, as histórias em quadrinhos continuam lutando para serem aceitas (EISNER, 2005, p. 07).

Nesse contexto, os autores Jan Betens e Hugo Frey em seu livro intitulado *The graphic novel: an introduction*, explica que:

O que algumas vezes permanece nebuloso é o que realmente significa o rótulo *graphic novel*. Embora não acreditemos em uma definição generalizante (pois não poderia haver somente uma) [...] Nós propomos que a *graphic novel* como meio, é parte de um conjunto de campos e práticas culturais mais abrangente, como literatura gráfica, narrativa visual e tudo que esteja inserido nesses campos e práticas. Raramente existem distinções claras entre tipos e categorias; ocorrem mais comumente “gradações” de diferenças, que são conhecidas pelos criadores e editores e são firmemente contestadas e debatidas, como parte da recepção de seu público. (BAETENS; FREY, 2015, p. 07)<sup>13</sup>

Como já mencionado no início do capítulo, as histórias em quadrinhos ainda sofrem um tipo de preconceito, não são todos que as aceitam como um material único de pesquisa, em suma, ainda há situações em que as mesmas são entendidas como algo totalmente infantil. Dessa forma, o surgimento e consolidação do gênero *graphic novel* demonstra que trabalhar imagens e texto de forma contínua não é algo que pode ser entendido como somente para as crianças, uma prova disso são as *graphic novels* de personagens conhecidos que têm suas características físicas e psicológicas retrabalhadas, como o caso do Batman e Superman.

---

<sup>13</sup> Tradução livre. Trecho original: what remains sometimes unclear is what is actually meant by the label "graphic novel." Although we do not believe in a general definition (for there can be no single or definitive one) [...] We propose that the graphic novel as a medium is part of other, more encompassing cultural fields and practices (graphic literature, visual storytelling, and that within these fields and practices there are rarely clear-cult distinctions between types and categories, but rather more commonly scales of differences, that are known by creators and publishers, that are tightly contested and debated as part of their public reception. (BAETENS; FREY, 2015, p. 07)

Cita-se como exemplo o caso da *graphic novel O reino do amanhã*, escrita por Mark Waid e ilustrada por Alex Ross, na qual é apresentado um Superman velho, porém mais forte e já é imune a kriptonita, que vive em sua fortaleza deixando a terra de lado. Em suma, não há uma preocupação em deixar os heróis representados de forma tão perfeita. Como Eisner explica que:

As primeiras revistas de quadrinhos [...] geralmente continham uma coleção aleatória de obras curtas. Agora, após quase 50 anos, o surgimento de *graphic novels* (novelas gráficas) completas colocou em foco, mais que qualquer outra coisa, os parâmetros de sua estrutura. Quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem. (EISNER, 1999, p. 07)

Quando Eisner menciona sobre os parâmetros de sua estrutura, refere-se ao fato de que com o surgimento desse gênero o olhar sobre as HQs sofreu um impacto, pois é trabalhado outras disposições de continuidade de quadro a quadro em relação a narrativa. Outra característica relacionada com a *graphic novel* que também deve ser apontada é que a própria sequência da história narrada pode ser lançada de uma só vez em um volume único ou com um número já fechado de capítulos, publicados periodicamente, que posteriormente acaba por também ter uma edição de volume único.

A partir disso para se aprofundar um pouco mais na questão da *graphic novel*, é possível compreender a relação de arte com as histórias em quadrinhos, uma vez que as HQs já são consideradas nona arte.

Em relação a essa consideração dos quadrinhos enquanto arte, se faz necessário entender que antes havia seis artes: arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia, foi a partir de Ricciotto Canudo<sup>14</sup> com sua obra “Manifesto das Sete Artes” de 1923, que o cinema passou a ser considerada como sétima arte. Nesse mesmo sentido, como Cruz (2009) nos explica que a arte se modifica com o tempo, a partir de Ricciotto Canudo outras pessoas continuaram esse trabalho de sistematização das artes. Dessa forma a fotografia fica como oitava arte e os quadrinhos (que englobam no seu processo de criação a imagem, cor e escrita) fica como nona arte.

Nesse sentido, para uma discussão mais ampla a respeito da *graphic novel*, é possível afirmar que a Arte é a atividade humana que está intimamente ligada com a ordem estética e, claro que, consegue despertar o interesse e a consciência para determinados assuntos em seus espectadores. A Arte é a faculdade pela qual o indivíduo pode exprimir seus sentimentos, ou

---

<sup>14</sup> Informação retirada da dissertação do Mestrado em Filosofia de Helena Sofia Miranda Brandão, que está disponível nas referências.

seja, ele pode trabalhar a imagem, o som, a matéria para expressar o seu interior. Dessa forma, não existe necessariamente uma hierarquia nessa classificação, ao menos não nas seis primeiras. Em suma, o que segue é que a categorização de cada uma delas dá-se através de seu elemento constitutivo. À música cabe o som, à dança o movimento, à pintura a cor, à escultura o volume, ao teatro a representação, à literatura a palavra. (BALLMANN, 2009, p. 23)

Com isso, ao se pensar nas HQs, é constatado que a mesma engloba cor, palavra e imagem. A relação de arte com as HQs, traz para a questão das *graphic novels*, sua relação com a literatura, como Baetens (2008, p. 79) explica que “algumas pessoas podem argumentar, de forma razoável, que o caráter literário de uma *graphic novel* está relacionado à uma maneira específica de contar uma história; nesse caso, não apenas pelo significado das palavras [...] como também pelo significado das imagens”<sup>15</sup>. O autor ainda explica que “na *graphic novel* e por razões que também tem a ver com questões de conteúdo [...] o narrador é muito mais presente, verbal e visualmente, do que seria em um gibi, onde a história parece se contar por conta própria, sem intervenção direta do narrador”<sup>16</sup> (BAETENS; FREY, 2015. p. 10).

Exposto essa breve contextualização sobre os gêneros, parte-se para uma explanação acerca do próprio objeto escolhido para análise.

## 1.5 Watchmen<sup>17</sup>

Watchmen se consolidou como uma obra importante dentro das histórias em quadrinhos, por diversos aspectos e peculiaridades:

Watchmen significou, para os comics, o que Ulisses de James Joyce garantiu à contemporânea literatura ocidental. Moore e Gibbons, sem nunca se perderem ou complicarem o leitor, fizeram metalinguagem, crítica aos quadrinhos da época da inocência maniqueísta, uma história dentro da história, filosofia comportamental, futurismo apocalíptico e muito mais. Além das páginas com os quadrinhos, há textos que precisam ser lidos para uma compreensão perfeita da narrativa. Há “biografias” dos personagens, artigos de jornal e revista, fichas do departamento de polícia de Nova York, entrevistas estilo Playboy e outras anotações literárias (GOIDA; KLEINERT, 2014, p. 328).

---

<sup>15</sup> Tradução livre. Trecho original: “one may reasonably argue that the literary status of a graphic novel is related to the specific way it tells a story, in this case not only by the means of words, as in literature (but do we consider a novel less literary if it also contains illustrations?), but also by the means of images” (BAETENS, 2008, p. 79).

<sup>16</sup> Tradução livre. Trecho original: “In the graphic novel, and for reasons that have also to do with issues of content [...] the narrator is much more present, both verbally and visually, than in the case of comic book, where the story seems to tell itself, without if direct intervention from narrator” (BAETENS; FREY, 2015. p. 10).

<sup>17</sup> As informações desse subcapítulo foram publicadas no artigo intitulado *Watchmen: a influência do contexto na figura do herói* presente na Revista Philologus, v. 58, p. 877-887, 2014.

Todos os elementos textuais em *Watchmen* contribuíram para que a mesma se consolidasse dentro do mundo das histórias em quadrinhos, ganhando destaque. Esses elementos servem como uma justificativa a mais para a escolha da mesma como corpus.

Como já discutido no item anterior o conceito de *graphic novel*, parte-se agora para o aprofundamento do objeto escolhido para análise: *Watchmen*, uma *graphic novel* escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons. Dois pontos são levantados para o aprofundamento do conteúdo da obra.

O primeiro ponto importante levantado acerca da obra escolhida como objeto é o fato dela estar inserida no período pós-moderno no universo dos quadrinhos. No que diz respeito ao pós-moderno Santos (1986, p. 08) explica que “pós-moderno é o nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas, desde 1950”, quando se encerra o modernismo.

Desde o seu início o pós-moderno cresceu entrando no campo das artes, desde a filosofia, cinema, literatura e música. O autor/pesquisador citado anteriormente explica de forma alegórica que o pós-moderno é como um fantasma, pois mesmo que o período moderno tenha se encerrado por convenção, o termo pós-moderno ainda emerge como algo bastante nebuloso. O termo e o seu sentido é típico das “sociedades pós-industriais baseadas na Informação – EUA, Japão e centros europeus” (*idem*, p.11).

Como Santos (*idem*) explica que o pós-modernismo está presente no campo das artes, torna-se válido também mencionar que Mastela (2012, p. 02) também atenta que o pós-modernismo também está nos campos de investigação teórica psicanálise, na linguística e na historiografia, como um paradigma epistemológico. Para Mastella (*idem*) o pós-modernismo “trata-se de um fenômeno contraditório”, pois ao mesmo tempo ele usa e abusa, primeiro instala e depois subverte “os próprios conceitos que desafia”. Os conceitos, nesse caso, seriam o campo das artes e das pesquisas.

Essas breves explicações sobre o pós-modernismo fomentam a discussão a partir de agora, pois compreendeu-se que o pós-modernismo não é tão somente um marco de períodos artísticos, mas também uma condição sociocultural. Nesse sentido, vale-se agora do que Gomes (1999, p. 01) explica sobre o pós-modernismo dentro das comunicações de massa, visto que o objeto de estudo é uma história em quadrinho, para ele o “o pós-modernismo prometeu liberdade, mas lançou o homem na pior das escravidões: a solidão”.

Na pós-modernidade as formas de expressar se adaptaram à nova realidade do cotidiano do mundo. Peccinini e Leite nos diz que:

Um clima de incertezas e uma dificuldade de sentir ou representar o mundo são as condições do pós-moderno. Diante da sensação de irrealidade, da desordem e do vazio, a sociedade cada vez mais se individualiza e se torna apática. Ela não encontra valores e sentido para a vida, somente se entrega ao prazer imediato e ao consumismo. Portanto, ela não desenvolve pensamentos profundos ou existenciais, mas apenas repostas rápidas e adequadas à era do consumismo exacerbado. É o indivíduo pós-moderno, símbolo maior e centro da decadência de valores humanos, que será atingido e tematizado pela arte contemporânea. (PECCININI; LEITE, 2002, p. 01)

O período pós-moderno na arte, e em outros campos, passou a representar esse mundo de inseguranças e incertezas, assim como livros e pinturas, as histórias em quadrinhos também se configuraram na mesma perspectiva.

E esse mesmo clima denso está presente nas narrativas de *Watchmen*. O contexto se realiza em uma realidade alternativa, na qual os norte-americanos ganharam a Guerra do Vietnã e a vitória na reeleição de Richard Nixon à presidência dos Estados Unidos. A trama se constitui a partir de um assassinato de um membro do grupo dos vigilantes: o Comediante, logo após isso se instaura uma possível conspiração para matar todos os vigilantes. O caos faz parte da narrativa, há uma visão pessimista do mundo que é construída por conversas entre os personagens e fica nítido a raiva dos mesmos.

Irwin e White (2009, p. 13) explicam que “em *Watchmen*, Alan Moore e Davi Gibbons nos deram um vislumbre de como realmente se pareceria o mundo com heróis uniformizados – e ele não era bonito. Não era o brilhante ‘mundo do amanhã’ que nos era tão familiar nos quadrinhos do Super-Homem”. Com isso, o segundo ponto levantado é a desconfiguração do herói feito por Moore e Gibbons perceptível na trama. Há heróis tão caóticos quanto o mundo que tentam salvar. O contexto que Moore cria, durante a narrativa, ajuda nessa desconstrução do que se acredita ser o herói.

Dessa forma, em busca de um distanciamento da ótica da perfeição de heróis como o Super-Homem. O texto, nesse momento, discute um pouco do que realmente seria os heróis na ótica de Moore.

Moore desfaz a figura do herói clássico, que tem sua imagem feita a partir dos mitos. O herói clássico é perfeito na coletividade do pensamento humano, ele é alguém dotado de força e sabedoria, um ser incorruptível que não usa seus dons para o mal. É a partir desse conceito que surge a noção do super-herói, que tem suas raízes na cultura norte-americana e tem como papel tentar completar as lacunas dessa mesma sociedade. Observa-se:

[...] os meios de comunicação no século XX, passaram a criar símbolos, através de personagens, seja nos quadrinhos ou no cinema, que atuam como um veículo reparador das fissuras que acometiam os Estados Unidos nos anos 30. A América se reconstruía baseada naquele que sempre foi seu melhor produto de exportação, os sonhos. Nascia assim, o arquétipo do herói perfeito, um ser de habilidades quase

divinas, que além de deter extraordinários poderes é possuidor de um caráter incorruptível (MATTOS; SAMPAIO, 2004, p. 15).

Antes de explicar um exemplo sobre um herói que preenche as lacunas de uma sociedade. Vale se atentar que se os heróis modernos foram criados para completar lacunas da sociedade, suas características são “esculpidas na perfeição”, próximo dos deuses, dessa forma, o herói da pós-modernidade está próximo do ser humano (FARIA, 2007, p. 08). A não utilização desse herói perfeito por Moore, são as características dos heróis pós-modernos. Características essas que se constituem em lutar contra incertezas, os heróis deixam de ser invencíveis, assim como há neles marcas de desconstruções visuais e textuais que deixam a mostra as suas fraquezas (RAHDE; PASE, 2005, p. 04).

Como a citação anterior explica, o super-herói perfeito foi criado para suprir as lacunas na sociedade. Eles surgiram devido ao próprio curso da história. O Super-Homem na grande depressão dos Estados Unidos, assim como o Capitão Rogers na Segunda Guerra Mundial.

Apropria-se como um exemplo a figura do Super-Homem para se falar da perfeição do herói, para depois o texto voltar a abordar sobre o herói na obra de Moore. Um herói repleto de virtudes e anseios para fazer o correto, suas atitudes são sempre realizadas da melhor forma em busca do bem total, por exemplo mesmo que ela seja um ser cheio de força, isso não o faz ir contra as leis do mundo humano (visto que ele veio de outro planeta). Ele é um enviado do céu que chegou na terra para cumprir a missão de salvar os humanos. Seu dever moral não o deixa ser alguém com tendências para o lado negativo. Porém, em vista do mencionado, o que realmente faz com que ele seja um herói? Será isso mero acaso ou o contexto que ele foi inserido ajuda?

*A priori* não há como negar que ele é um herói construído a partir do princípio do herói clássico, daquele que sempre fará o certo, mas uma coisa fica bem explicada quanto a isso: o fato do próprio contexto de suas narrativas.

O Super-Homem caiu na cidade de Smallville ainda na forma de uma criança e depois que cresceu começou a atuar muito em Metrópolis. Essas duas cidades se apresentam como locais favoráveis para o herói em questão. Nelas as pessoas esperam ser salvas. Quando há alguma grande dificuldade e por esses moradores saberem de fato o grande poder do Super-Homem elas realmente torcem por ele aparecer e celebrar a máxima de suas histórias: salvar o

dia. Mesmo que algumas histórias ainda apontem alguma existência de quem relute pela presença desse herói nessas cidades, a maioria da população o louva<sup>18</sup>.

Nesse mesmo sentido é o que acontece com outro herói: o Homem-Aranha, regido pelo ensinamento do seu Tio Ben<sup>19</sup> que “com grandes poderes vêm grandes responsabilidades”, o jovem chamado Peter Park faz o possível e o impossível<sup>20</sup> para manter a paz na cidade em que está inserido. Mesmo que sua figura tenha que enfrentar a grande crítica da mídia da cidade de Nova York, ainda assim se tem um herói que é clamado pelos habitantes. Torna-se perceptível isso quando Peter deixa de ser o Homem-Aranha no segundo filme o quanto a população sente sua falta. Outro grande ponto que demonstra isso é quando ele fica sem máscara tentando salvar as pessoas que estão dentro do metrô, a população diz que não vai contar o seu segredo e ainda falam para o Dr. Octopus que só vai conseguir pegar o garoto se passar por cima deles. Vê-se, então, que o Homem-Aranha atua em uma cidade que os habitantes o deseja.

Logo, o contexto pode influenciar nas atitudes de um herói, afinal será que Peter Park, que recebe uma certa negatividade de sua vida dupla, por tirar notas baixas, por não conseguir se manter em um emprego, por ter problemas com a namorada... teria voltado a ser Homem-Aranha. Claro que não se pode esquecer que o impulsionamento a essa atitude de voltar foi para salvar Mary Jane, mas não se pode negar que essa proximidade entre ele e as pessoas que salvam ajudou muito nessa atitude de Peter.

Esses fatos apresentados permeiam a questão do contexto e herói. Fica perceptível não somente para os leitores, como também para aqueles que pesquisam sobre as histórias em quadrinhos que as atitudes dos heróis são influenciadas pelo próprio contexto que estão inseridos. A desenvoltura do herói segue um padrão de atitudes quando o mesmo está agindo em uma cidade receptiva a ele. Agora, levando essa problemática do contexto para dentro de Watchmen percebemos o motivo pelo qual a situação é tão caótica.

Não só o governo não quer mais que mascarados atuem pela cidade sem um registro como também a própria população não quer a presença deles. Para os civis isso é um problema para a polícia e não para pessoas que vestem roupas bizarras e saem para combater o crime.

---

<sup>18</sup> Um aspecto relevante para se falar desse personagem é sua característica messiânica. Super-Homem foi mandado para a terra, assim como Jesus foi enviado do Céu para o Oriente Médio. A vinda dos dois para a terra se deu de forma fantástica. Os dois, cada um ao seu modo, são capazes de ajudar as pessoas. Essa relação vai desde os seus poderes até com o seu próprio nome Kal-el, como explica Gomes (2012, p 17) “seu próprio nome Kryptoniano, Kal-el, apresenta inúmeras interpretações etimológicas que apontam para esse aspecto messiânico: 1) do alto alemão antigo KHARAL = homem; 2) do germânico KARALMANN= homem vigoroso; 3) do árabe KALEL = imortal; 4) do árabe KALIL= amigo íntimo; 5)do hebraico KAL EL= amigo de Deus. Em várias histórias, ele é visto frequentado os cultos da Igreja Metodista com seus pais terrenos”.

<sup>19</sup> Estamos nos pautando aqui com a frase do primeiro filme dirigido por Sam Raimi.

<sup>20</sup> Mesmo que ele desista por um tempo no segundo filme, depois acaba voltando e cumprido sua trajetória como herói.

A célebre frase presente no percurso narrativo da história “Quem vigia os vigilantes? ”, no latim “Quis custodiet ipsos custodes”, que pode ser lida em pichações em Nova York dentro da narrativa, faz referência à Sátira do filósofo Juvenal, no qual a intenção era criticar a sociedade romana. A frase atenta ao fato de que os vigilantes/heróis da série Watchmen não são bem-vindos. E se quiserem continuar nesse jogo contra o crime é preciso que se registrem de acordo com as normas da Lei Keene e a partir desse ato ou os mascarados trabalhariam para o governo ou se aposentariam.

Nesse contexto, Moore trabalha a desconstrução da figura do herói em sua obra e demonstra como o contexto é algo importante nesse processo, pois o contexto criado pelo autor é a própria realidade.

Alan Moore caracteriza seus personagens de forma tão realista e implacável que é difícil, após a conclusão da série, levar o conceito de “super-herói” novamente a sério. Moore insere no enredo diversos elementos do mundo “real”, modificando pontualmente o universo da HQ (História em Quadrinhos) em consequência dos efeitos, naquela realidade, do surgimento dos “super-heróis” (LIMA, 2009, p. 03).

O próprio Alan Moore fala dessa questão das suas histórias serem verossímeis com a realidade:

Em meu trabalho como autor, eu me movo na ficção, eu não me movo nas mentiras. Embora eu tenho que reconhecer que a distinção é atraente, talvez não seja fácil para o leigo percebê-la. Com a ficção, a arte, a escrita é importante que, ainda que você esteja trabalhando em áreas da fantasia completamente diferentes, haja ali uma ressonância emocional. É importante que uma história soe real a nível humano, mesmo que nunca tenha acontecido (MOORE, 2003, 01'05).

Em meio a toda essa adrenalina e o contexto sombrio e caótico de Watchmen os heróis possuem uma postura longe da convencional que o público está habituado a ler. Menciona-se que *a priori* o projeto original usaria personagens de outra editora menor, que a DC Comics havia comprado os direitos, mas como Moore não conseguiu autorização, ele criou personagem que se baseiam nos arquétipos daqueles que ele gostaria de usar. Por isso no próximo tópico é explorada a figura do herói nessa *graphic novel*.

## 1.6. Os vigilantes

Guerra (2013, p. 157) nos diz que Moore, em Watchmen, tenta mostrar como seria a vida real caso existissem de fato super-heróis. Logo, esses heróis têm seu papel clássico totalmente destruído, assumindo novas funções e concepções diante da sociedade.

Sendo assim, a trama, como já citado, em Watchmen se desenrola com a morte de um dos membros dos vigilantes. A partir disso, outro vigilante chamado Rorschach começa a

levantar a hipótese de que estão tentando acabar com todos vigilantes. O pano de fundo para a história é uma possível guerra nuclear.

No final da narrativa se descobre que quem queria a morte de todos os vigilantes era um deles. A relação entre o contexto e a realidade, apresentados anteriormente, exhibe como um herói realmente se portaria frente às dificuldades verossímeis, ou seja, os grandes vilões não são outros mascarados ou alienígenas, e sim ladrões, estupradores, corruptos, entre outros.

O que serve de análise para esse trabalho é o fato de como um mesmo contexto caótico interferiu de maneiras diferentes em cada vigilante e de como isso interferiu nos símbolos presentes na obra.

Abaixo, o arquétipo de cada herói:

Comediante (Edward Blake): Ele reconheceu a verdadeira natureza humana e usa o humor irônico como uma forma de escapar. Sua celebre frase “É tudo uma piada” representa essa visão amarga que ele tem da humanidade e do mundo que o cerca.

Rorschach, um outro personagem que aparece mais tarde no texto, explica a sua visão sobre o Comediante. Observa-se a seguir:

Blake entendia. Tratava tudo como piada, mas entendia. Ele viu as rachaduras na sociedade, viu os homenzinhos mascarados tentando manter as coisas juntas... Ele viu a verdadeira face do século 20 e decidiu se tornar um reflexo, uma paródia desses tempos (MOORE, GIBBONS, 2009, P.67).

A conjuntura da guerra fria e a eminência de uma guerra nuclear contribuíram para que o Comediante fosse cruel e violento. Mesmo que suas características físicas demonstram os atributos de um super-herói, as suas atitudes demonstravam algo totalmente contrário a isso (UCHIDA; WELZEL, PRIETO, 2013, p. 09).

Logo, é um personagem extremamente cínico e violento, e faz as coisas pelo seu próprio julgamento. Estuprou uma companheira de luta contra o crime e matou uma mulher que carregava no ventre seu filho. Quando lutava por suas convicções acreditava estar fazendo o que era mais coerente. Sem expectativas de melhoras ele não se prendia a ideia de as pessoas podiam mudar sua natureza e que o mundo poderia ser um lugar melhor.

Ao se observar essas características, a sua frase “é tudo uma piada” está ligada ao fato de que dentro da *graphic novel*, a vida parece algo agonizante e para ele os outros membros da equipe estão presos a uma utopia de que o mundo um dia irá se tornar um lugar melhor.

A seguir imagens da *graphic novel* que demonstram esse comportamento abusivo e sua visão sobre a existência de super-heróis:



Figura 7 - Comediante e seu comportamento abusivo



Figura 8 - Comediante abusando da Espectral I

Dr. Manhattan (Jonathan Osterman): É o único com poderes, sua imagem é relacionada com a de Deus, mas não uma relação edificada nos aspectos bons do cristianismo, mas sim pelo fato da onipresença. Ele tem o poder de modificar o que está a sua volta, mas é frio<sup>21</sup> e percebe a vida como mais um fenômeno cósmico. Poderia salvar todos, mas não o faz. À medida que o tempo se passa ele compreende menos os seres humanos. Não acredita na existência de um deus, e diz que se fosse como o Deus cristão, não seria como ele. Sua origem é comum quando se pensa em super-heróis tradicionais, em suma, foi um cientista nuclear, após um acidente em uma experiência foi desintegrado. Aprendeu a reorganizar seus átomos e por isso surge como um ser capaz de manipular a matéria, viajar no espaço, ocupar lugares distintos ao mesmo tempo, e consegue enxergar o seu passado e futuro de forma simultânea e pela relatividade do tempo.

---

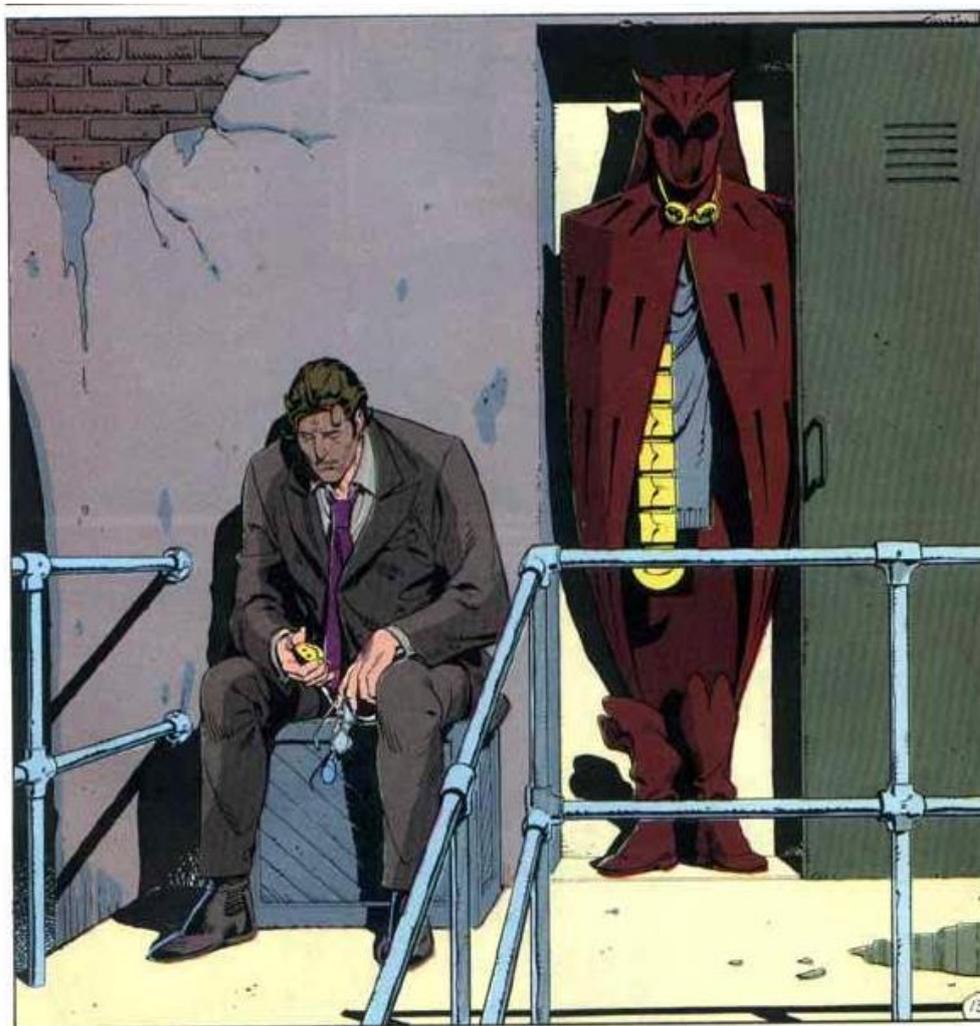
<sup>21</sup> É importante dizer que quando se refere a ele como um ser frio, não está se anulando a possibilidade de o mesmo possuir sentimentos. Acontece que durante a narrativa é demonstrado como ele se tornou o que é, e como o sentimento é percebido de forma diferente pelo mesmo.



Figura 9 - Aparição do Dr. Manhattan

Coruja II (Dan Dreiberg): Um homem intelectual, rico, solitário e tímido. É muito inteligente na área de tecnologia avançada e possui vários equipamentos contra o crime. Podê-lo-ia dizer que esse é o personagem sensato da trama, senão fosse pelo fato de se arrepender de ter se aposentado com a Lei Keene e de ignorar os crimes que acontece a sua volta durante o período de aposentadoria. As circunstâncias acabaram com suas antigas ambições e agora ele é só mais um na multidão.

Dan Dreiberg assume-se como Coruja II, pois antes de existir o grupo Watchmen houve um outro grupo de heróis chamado Minutemen. Nesse último, quem assumia o nome de Coruja I era Holis Manson, um policial que se inspirou em heróis de histórias em quadrinhos para se fantasiar e salvar as pessoas.



*Figura 10 - Dan ao lado do uniforme do Coruja II*

Ozymandias (Adrian Veidt): Um bilionário recluso na própria individualidade, ególatra, considerado o homem mais inteligente do mundo. Logo, com sua inteligência se torna um perfeito atleta e lutador, ao ponto de conseguir desviar da bala por calcular sua trajetória. Ele se aposenta antes da Lei Keene começar a existir. Ele planeja o ataque contra o próprio mundo na utopia de instaurar a paz, também é ele quem mata o Comediante e arma uma cilada para Rorschach. Veidt acredita que os meios justificam os fins. Loftis (2009, p. 73) “dessa forma,

Ozymandias é um vilão trágico, um homem cujo ego opressivo e a incapacidade de apreciar a natureza obscura da vida o levam a pensar que o fim pode, às vezes, justificar os meios. ”.

O nome dessa personagem tem relação de como os gregos conheciam o faraó Ramsés II. As características da vestimenta do Adrian Veidt têm inspiração egípcia.

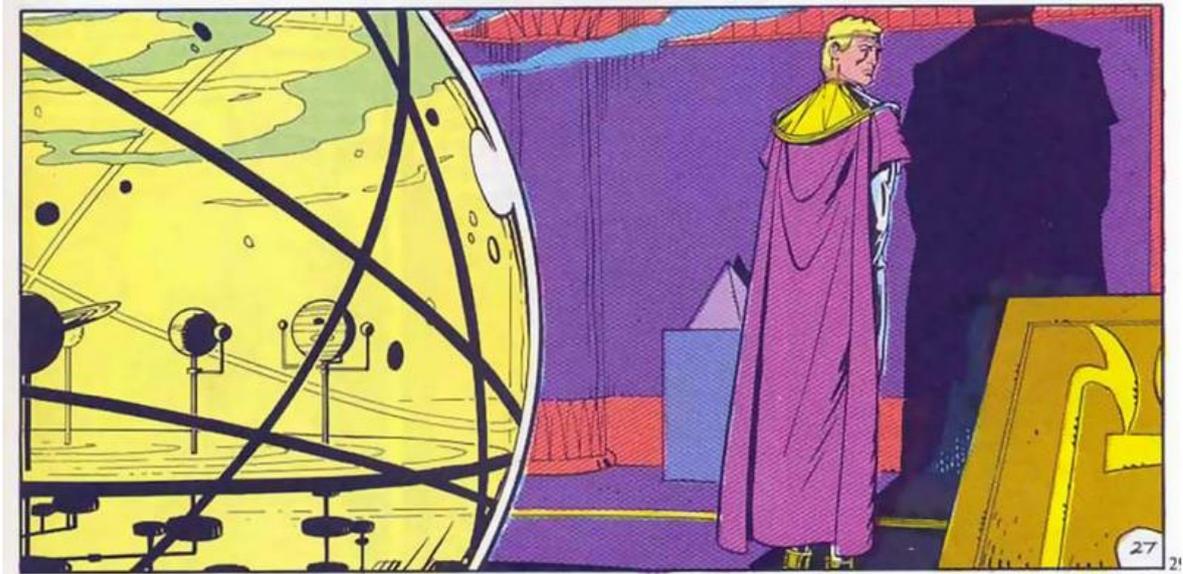


Figura 11 - Adrian Veidt vestido de Ozymandias

Rorschach (Walter Kovacs): “Porque existe o bem e existe o mal. O mal deve ser punido. Mesmo eno Dia do Juízo Final isso não vai mudar. Mas tem muitos merecendo pagar... e tão pouco tempo. ” Diário de Rorschach, 13 de outubro de 1985, 23h30. (MOORE; GIBBONS, 2009, p. 30). Por meio dessa anotação em seu diário vemos que ele é o personagem mais enigmático e dicotômico da trama. Um pessimista com força interior e devido a sua trajetória não consegue se encaixar normalmente com a sociedade. Ele que move o enredo com seus questionamentos e vai contra os pensamentos de Veidt. Sobre sua ótica:

Rorschach carrega um fardo terrível. Ele viu a verdadeira face da cidade. Ele viu este mundo cheio de vermes, pelo que ele é: uma vala dos desgraçados, cada um escalando sobre as costas de seus vizinhos por nada mais que um prazer insignificante, para simplesmente continuar essa vida patética por um segundo, um minuto, um dia a mais (HELD, 2009, p. 29).

Held (2009, p. 29) ainda nos diz que “A mente de Rorschach é de fato um lugar negro, e mesmo assim é regida por um princípio simples, de longa e venerável tradição: o mal deve ser punido”. Mas, isso não faz dele o herói da trama. Ele está em um conflito consigo, a tal

ponto de não se reconhecer sem sua máscara. Para ele não existe um crime menor ou maior, qualquer que seja o mal cometido, tende a ser punido.

“Não são forças metafísicas vagas que moldam este mundo. Não é Deus quem mata as crianças. Não é o destino que as trucidou ou a sina que as dá de comer aos cães. Somos nós. Apenas nós.” (MOORE; GIBBONS. 2009, p. 202). Essa outra fala do personagem que remete ao quão caótico está o próprio mundo e de como Rorschach entende que não há como mudar a essa natureza humana e a forma como a sociedade caminha, mas dá para punir o mal.



Figura 12 - Kovacs fazendo um teste de roschach

Espectral II (Laurie Juspezyk): Ela é forçada pela mãe a se tornar uma heroína. Carrega o fardo dos dias de glória que sua mãe um dia teve. Sua mãe foi a primeira Espectral. Relacionou-se com Dr. Manhattan e depois com o Coruja II. Sem grandes perspectivas viveu a sombra da mãe e depois as sombras de Manhattan. Em conflito com sua própria história luta contra o crime sem grandes ideais.



Figura 13 - Espectral II atirando em Ozymandias.

## 1.7 Elementos estruturais

A *graphic novel* é composta de doze capítulos. Ao final de cada capítulo há passagens de Nietzsche, Einstein, assim como de letras de Bob Dylan e Jimi Hendrix, dado um aspecto mais intelectual para a referida obra. Abaixo os capítulos e seus respectivos resumos:

### I. A meia-noite todos os agentes.

O primeiro capítulo apresenta algumas das personagens presentes ao longo da *graphic novel*: Rorschach, Comediante, Coruja I, Coruja II, Espectral II, Ozymandians e Dr. Manhattan. De forma sucinta apresenta como a personagem Comediante foi morta, bem como a outra personagem Rorschach resolve investigar o fato. Entre os bares Rorschach busca incansavelmente por respostas e pistas sobre o assassinato do Comediante. Após essa busca cria-se a hipótese de que existe alguém disposto a matar todos os vigilantes, frente a isso Rorschach resolve avisar quem ainda está vivo.

### II. Amigo ausente.

O amigo ausente é justamente o Comediante (Edward Morgan Blake). Esse capítulo funciona como um resgate das situações vividas entre cada personagem com o amigo morto. É apresentado o comportamento impulsivo e violento do Comediante em seu passado tenebroso.

O primeiro a se lembrar de uma situação foi o Dr. Manhattan. Os dois estavam conversando em um bar no Vietnã sobre a vitória do seu país, quando aparece uma moça grávida cobrando responsabilidade de pai do Comediante, ele não gosta muito dessa atitude e grita com a mulher afirmando que vai embora daquele país, contudo a mulher agride o mesmo com uma garrafa quebrada, zangado ele atira nela.

Enquanto isso a Espectral I conversa com a Espectral II e outra lembrança surge: a de um estupro. Comediante participou dos Minutemen, grupo que a Espectral I pertencia, e em um dia quando ela trocava de roupa ele tentou violentar a mesma. Uma discussão é criada entre as duas, por Espectral I não guardar rancor do Comediante.

Outra situação é lembrada pelo Coruja II, quando os dois tentavam conter um pequeno grupo de manifestantes na rua. Enquanto Coruja II quer fazer isso de forma pacífica, Comediante desde da nave e começa a atirar nas pessoas.

### III. O juiz de toda Terra.

Fica apresentado que Espectral II e Dr. Manhattan estão tendo problemas para se relacionar e por isso ela vai atrás de outro vigilante, o Coruja II. Também se apresenta a hipótese de que todos aqueles que viveram durante muito tempo ao lado do Dr. Manhattan começaram a morrer de câncer devido a radioatividade. E esse ocorrido é o que faz Dr. Manhattan se isolar em Marte.

### IV. Relojoeiro.

Trata-se da história do Dr. Manhattan e de como aconteceu o acidente nuclear com ele e de como o mesmo aprendeu a reorganizar as suas partículas. É contada de forma não sincronizada, em uma perspectiva com a relatividade do tempo, de como Dr. Manhattan enxerga o mundo.

Esse capítulo também trata de como foi a aceitação das pessoas e a sua entrada para os vigilantes. A escolha do átomo de hidrogênio também acontece nesse capítulo. Também apresenta como a personagem em questão conheceu e se apaixonou por uma vigilante menor de idade na época: Espectral II.

Busca apresentar o motivo pelo qual os vigilantes pararam de atuar como heróis devido ao fato de Nixon se reeleger pela terceira vez e criar a Lei Kenne. Ozymandias se aposenta e revela a sua identidade para o mundo.

### V. Temível Simetria.

Neste capítulo Rorschach continua sua investigação sobre a possível teoria de que todos os vigilantes vão morrer. Ele vai uma primeira vez atrás de um antigo inimigo do Comediante: o Moloch. Nesse capítulo também há uma tentativa de assassinato contra Ozymandias, logo após esse ocorrido Rorschach volta para interrogar novamente Moloch, porém este já está morto e Rorschach percebe que tentaram amar uma cilada para ele.

## VI. O abismo também contempla.

Nesse capítulo é Rorschach é preso e também é revelado que sua “identidade real” é Kovacs. O mesmo tem um acompanhamento psiquiátrico na qual mostra a progressão da personagem em suas atitudes kantianas (isso será mais aprofundado no capítulo três). Desde a infância Rorschach viu a sua mãe se prostituir, quando vivia em um abrigo recebeu a notícia da morte da sua mãe que apenas respondeu a isso com um “ótimo”.

O psiquiatra que está atendendo Rorschach faz o teste de Rorschach com ele. As imagens evocadas lembram a sua infância e a noite em que matou o estuprador de uma menina de seis anos. Noite em qual abandona de vez o nome Kovacs para ser apenas Rorschach.

Outro fato apresentado é que na cadeia em que Rorschach está mais da metade dos presos estão ali por sua culpa. Logo, as ameaças em torno dele aumentam, até que um dia ele joga óleo quente no rosto de um preso e diz: "Vocês não entenderam. Não sou eu que está preso aqui com vocês. Vocês é que estão presos aqui comigo".

## VII. Um irmão para o Dragão.

Esse capítulo enfatiza a aproximação da Espectral II (Laurie) com o Coruja II (Dan). Há uma quebra na ação da narrativa para contar como foi a vida de Espectral ao lado do Dr. Manhattan no centro de Base de Pesquisas Militares. O capítulo começa com a Espectral mexendo nos artefatos do Coruja II presentes em seu porão. Após um tempo de conversa, os dois concordam de que possa existir alguém tentando matar os vigilantes, pois o Comediante foi morto, Dr. Manhattan se exilou, houve a tentativa de assassinato de Ozymandias e Rorschach foi preso.

Os dois personagens entram em um clima de uma possível relação sexual entre os dois, porém Dan evita a situação e os dois acabam por dormir. Dan tem um sonho como uma espécie de visão, na qual ele e Laurie são vítimas de uma bomba nuclear. Desnortado ele se levanta e vai olhar o seu uniforme, assustada Laurie vai atrás dele. E por fim, os dois resolvem vestir os uniformes e voarem na nave Dan para relembrem os velhos tempos como vigilantes.

Eles avistam um prédio pegando fogo, no qual existia crianças precisando de ajuda. Os dois engajam uma força tarefa para salvar as pessoas do fogo. Após cumprir essa tarefa, os dois concluem uma relação sexual.

## VIII. Antigos fantasmas.

Acontece uma rebelião dentro da cadeia, devido a atitude de Rorschach em jogar óleo fervente no rosto de outro detento. Os presos queriam matar Rorschach. Nesse meio tempo Dan e Laurie resolvem ir até a cadeia para soltar o companheiro de vigilância.

O ocorrido em salvar as pessoas do prédio repercutiu nos jornais televisivos e fez com que o primeiro Coruja ligasse para a primeira Espectral, o que faz com que ambos conversem por um longo tempo. Em paralelo a isso o mundo se torna um caos devido ao exílio de Dr. Manhattan e a certeza de uma terceira guerra mundial.

## IX. As trevas do mero ser.

Esse capítulo retrata o quanto Dr. Manhattan não sente apatia pelo restante dos seres humanos e de como viver em Marte é melhor para o mesmo. Espectral II tenta pedir ajuda para ele, para que ele olhe pela terra e coloque uma ordem em tudo, uma vez que ele é visto como uma espécie de deus dentro da narrativa.

Nessa tentativa de convencer Dr. Manhattan a ajudar a terra, momentos de sua vida são revelados, tal qual a de que o Comediante é o seu pai. A partir dessa revelação Dr. Manhattan resolve interceder pela terra e evitar um ataque de ogivas nucleares.

## X. Dois cavaleiros estavam se aproximando.

Os dois cavaleiros são Rorschach e Coruja II que vão atrás de investigar quem é que está querendo os vigilantes mortos. A primeira parada deles é na casa de Rorschach para que o mesmo pegue um uniforme reserva e uma cópia de seu diário.

Nesse meio tempo Coruja II descobre que o Coruja I foi assassinado por uma gangue desconhecida. As investigações dos dois apontam pistas que levam até a indústria Veid. É revelado quem está por trás de todos os acontecimentos entre os vigilantes: Ozymandias.

Dan descobre tudo vasculhando o computador que ele deixou na empresa. Tudo tinha uma relação desde incriminar Rorschach até conseguir provocar o exílio do Dr. Manhattan em Marte. Descubrem também que Ozymandias foi para Antártida, e dispostos a resolverem de vez o problema vão atrás de Veid.

XI. Contemplai minhas realizações, ó poderosos.

Ozymandias explica para Rorschach e Coruja II o real motivo de seu plano e também porque matou o Comediante. O plano de Veid consistia em matar milhares de pessoas para se alcançar a paz mundial.

XII. Um mundo mais adorável.

O plano de Ozymandias dá certo e a população é morta por um alienígena criada em um laboratório. Com esse ataque os russos não mandaram ogivas nucleares para os Estados Unidos para que os dois conseguissem combater o monstro. A terra fica em paz.

Quando Dr. Manhattan e Spectral II chegam a terra o ataque já aconteceu e nada podiam fazer. Acontece um encontro entre os vigilantes e para que a paz não seja ameaçada e nem as mortes tenham sido em vão. Dr. Manhattan, Spectral II, Coruja II concordam em não contar a ninguém o plano de Ozymandias, contudo Rorschach discorda. Para que ele não conte a ninguém, Dr. Manhattan o mata.

Mas Rorschach acreditava que não conseguiria voltar da Antártida e tinha deixado o seu diário em um jornal, no qual relatava tudo, inclusive o nome do assassino de vigilantes.

*Watchmen* possui em sua estrutura narrativa um mosaico de narrativas compostas por uma principal e duas secundárias. Sendo que a narrativa principal já foi apresentada anteriormente, a segunda consiste em uma sequência de contos chamada “Os contos do Cargueiro Negro” e a terceira os chamados aportes no final de cada capítulo.

Os contos do Cargueiro Negro são inseridos na narrativa principal por intermédio de duas personagens secundárias: o dono da banda de jornal e o menino que lê a história em quadrinho de terror intitulada de “Contos do Cargueiro Negro”. Em Cargueiro Negro é relatado como o naufrago, tenta voltar para casa depois de ter o seu navio saqueado e destruído pelo Cargueiro Negro.

O naufrago é abandonado em uma ilha e faz uma jangada com os corpos dos amigos, passa por diversas dificuldades, como por exemplo problemas com tubarões. Devido ao grande tempo que fica exposto para tentar sua sobrevivência, o naufrago fica preso entre o desespero que vivencia e a perda de sua própria sanidade durante a sua longa viagem no oceano.

Os aportes aparecem para complementar os objetivos centrais de cada capítulo, assim como se interligam com os capítulos seguintes, como no caso do aporte do capítulo II que apresenta trechos de Moloch<sup>22</sup>, um inimigo do Comediante, que Rorschach interroga no capítulo V.

A seguinte ordem dos aportes: capítulo I, II e III– traz trechos da autobiografia de Hollis Manson, antigo Coruja no grupo Minutemen<sup>23</sup>, intitulada *Sob o capuz*; capítulo IV possui o artigo escrito pelo professor Milton Glass a respeito do Dr. Manhattan; capítulo V e explicado um pouco mais sobre os Contos do Cargueiro Negro; capítulo VI apresenta fichas de informações do departamento de polícia de Nova York com detalhes sobre Rorschach, vulgo Walter Kovacs<sup>24</sup>; capítulo VII é um artigo escrito por Daniel Dreiberg, o Coruja II; capítulo VIII traz um artigo do *New Frontiersman* que trata de uma reflexão sobre o momento atual que a nação dos Estados Unidos vive; capítulo IX são recortes de jornais sobre Sally Jupiter, assim como o Coruja I era integrante do antigo grupo Minutemen; capítulo X são correspondências que em momentos mencionam Veidt e em outros são de Veidt para outras pessoas; cap. XI é uma entrevista feita com Adrian Veidt; capítulo XII traz a citação “*Quis custodiet ipsos custodes*”, que significa “Quem vigia os vigilantes”.

Exposto esse panorama das histórias em quadrinhos, bem como os gêneros e um conhecimento do objeto tomado como corpus, parte-se para o estudo da base teórica: a semiótica.

---

<sup>22</sup> Na mitologia o nome Moloch pertence a um deus com o aspecto de um boi. Os rituais realizados para o mesmo envolviam atos sexuais e sacrifícios de crianças. Na tradição cristã é um demônio. Ao se observar as características físicas dessa personagem nota-se que o mesmo tem uma aparência mística e com as orelhas pontudas, no formato de uma orelha de boi.

<sup>23</sup> Os “Homens Minutos” em tradução literal do nome desse grupo de heróis. O nome faz uma alegoria do caos presente na narrativa, assim como faz referência ao relógio do juízo final, que será analisado no capítulo 3.

<sup>24</sup> A ficha apresenta que o vulgo é Rorschach e não Kovacs, porém mais adiante no texto será discutida o motivo pelo qual a identidade da personagem é Rorschach.

## **2. A SEMIÓTICA DE PEIRCE**

O presente capítulo trata da questão do símbolo dentro da teoria semiótica de Peirce e se divide em duas partes. Na primeira parte, o estudo centra-se nas questões gerais do símbolo, questões relacionadas com a sua origem, conceito e os significados atribuídos para o mesmo, assim como também se estuda as interpretações do simbólico de forma geral. Dessa forma, a segunda parte do capítulo trata da concepção do símbolo para Peirce dentro de sua semiótica.

O ponto principal dessa dissertação é o símbolo para Peirce e a partir disso é realizada as análises no terceiro capítulo, contudo tratou-se em primeiro de um panorama das questões simbólicas, por considerar pertinente o estudo de uma forma geral dos símbolos, dando a atenção tanto para a história do surgimento do símbolo desde a sua etimologia até estudos relacionados ao mesmo presentes em outros campos fora da linguística. No que diz respeito à escrita nesse subtópico, a mesma se caracteriza em forma de breve apreciação e descrição de outras pesquisas relacionada ao tema. O segundo subtópico similarmente, em alguns, aspectos segue em equivalência de escrita.

### **2.1 Panorama das questões gerais do símbolo e as interpretações do simbólico de forma geral**

Ferdinand Saussure em seu *Curso de linguística geral* apresenta o símbolo como sendo uma designação do signo linguístico, o que se chama de significante em sua teoria. O símbolo não pode ser arbitrário, pois o mesmo não está vazio, para Saussure existe um elo de ligação entre o significante e o significado. Um exemplo quanto a isso é que não se pode substituir a balança, símbolo da justiça, por um barco.

Frente a isso, torna-se importante ressaltar que ao longo do tempo muitos foram os estudos realizados acerca do símbolo e suas interpretações. Expor esses estudos dos símbolos em outras áreas do conhecimento, bem como apresentar um panorama cronológico das questões gerais do símbolo ajudam a entender a própria noção de símbolo criado por Peirce.

Para Chevalier (2001, p. XIII) “os símbolos estão no centro, constituem o cerne dessa vida imaginativa. Revelam os segredos do inconsciente, conduzem às mais recônditas molas da ação”, logo a formação dos símbolos, bem como o seu agenciamento e suas interpretações

tornam-se do interesse de diversas disciplinas como da linguística, área de conhecimento dessa dissertação.

Em uma retrospectiva sobre a etimologia da palavra símbolo, constatou-se que (do latim *symbolum*, adp. do grego *σύμβολον*), foi utilizada em primeiro momento pelos gregos e que se referia a um objeto que era partido em dois, em que o hospedeiro e hospede guardavam cada metade, que posteriormente era passada para os seus filhos. Essas duas partes serviam para os portadores se reconhecerem e comprovarem relações de hospitalidade anteriores. (HOUAISS, dicionário online)

Da mesma forma que se dois amigos tivessem que se separar por um longo período, ou eternamente, os mesmos tinham o costume de partirem uma moeda, uma plaquinha de barro ou um anel; se esses amigos conseguirem se encontrar ou alguém de suas famílias retornassem, as partes que forem unidas (*symbálein*=juntar, reunir) confirma-se que o portador de uma delas merecia à hospitalidade. Dessa forma, compreende-se o símbolo, como “algo reunido” (LURKER, 1997, p. 176). Com isso:

Uma das partes da moeda ou medalha diz respeito à representação simbólica propriamente dita, e a outra metade faz referência ao objeto representado pelo símbolo, sem o qual a primeira metade carece de sentido. Uma parte não existe sem a outra, e o sentido adquirido através da representação só é possível quando as duas partes estão juntas. Dessa forma, ao representar as duas partes reunidas, o símbolo é, inicialmente, “símbolo feito de algo”. Ao ser utilizado, ele passa a ser “símbolo de algo”. (RIBEIRO, 2007, p. 55)

Compreende-se, por intermédio de Chevalier (2001, p. XXI) que o símbolo, em sua totalidade, contém a ideia de separar e unir, ou seja, comporta, em sua magnitude, as duas ideias: separação e reunião. É evocada uma comunidade que uma hora foi dividida e que, por sua vez, pode se reagrupar.

Todo signo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas. A história do símbolo atesta que todo objeto pode revestir-se de valor simbólico, seja ele natural (pedras, metais, flores [...]) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia etc.). (*idem*)

Dessa forma, o símbolo tem sua propagação no cotidiano, por intermédio das várias formas do conhecimento humano, vindo a se tornar um elemento importante no processo de comunicação.

A carga semântica da palavra símbolo começou a ter outros valores fazendo com que a significação do símbolo se carrega em sua totalidade uma gama de compreensões. O símbolo

passou a englobar em seu significado tudo aquilo que ele representa por um acordo geral ou por analogia. Quando uma pessoa fala: “A cruz é o *símbolo* do cristianismo”, no caso o catolicismo, nesse contexto o termo símbolo carrega o significado de sacrifício, porque dentro da religião cristã foi Jesus quem morreu em uma cruz para salvar a humanidade. Existem símbolos que são compreendidos universalmente e existem outros que se caracterizam pelo contexto.

O símbolo passa a representar, por uma convenção, alguma coisa ou alguém. Cita-se como exemplo dessa afirmação os símbolos que os cursos de graduações utilizam, como o caso do curso de letras, que possui, geralmente, a flor-de-lis como símbolo, assim como a balança passou a representar a justiça, a aliança representa a união de um casal. Nesse sentido, vale explicar que as cores, dentro de determinadas culturas, também acabam por simbolizar alguma coisa, por exemplo: o verde representa a esperança e o preto o luto.

Nesse sentido, esses exemplos estabelecem uma relação de concordância com o que o Ribeiro (2007, p. 56) expressa ao escrever que “vivemos rodeados por símbolos, desde o aceno de mãos em uma despedida ao alfabeto que utilizamos para falar e escrever. Há símbolos que dizem respeito predominantemente ao psicológico; outros ao cosmológico e natural”.

Discute-se que o símbolo estabelece a união de um pensamento, de uma palavra e assim sucessivamente ao seu sentido oculto/latente. É a partir do momento que se reconhece em um pensamento duas significações na qual uma toma o lugar da outra, ao mesmo tempo em que se mascara também se expressa, qualificasse essa relação entre duas significações simbólica. Essa certa constância, entre elementos mascarados e expressos, é o que caracteriza o símbolo (LAPV, 477 apud Chevalier, 2001, p. XXI).

Logo, os símbolos raramente aparecerão de maneira isolada, a união entre eles faz com que exista as composições simbólicas. D'aviella (1995, p. 145 apud Ribeiro, 2007, p. 157) a partir do momento que dois símbolos passam a expressar a mesma ideia ou se relacionam, eles se combinam, produzindo um novo símbolo, a autora/pesquisadora também explica que muitos arqueólogos desperdiçavam o seu tempo o debaterem sobre a origem de um signo ou imagem, por terem deixado de lado que um símbolo possui a capacidade de se unir a diversas figuras que são diferentes em relação à sua origem e até aparência.

Logo, como um dos objetivos proposto nessa dissertação é o estudo do símbolo, atentou-se estudar os símbolos nas comunicações que pode acontecer entre os protótipos e as relações entre as transmutações simbólicas, na intenção de demonstrar que dentro da *graphic novel* Watchmen os símbolos se constituem em relações bilaterais.

No que concerne as interpretações do simbólico de forma geral se começa com a contextualização de Ribeiro (2007, p. 57-58) quando o mesmo explica que os primeiros estudos

acerca do simbólico foi realizado por um professor de matemática e línguas orientais, chamado Athanasius Kircher (1602-1680). Kircher foi um dos primeiros a discorrer sobre uma *disciplina symbolica*, e o mesmo compreendia o símbolo “como algo que conduz o espírito humano a conhecer uma outra coisa através de alguma semelhança física com outras” (*idem*).

Em uma perspectiva histórica a próxima tentativa de estudo dos símbolos foi realizada por Friedrich Creuzer. A pesquisadora Shalaeva (2014, p. 05) explica que em sua teoria ele começava a conceituar o símbolo como a incorporação de um pensamento pré-histórico junto com uma experiência religiosa, na qual ele traçava à amplificação dos símbolos em mitos e crenças em geral. Contudo, esse desejo de criar uma disciplina para estudar os símbolos não foi concretizado em decorrência ao menosprezo do estudo do simbólico feito por seus opositores, que no século XIX pertenciam as correntes racionalistas e positivistas. (RIBEIRO, 2007, p. 58)

A obra intitulada *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* de 1859 (Ensaio sobre o Simbolismo dos Túmulos da Antiguidade) do pesquisador de antiguidades J. J. Bachofen, também não conseguiu um reconhecimento sobre o estudo do símbolo, “por não restringir sua análise do símbolo a uma explicação meramente iconográfica e estética, mas procurar estudar os símbolos visando sua interpretação” (*idem*).

No que concerne o campo de estudo da psicanálise, menciona-se que três principais psicanalistas se dedicaram ao estudo dos símbolos, são eles: Freud, Jung e Lacan. O primeiro deles a estudar o símbolo foi Freud. Ambos, em suas diferenças, buscaram estudar os símbolos distante do campo de compreensões culturais ou religiosas, e sim com a tentativa de identificá-los na psique do homem.

Para Lacan, o imaginário e o real estão ligados ao simbólico, e assim constitui-se uma tríade de registros primordiais no campo da psicanálise. Para ele é o simbólico que aponta a “ordem dos fenômenos dos quais a psicanálise tem que se ocupar, sempre que forem estruturados com uma linguagem” (LAPV, 475 apud CHEVALIER, 2001, p. XX). Nesse sentido, para Freud, que entesa a relação entre simbolizador e simbolizado, a simbólica se caracteriza como um conjunto “de símbolos de significações constantes”, que por sua vez pode ser encontrado nas inúmeras manifestações dos sonhos (*idem*). Então, para a escola freudiana a palavra símbolo manifesta o conteúdo de seu sentido latente, em suma, a palavra símbolo profere de uma forma indireta o desejo ou conflitos (RIBEIRO, 2007).

O símbolo, para Jung, não se caracteriza nem como uma alegoria e nem como signo, mas sim como uma imagem feita para designar, da melhor forma possível, “a natureza obscuramente presentida do Espírito” (CHEVALIER, 2001, p. XXII). Na escola jungiana, a

imagem é simbólica porque ela passa a implicar algo mais além do que o seu próprio significado manifestado de imediato; algo que por sua vez não pode ser definido de maneira precisa.

Nessa perspectiva, cabe as palavras de Chevalier (2001, p. XXIII):

A compreensão dos símbolos depende menos das disciplinas racionais do que de uma percepção direta através da consciência. Pesquisas históricas, comparações interculturais, o estudo das interpretações dadas pelas tradições orais e escritas, as prospecções da psicanálise contribuem certamente para tornar essa compreensão menos arriscada.

O símbolo acarreta uma multiplicidade de sentidos, dessa forma uma representação simbólica atua como uma teia, que se inter-relacionado com várias outras teias e seus respectivos centros. Utiliza-se a metáfora do cristal como exemplo de que o símbolo pode ser equiparado com o cristal que reflete a luz de maneira diversas, de acordo com a faceta que recebe. O símbolo se faz com um fenômeno de condensação, um significante tem mais de um significado. (RIBEIRO, 2007, p. 66)

Um dos símbolos analisados no terceiro capítulo é o *smile*, que tem o sentido alterado no início da narrativa. Esse contexto demonstra que a percepção do símbolo torna-se pessoal em determinados momentos. Como Ribeiro (2007, p. 66) explica que o símbolo “em seu processo de formação, o ser humano acrescenta às experiências pessoais, valores culturais e sociais herdados da humanidade que o precedeu até então”.

Com isso, cada análise feita no terceiro capítulo trouxe em seu embasamento a questão do símbolo para Peirce, assim como também o estudo do símbolo de forma geral no que concerne a interpretação de seus múltiplos sentidos.

## **2.2 A concepção do símbolo para Peirce**

Concentra-se nesse tópico o que seria a concepção de símbolo para Peirce. Porém, faz-se uma resenha sobre a sua trajetória de vida e obra, após isso uma discussão sobre a sua semiótica e por fim chega-se ao símbolo.

### **2.2.1 Vida e obra de Peirce**

Charles Sanders Pierce (m. 1914) é um dos pais da semiótica. Essa afirmação surge de encontro com a própria história do surgimento da semiótica. Uma vez que ela, esta ciência, tem

em sua gênese dois nomes: semiologia e semiótica. A semiologia tem como o seu pai o linguista suíço Ferdinand Saussure, contudo é preciso atentar-se e recordar que Saussure não criou a fundo uma ciência semiótica, mas sim a ciência da linguística. Foi em *Curso de Linguística Geral* que ele deixou o seu conhecimento, por meio de anotações de seus alunos, para a iniciação de vários campos da linguística. Como Pignatari (2004, p. 16) explica que:

Saussure não fundou uma semiótica, mas batizou-a com o nome de Semiologia. Nos anos 50, quando teve início a grande onda estruturalista, franceses, búlgaros e italianos iniciaram uma verdadeira corrida no sentido de criar a Semiologia que Saussure não havia criado. Alguns são nomes bem conhecidos: Barthes, Eco, Kristeva, Todorov, Greimas. E todos eles, ignorando Peirce.

Contudo, antes de se aprofundar mais na teoria semiótica de Peirce, assunto do próximo subtópico, discutisse de maneira breve nesse um pouco sobre sua vida e obra. Peirce foi um filósofo matemático norte-americano. A sua obra apresenta importante contribuição para à filosofia, lógica, matemática e sobretudo para a semiótica.

Graduou-se em química pela universidade de Harvard em 1859. Em 1857 por participar de um *meetings* da *International Geodetical Association* veio a se tornar o primeiro cidadão dos Estados Unidos a representar o país em uma reunião internacional de Ciências Físicas. De 1859 a 1891, trabalhou para a *U.S Coast and Geodetic Survey*. Por possuir uma versatilidade enquanto cientista não se limitou somente a uma área de pesquisa, atuando além na de química nas áreas de: astronomia, química, biologia, arquitetura, linguística entre outras (PIRES, 2008, p. 148).

Essa relação entre as áreas de estudo não foi de maneira desconexa, elas possuem uma relação chamada lógica, que para Pierce era uma paixão. Seu estudo com a lógica se deu muito jovem. Com cerca de 12 anos estudou o livro *Elements of logic* de Richard Whately. Aos 16 anos dedicou-se ao estudo de *Crítica da Razão Pura* de Kant. Esse estudo de Kant o fez criar profunda admiração por esse autor, mas não uma admiração de aceitação, mas sim uma na qual a crítica era algo seria e obstinada. Como o próprio Peirce (1975, p. 44) escreve: "por mais de três anos devotei duas horas diárias ao estudo [...] de Kant, chegando a saber quase todo o livro de cor e tendo-lhe examinado criticamente cada um dos parágrafos".

Mota e Hegenberg (1975, p. 10-11) contextualiza que Peirce passou muito tempo no anonimato, porque seu trabalho demorou para ter reconhecimento. Um dos pontos levantados a esse respeito é em decorrência a sua própria obra, que foi publicada em revistas, principalmente em *The Monist* e no *Popular Science Monthly*. Em outras palavras, não houve nenhum livro publicado em vida.

As suas publicações de trabalhos relacionados ao campo da filosofia em revistas ou jornais atingiu um grande número de leitores. Contudo, em alguns momentos de seus trabalhos a escrita era complexa e Peirce acabava por expressar um certo receio em perder o leitor, contudo ele não abria mão dessas passagens complexas de seus textos. Por isso, mesmo que o seu leitor “passasse” por um período difícil de leitura, Peirce o “encorajava” a continuar, utiliza-se como exemplo as próprias palavras do autor supracitado:

Já fui por esse caminho muito adiante do que teria desejado; e estendi ao leitor tal dose de matemática, psicologia e de tudo que há de mais abstruso que temo possa ele já me haver abandonado, destinando-se o que agora escrevo exclusivamente ao linotipista e ao revisor [...] O leitor que sofreu as dores de percorrer este artigo, será recompensado no próximo. (PEIRCE, 1975, p. 70)

Sobre isso Peirce também escreveu:

Minha obra não transmite regras impositivas. Como um tratado de matemática, sugere certas idéias e fornece algumas razões para considerá-las verdadeiras; se o leitor as aceitar, será porque teve por boas as razões, e a responsabilidade é dele. O homem é, essencialmente, um animal social: ser social, entretanto, é uma coisa, e ser gregário é outra; declino do papel de guia de rebanho. Minha obra se destina a pessoas que desejem perquirir; os que desejem a filosofia mastigada podem buscar outro rumo; há botequins filosóficos em todas as esquinas, graças a Deus. (PEIRCE, 1975, p. 46)

Essas palavras estão presentes nos textos *A propósito do autor* e *Como tornar claras as nossas idéias*. Peirce, mesmo possuindo extrema dedicação as suas pesquisas, teve indeferido, pelo Instituto Carnegie de Washington, a sua solicitação para concluir um projeto intitulado *Tratado de Lógica*. Dessa forma, ele não deixou uma obra de maior tomo. Após a sua morte a referida obra foi vendida, pelo valor de quinhentos dólares, para a universidade de Harvard (MOTA; HEGENBERG, 1975, p. 11).

Outra eventual explicação para o não reconhecimento de seus estudos em sua época, pode ser apontado, o fato de Peirce não ter conseguido um acesso em posição regular no setor de ensino universitário. Sua atuação nesse nível foi curta e com lapsos temporais: 1864-65/1869-70 na Universidade de Harvard; 1879 e 1884 na Universidade Johns Hopkins.

Peirce foi admitido como instrutor parcial na Universidade Johns Hopkins, quando se tratou de um contrato permanente ele foi preterido. Chegou a ser indicado por William James para a Universidade de Harvard, em resposta ao pedido o reitor Eliot escreveu “tudo quanto você diz respeito das notáveis qualidades de C. S. Peirce é perfeitamente verdadeiro...”, e Peirce não conseguiu uma vaga (*idem*).

Peirce, após ter recebido uma herança comprou uma casa de campo, na qual nutria grande expectativa para receber alunos que lhe fossem encaminhados pela Universidade de Johns Hopkins, porém esses alunos não chegaram, até mesmo depois de Peirce fazer a proposta de deixar a casa de campo para a Universidade. Outro ocorrido que pode ter prejudicado Peirce a se estabelecer em uma carreira acadêmica foi o fracasso de um primeiro casamento. Alguns biógrafos apontam um contraste na personalidade de Peirce, enquanto seus textos apresentam alguém simpático, generoso e cativante, no comportamento em sociedade ele era alguém áspero e difícil (*ibidem*).

Em toda a sua vida Peirce sempre continuou a corresponder-se com outros estudiosos. Desde de 1867 até próximo ao seu falecimento em 1914. Todos esses escritos resultaram em *Collected Papers*.

Como o próprio escreveu:

O desenvolvimento de minhas idéias foi trabalho de trinta anos. Não sabia eu se chegaria a dar-lhes publicidade, pois que pareciam amadurecer muito lentamente. Chegou, porém e afinal, o tempo da colheita, colheita que me parece açodada, embora, naturalmente, não caiba a mim julgar. Nem a você, leitor, mas à experiência e à história. (PEIRCE, 1975, p. 46)

Escolheu-se esse trecho finalizar esse breve contexto sobre a vida e obra de Peirce, pois o mesmo acentua essa sede pelo conhecimento que possuía. O trecho declara que com o seu aprofundamento nos estudos das ciências físicas ele começou a se dedicar a filosofia e outros campos.

### **2.2.2 A Semiótica Peirceana**

Sobre os estudos da semiótica e ao traçar um roteiro histórico da mesma, o pesquisador Nöth (1995, p. 19) explica que o médico grego Gaelano Pérgano (139-199) especifica que a diagnóstica é “a parte semiótica” (*semeiotikón méros*) da medicina. Logo, os precursores da semiótica geral entram em sua origem um ancestral muito antigo presente na história da medicina, compreendida dessa forma como sendo o primeiro estudo sobre o diagnóstico dos signos das doenças. Essa semiótica médica também empregava o termo *sem(e)iologia*. Atualmente na medicina o termo semiótica foi abandonada.

No que consiste sobre o relato na terminologia da semiótica, ciência que estuda os signos sendo eles linguísticos ou não, ao decorrer da história da filosofia teve diversas denominações, entre eles: semiologia, sematologia, semalogia, entre outros termos (*idem*). Constata-se que mesmo em seu princípio não ter recebido prontamente o nome de semiótica, essa ciência está

presente nos estudos do homem desde de antigamente, como por exemplo, na questão do pensamento filosófico.

“A doutrina dos signos”, da filosofia greco-romana, trata da “teoria dos signos verbais e não verbais” (NÖTH, 1995, p. 27). Platão (427-347 a.C) contribuiu com ideias para a teoria da escritura, como estudos sobre os diversos aspectos da teoria dos signos; ele se dedicou a investigar a relação “entre o nome, as idéias, e as coisas” (*ibidem*). Aristóteles (384-322 a. C), discutiu a teoria dos signos no campo da lógica e da retórica, no qual traçou “uma distinção entre o signo incerto (semeïon) e o signo certo (tekmérion)” (NÖTH, 1995, p. 29).

Os estoicos (300 a.C – 200 d.C) também se dedicaram ao estudo dos signos dentro de um modelo triádico, que está proporcionalmente relacionada com à lógica. Os epicuristas (300), em contraponto aos estóicos, pretendiam desenvolver um estudo no signo em um modelo diático (*idem*). Como Nöth (1995, p. 31) afirma “a história da semiótica antiga atinge o seu apogeu com a obra de Aurélio Agostinho”, ele concorda em seus trabalhos escritos com a teoria epicurista.

No subtópico anterior, explicou-se sobre a grande onda estruturalista e a partir disso buscou-se criar uma semiologia e dessa forma, foi-se ignorado o que Peirce já havia estudado. Como explica Pignatari (2004, p. 18) que:

Somente nos inícios da presente década (anos 70) é que alguns semiólogos europeus começaram a dar-se conta de que não era mais possível ignorar o fundador da Semiótica, Charels Sanders Peirce, como ficou patente no I Congresso Internacional de Semiótica (Milão, 1974), bastando dizer que, por esse tempo, havia mais textos de Peirce traduzidos para o português do que para o francês ou para o italiano. (PIGNATARI, 2004, p. 18)

Por isso que a semiótica possui várias correntes, entre elas, atualmente, três podem ser citadas por possuírem grande notoriedade: a semiótica greimasiana, fundada por Algirdas Julien Greimas (1917-1992), estabelecida na França e teve como base o estruturalismo de Louis Hjelmslev e Lévi-Strauss<sup>25</sup>; a semiótica da cultura, com o precusores russos Mikhail Bakhtin (1895-1975) e Roman Jakobson<sup>26</sup>(1896-1982), na qual foi reservada a tarefa de entender os

---

<sup>25</sup> Como explica Pietroforte (2004, p. 08) sobre a semiótica greimasiana que a mesma recorre “às definições de plano de expressão e plano de conteúdo, de Louis Hjelmslev, Greimas define os domínios da semiótica no plano de conteúdo, já que o conjunto signifiante mencionado por ele pertence aos domínios da expressão, e a manifestação em línguas naturais distintas também. Nos domínios do conteúdo, a significação é descrita pela semiótica no modelo do percurso gerativo do sentido, que prevê a geração do sentido por meio do nível semi-narrativo, geral e abstrato, que se especifica e se concretiza na instância da enunciação, no nível discursivo”.

<sup>26</sup> Como Machado (2013, p. 141) explica, sobre a semiótica da cultura, que “a concepção semiótica que define a cultura como geradora de estruturalidade deriva de um atributo fundamental: a capacidade de transformar a informação circundante em conjuntos diversificados, porém organizados, de sistemas de signos, aptos a constituir linguagens tão distintas quanta as necessidades expressivas dos diferentes sistemas culturais”.

outros sistemas da cultura, que não fossem estritamente verbais, contudo, produtores de forma igual de linguagem (MACHADO, 2001, p. 289).

A semiótica peirceana ou lógica<sup>27</sup> fornece em sua estrutura definição e classificações de signos. Ressalta-se que essa semiótica não deve ser confundida com uma ciência aplicada, como Santaella (2012, p. 85) explica que “o esforço de Peirce era o de configurar conceitos sógnicos tão gerais que pudessem servir de alicerce a qualquer ciência aplicada”. Isso faz-se notar como a semiótica peirceana está presente em diversos campos de estudo, ou seja, não é incomum observar a mesma em dissertações ou teses que a estudam: designer, tradução, filosofia e matemática, são alguns dos exemplos.

Peirce não fez uma teoria com a intenção de tomar o lugar de outras ciências, ele tentou fornecer para elas instituições lógicas para suas edificações como as linguagens que são (*idem*). Peirce ressalta em sua classificação das ciências, de que cada uma possui uma relação de dependência com outras ciências. Logo, dentro da estrutura de classificação, a primeira consiste das Ciências teóricas e das Ciências Práticas, as discussões entre pesquisa científica e desenvolvimento tecnológico. A segunda classificação divide as Ciências Teóricas em Ciências da Descoberta e Ciências da Revisão. Há três classes inclusas nas Ciências da Descoberta, que são: a Matemática, “que postula hipóteses e traça suas consequências”; a Filosofia, que trata da verdade como consequência das observações no universo; e a Ideocospia, é a investigação que, na maioria das vezes, de observações especiais (*ibidem*).

Destarte, Peirce dividiu a Filosofia em três: Fenomenologia, cujo o objeto concentra-se na busca/estudo dos elementos universalmente existentes em todos os fenômenos<sup>28</sup>; Ciências Normativas, que estudam as ações de uma mente que aprende através da experiência, e por fim a Metafísica que tem como objeto a realidade do mundo e que busca conseguir dar conta “do universo da mente e da matéria” (*idem*).

Como supracitado o sistema de classificação possui uma relação de dependência entre as suas partes, ou seja, as Ciências Normativas têm seus alicerces na Fenomenologia, e a Metafísica está edificada pelas Ciências Normativas. As Ciências Normativas possuem três ramos, e a Semiótica ou lógica é a terceira no esquema, assentada sobre os fundamentos da Ética e da Estética (*ibidem*).

---

<sup>27</sup> “A lógica, em sentido geral, é, como entendo haver demonstrado, apenas outra denominação da semiótica, a quase necessária ou formal doutrina dos signos”. (PEIRCE, 1975, p. 93)

<sup>28</sup> “Peirce entendia por fenômeno tudo aquilo que se apresenta à mente, sem considerar sua realidade ou não. Portanto, seu estudo se identifica com a experiência comum, podendo ser testada por qualquer pessoa que esteja com seus olhos voltados para a vida”. (PIRES, 1999, p. 01)

Sendo assim, a Ciência, a Ética, é a Ciência da conduta cuidadosa, que se apoia na Estética para ter o seu fim que se acredita admirável. Com isso, a Estética, é aquilo que Peirce explica ser a Ciência dos últimos ideais, aquilo que se demonstra admirável sem razão sequente. A Semiótica que se volta para as condições gerais do conhecimento e que deve recorrer para os princípios da Estética e Ética (ibdem).

Em consequência desse fato, a Semiótica divide-se em três ramos: Gramática Especulativa ou Gramática Pura; a Lógica; e a Retórica Pura. A primeira tem como objetivo “determinar o que deve ser verdadeiro” na doutrina das condições gerais dos símbolos e outros signos, para que “possam incorporar um *significado*”. A segunda, é a “ciência formal das condições de verdade das apresentações”. A terceira imita a forma de Kant de preservar antigas associações das palavras, quanto estas procuram nomenclatura para novas concepções, ela estuda os métodos que devem ser questionados/buscados quando se trata de uma investigação, exposição e aplicação da verdade, em suma, é o preceito das condições gerais dos símbolos (PEIRCE, 1975, p. 94-95).

A figura a seguir representa o esquema de classificações de Peirce.

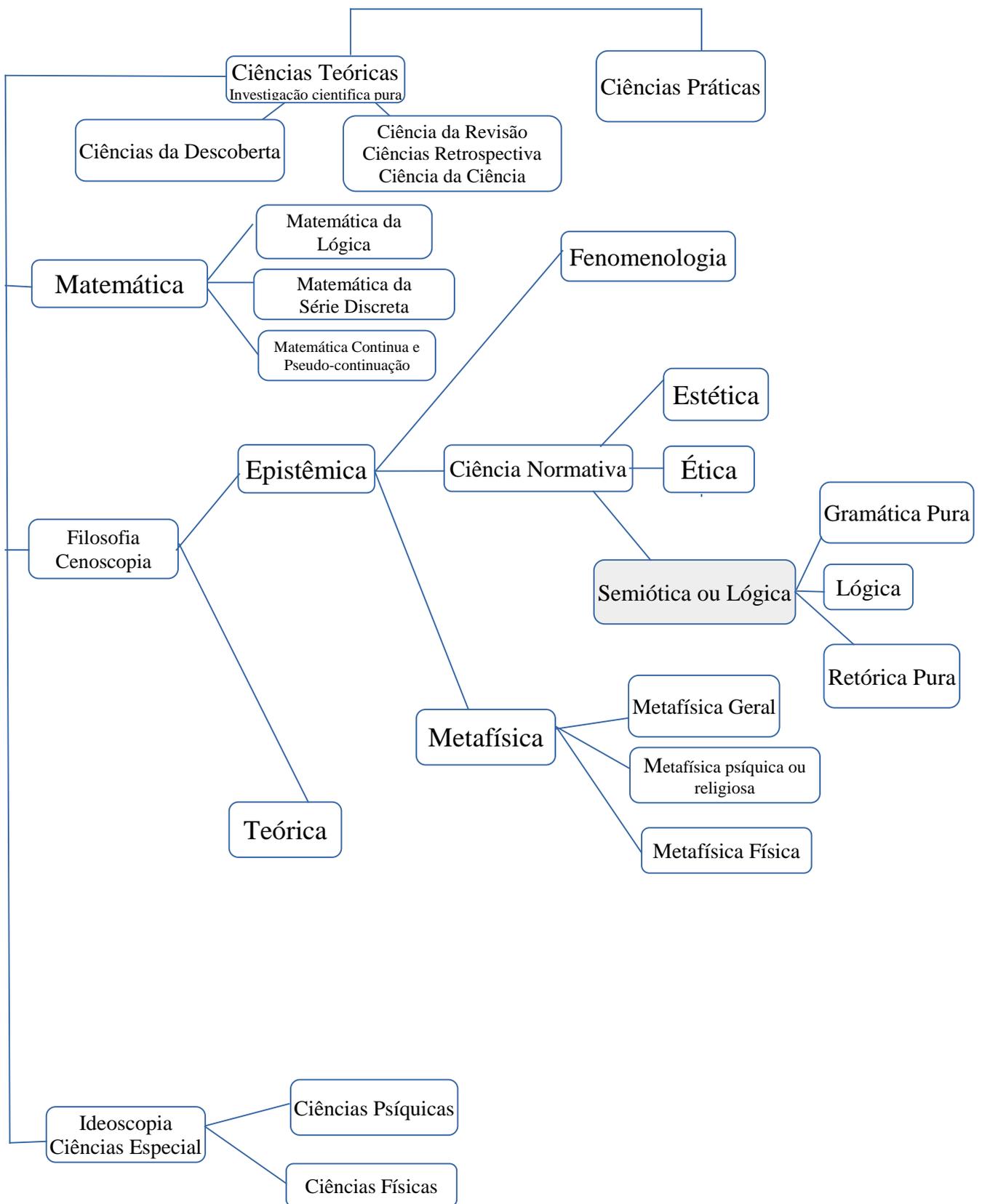


Figura 14 - esquema de classificações de Peirce

Fonte: Grimm (2013, p. 34)

Ao observar a figura 13, o esquema de classificação de Peirce demonstra suas contribuições para diversos campos do conhecimento e qual o lugar da semiótica em sua teoria. Romanini (2006, p. 34) afirma que mesmo com as vastas as contribuições em outras áreas do conhecimento, Peirce se concentrou na pesquisa do signo. O pesquisador também faz uma observação quanto às tentativas de Peirce de classificar as ciências, visto que anteriormente a lógica era um ramo auxiliar da semiótica. Enquanto a atenção da primeira centrava-se nos símbolos e nas figuras lógicas relacionadas a eles: o termo, a proposição e o argumento<sup>29</sup>; a segunda atentava-se em geral aos signos. Posteriormente Peirce começou a considerar as duas como equivalente e dedicou-se na produção e classificação dos signos.

A semiótica de Peirce evoluiu com o passar do tempo e dedicação de seus estudos. Não se pode deixar de relacionar essa ciência com a filosofia, campo ao qual Peirce demonstrava profundo interesse, em especial ao seu pragmatismo. Em sua teoria dos signos ele tentou ser “filosoficamente consistente” (*idem*). O crescimento desse estudo pode ser dividido em quatro fases. Sendo a primeira entre 1867 a 1883.

A primeira fase, do signo triádico e a negação da instituição cartesiana<sup>30</sup>, inicia-se com a publicação do seu artigo intitulado *Sobre uma nova lista de categorias* (no original *On a New List of Categories*) em 1868, com base kantiana, no qual o SER pode ser representado de três possibilidades: “Qualidade (Referência a um Fundamento), Relação (Referência a um Correlato), Representação (Referência a um Interpretante)”<sup>31</sup>. Essa tríade futuramente dá origem ao que Peirce chama de semelhanças, índices e símbolos. Entre 1868 e 1869 escreveu uma série de três textos: *Questões concernentes a certas faculdades reclamadas para o homem* (1868); *Algumas consequências das quatro incapacidades* (1868) e *Fundamentos para a validade das leis da lógica* (1869). Esses textos compõem a Série Cognitiva<sup>32</sup> (*Cognition Series*) publicado originariamente no *Journal of Speculative Philosophy*. No primeiro texto Peirce investiu sua crítica ao espírito do cartesianismo. Nos textos existe a preocupação quanto à gênese do conhecimento, no qual defende “que a pesquisa comece com uma dúvida genuína sobre o mundo, procurando a resposta sem que tenhamos que nos despir de nossos preconceitos,

---

<sup>29</sup> Aprofundou-se sobre isso no terceiro capítulo.

<sup>30</sup> Nome que Romanini (2006) concebe para essa fase.

<sup>31</sup> (PEIRCE, 1868). Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-lista-categorias.html>. Acesso em 03 de julho de 2015.

<sup>32</sup> De acordo com o filósofo contemporâneo W. B. Gallie (1975, p. 62 apud Santaella, 2004, p. 31) que “se Peirce tivesse morrido no ano em que os completou – quando tinha menos de trinta anos de idade –, eles teriam sido suficientes para confirmar sua genialidade como filósofo”.

mas corrigindo-os ao longo da própria pesquisa”. O texto *Como tornar claras as nossas ideias*, de 1878, é o texto inaugural do pragmatismo, “um método para tornar claros os conceitos apenas, relacionando o significado às conseqüências implicadas na sua aceitação”. (ROMANINI, 2006, p. 38-39)

A segunda fase, a da descoberta da quantificação e a semiose do mundo natural<sup>33</sup>, de 1883 até 1896. O restante da década de 1870 Peirce dedicou seus esforços “a promoção de seu pragmatismo”, em Cambridge. Em 1883 junto com um aluno da Universidade Johns Hopkins chegaram à conclusão de que a lógica necessitava de índices para proferir a ideia de quantificação, i. e., começou-se a usar seletivos, tais como: algum e todo, “para indicar o sujeito de um predicado geral”. Essa nova perspectiva constituiu uma reformulação em sua filosofia, e foi de suma importância, quando se atenta a repercussão disso em sua semiótica, em outras palavras, Peirce a partir dos índices percebeu que o mundo exterior se constitui por uma realidade e a lógica, por sua vez, “precisa aprender essa lição”. Em seu texto intitulado *On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation*, de 1885 estabelece a ponte entre os quantificadores e sua semiótica no qual afirma que “uma notação lógica completa deveria possuir signos gerais ou convencionais (símbolos), quantificadores ou seletivos da mesma espécie que os pronomes demonstrativos (índices) e signos de Semelhança”. Os ícones, índices e símbolos seguem a lógica das relações, do ponto de vista da noção da degeneração, apropriada da geometria projetiva (*idem*).

Em 1887, Peirce em seus estudos compreende que o universo é teleológico e norteado por propósitos. Outro fato que influenciou em sua semiótica, na qual a realidade se compõe por signos. Peirce, em 1888, em sua teoria afirmava que só existiam três elementos ativos no mundo: “primeiro, o acaso; segundo, a lei; e terceiro, a capacidade de formar hábitos”. Em 1892 a 1893 Peirce deu dois passos para a sua síntese entre metafísica e semiótica ao formular suas doutrinas: tiquismo e sinequismo. A primeira constituída na “existência de acaso absoluto”, sendo o *acaso* um elemento criativo da mente vida, e a segunda na “a existência de uma profunda ligação entre todas as coisas do universo, expressa na forma do contínuo”. (*idem*, p. 40-41)

A terceira fase, a da descoberta da quantificação e a semiose do mundo natural<sup>34</sup>, de 1896 até 1905, nessa fase os estudos de Peirce avançam na lógica. A partir das três categorias – possibilidade, reação e mediação, advento da matemática, recebem o nome de primeiridade, secundidade e terceiridade. Entre sua trajetória de teórico em 1898 o filósofo William James,

---

<sup>33</sup> *Idem* 23.

<sup>34</sup> *Ibidem* 23; 26.

um importante intelectual, publicou que Peirce era “o criador da filosofia do pragmatismo”. Fazendo despertar dois sentimentos em Peirce: o de criticar de forma aberta qualquer um que usasse o termo pragmatismo fora de sua linha de pensamento e o de revisar os fundamentos do pragmatismo. Esse duo sentimento revisou os fundamentos de sua filosofia, e dessa forma, uma revisão na teoria dos signos. Peirce passa a compreender que lógica e semiótica são sinônimos, pensamento que guia a divisão de sua teoria semiótica em gramática pura, lógica e retórica pura (vide figura 13). Em 1903 entre as palestras em Harvard e o texto do Syllabus para as palestras do Instituto Lowell, Peirce alterou a sua estrutura da sua própria classificação dos signos (ibdem). Observa-se que:

essa mudança é evidente na maneira como a relação sgnica se complica se compararmos com a que Peirce vinha usando até então: pela primeira vez, os signos são apresentados como classes compostas de três correlatos. Ou seja, aparece o que viria ser chamado no *Syllabus* de primeiro correlato, ou a tricotomia do signo “ele mesmo”, sem referência ao seu objeto ou interpretante (ROMANINI, 2006, p. 44).

O signo torna-se uma relação de três correlatos, explorando mais adiante nessa dissertação (vide tabela 03). O início das correspondências com Lady Victoria Welby, que dedicava seus estudos para a semântica, foi outro ponto importante para a sua teoria. As cartas trocadas entre ambos, demonstram em seus conteúdos as profundas transformações em sua teoria. Um exemplo quanto a essas transformações é a tricotomização dos termos, ou seja, “o interpretante do signo de acordo com as categorias criando, respectivamente, os termos emocional, energético e lógico” (ROMANINI. 2006, p. 45), que começou no ano de 1904.

Nesse mesmo período Peirce se dedica a terceira ramo da semiótica: retórica pura. A sua intenção era abordar os efeitos que um signo sobre o interpretante.

E por fim, a quarta fase, a da multiplicação das tricotomias e a noção de interpretante ultimal<sup>35</sup>, de 1905 até 1914. Em sua tese Romanini (*idem*) atenta que essa “última fase da semiótica de Peirce é a menos conhecida e compreendida”, pois foi nela que aconteceu um giro na perspectiva de Peirce compreender sua teoria dos signos. Romanini (2006, p. 47) atenta também que Peirce fazia constantes alterações, produzia versões que eram deixadas de lado. No período a 1905 e 1906 Peirce se convence em suas pesquisas que uma completa classificação completa dos signos de pelo menos dez tricotomias, que poderia alcançar 59.049 classes de signos, por esse número espantoso ele restringiu a 66.

---

<sup>35</sup> Ibidem 23;26;27.

Como descrito, durante a escrita de sua teoria Peirce deixou de forma generalizada o conceito de signo, com a intenção de fazê-lo compreensível a quem estivesse a ler sobre. Como o próprio (1975, p. 95) escreve que “a palavra Signo será usada para denotar um objeto perceptível, apenas imaginável ou mesmo insuscetível de ser imaginado em um determinado sentido”. Em uma forma de tornar isso mais compreensível, Peirce utiliza como exemplo a palavra “cabo”, que é um signo não imaginável, pois pode-se escrever essa palavra no papel e lê-la, contudo, apenas um dos aspectos poder revestir. A mesma palavra, de forma escrita e pronunciada, pode significar “posto de hierarquia militar”, “ponta de terra que entra pelo mar”, “parte por onde se segura objeto ou instrumento”. E outras palavras, para que algo venha a ser um signo deve “representar” um objeto.

Ao se observar mais sobre a questão dos signos e seus objetos compreende-se que a condição que um signo possui é diversa de seu objeto, “seja talvez arbitrária”. Como o caso de um signo partir de um signo. Dessa forma, o signo pode ter a possibilidade de possuir mais de um de objeto, por exemplo a sentença, que é um signo, “Caim matou Abel”, como Peirce explica refere-se tanto a Caim quanto a Abel, o terceiro objeto, nesse caso é que se tem “um assassinato”. No que se segue, os signos, geralmente, os signos terão apenas um objeto (*idem*).

Peirce define e classifica os signos sob uma ótica da lógica, quase matemática. Com isso, o mesmo faz com que se tenha um olhar múltiplo sobre as linhas tênues das linguagens que fica a cercar o ser humano. Santaella esclarece que dentro da teoria de Peirce há várias definições de signo, desde as mais simples para as mais complexas. Abaixo uma definição que se destaca:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatemente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante (PEIRCE apud SANTAELLA, 2012, p. 92).

Como já mencionado, o signo é algo que representa um objeto. O signo ocupa o lugar do objeto, mas não se torna o objeto. Ao se pensar na palavra carro, desde uma pintura, uma fotografia, um filme sobre, todos são os signos do objeto carro. O signo tem a capacidade de existir na categoria de representar outra coisa. Como no exemplo da palavra carro, que autônomo da característica desse objeto, como a imagem mental ou palpável, uma ação... o que se forma na mente pelo signo é outro signo.

Abaixo uma imagem que explica sobre o fato do signo ter dois objetos e três interpretantes:

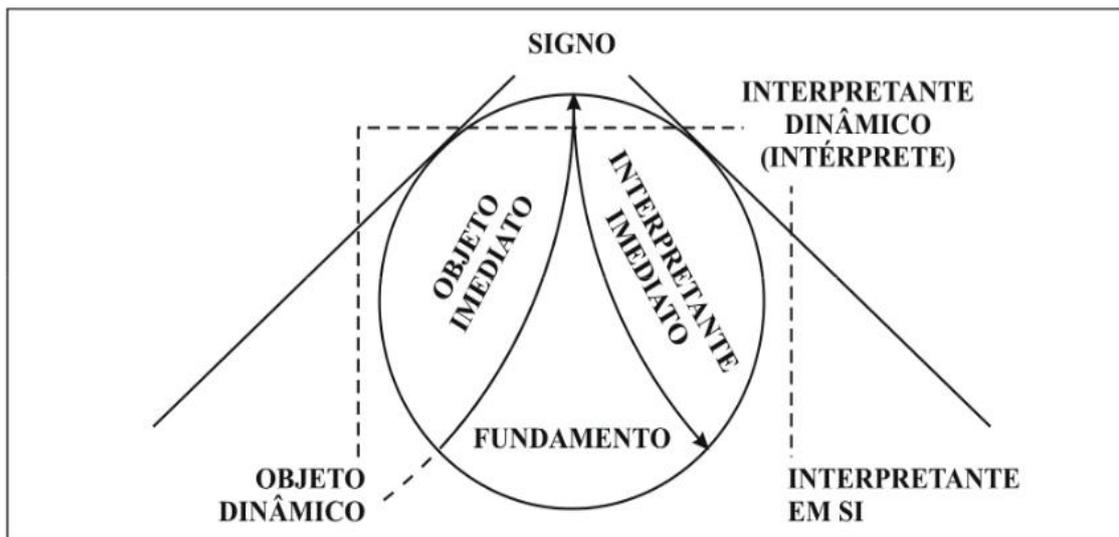


Figura 15 - Definição gráfica do signo

Fonte: Santaella (2012, p. 92)

No que concerne ao objeto, Peirce reconheceu dois: o objeto imediato e o mediático ou dinâmico. Sendo que o imediato é a representação mental de um objeto, no qual o objeto é “como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto, da representação dele no signo” (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 68), o objeto é dentro do signo, logo, o objeto mediato seria o objeto fora do signo, na qual a realidade, de alguma forma, coloca em prática a atribuição do signo ao seu conceito, representação (*idem*).

Como Nöth (*ibidem*) aponta o terceiro elemento do signo é o que Peirce nomeia de interpretante, a significação do signo. A significação, por uma definição pragmática de Peirce, é o “próprio resultado significativo”, em outras palavras é o efeito do signo. Isso entra em conformidade com a teoria de Peirce das ideias e de seu entendimento de semiose, “um signo dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, talvez um signo mais desenvolvido. Chamo o signo assim criado o interpretante do primeiro signo” (PEIRCE apud NÖTH, 1995, p. 72).

Nesse sentido, a próxima figura demonstra a terminologia *representamen*, adotada por Peirce. Como Netto (1980, p. 56) explica, a partir dos pressupostos teóricos da semiótica, que um signo (ou *representamen*), para Peirce, é aquilo que, sob certo aspecto, retratam alguma coisa para alguém. Dirigindo-se a essa pessoa, esse primeiro signo criará na mente (ou semiose) dessa pessoa um signo equivalente a si mesmo ou, eventualmente, um signo mais desenvolvido.

Este segundo signo criado na mente do receptor recebe a designação de interpretante (que não é intérprete), e a coisa representada é conhecida pela designação de objeto.

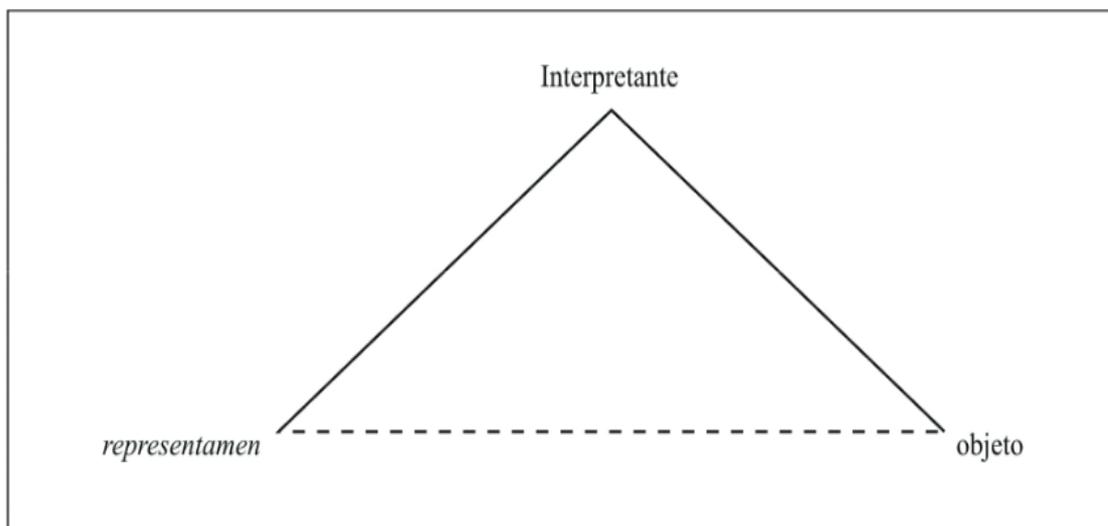


Figura 16 - Relação triádica do signo.

Santaella (2012)

Observa-se que assim como na questão dos objetos, Peirce também irá classificar o interpretante em classes triádicas. Traz como exemplificação, para um melhor entendimento, a questão das dicotomias de Saussure (língua/fala, significado/significante, sincronia e diacronia) que eram a base de sua teoria. Nessa perspectiva a teoria de Peirce se apresenta de forma triádica, ou seja, o signo é dividido em categorias fenomenológicas que são: primeiridade, secundidade, terceiridade.

Enquanto a compreensão dos signos pela teoria saussuriana é baseada na *diferença* estabelecida entre eles considerando o fato deles estarem inseridos em um sistema determinado, a teoria peirceana entende a diferença não em um sistema pré-estabelecido, mas em um entendimento de movimentos constantes de deslocamento.

A citação abaixo completa a explanação do parágrafo anterior:

De acordo com a teoria semiótica de Charles Peirce (1974), todo fenômeno pode se manifestar dentre três categorias: primeiridade (coerência), secundidade (reação, conexão) e terceiridade (interpretação). Tal representação é acionada por um signo em três formas: ícone, índice (index) e símbolo. O ícone é que conota o seu objeto através da semelhança. O índice indica a existência, continuidade física com seu referente. O símbolo é o signo interpretado por convenção geral (EMÉRITO, 2010, p. 05).

Chega-se, então, na classificação dos signos, que a partir de uma divisão lógica Peirce criou/estabeleceu uma rede de classificações triádicas. Ressalta-se que em sua teoria Peirce estabeleceu dez tricotomias e sessenta e seis classes de signos. Contudo, para este trabalho se apresenta apenas três tricotomias.

Dessa forma, o que Peirce chama de divisão das relações triádicas são:

- \* Relações triádicas de comparação
- \* Relações triádicas de desempenho
- \* Relações triádicas de pensamento

Para Peirce (1975, p. 98) “as relações triádicas de Comparação são as que participam da natureza das possibilidades lógicas. As relações triádicas de Desempenho são as que participam da natureza dos fatos efetivos. As relações triádicas de Pensamento são as que participam da natureza de leis”.

Peirce (*idem*) distingue o Primeiro, o Segundo e o Terceiro Correlato de qualquer relação triádica. Para ele o Primeiro Correlato é o que se considera como aquele que possui a natureza mais simples, como uma mera possibilidade e não sendo uma lei, se todos os três têm participação daquela natureza. Dentre os três, o Terceiro Correlato é o que possui a natureza mais complexa e sendo uma lei e não uma simples possibilidade, se todos os três têm participação daquela natureza. Dessa forma, o Segundo Correlato é aquele que se considera com uma complexidade intermediária, “sendo ou meras possibilidades ou existências concretas ou leis”, em suma, “o Segundo Correlato será dessa mesma natureza, enquanto que se os três forem todos de naturezas diferentes, o Segundo Correlato será uma existência concreta”.

Essas relações triádicas são divisíveis de três modos. São essas três tricotomias que, em conjunto, carregam a divisão das relações triádicas em dez. A figura a seguir representa o diagrama das relações triádicas entre signos, demonstrando as relações triádicas entre signo, objeto e interpretante:

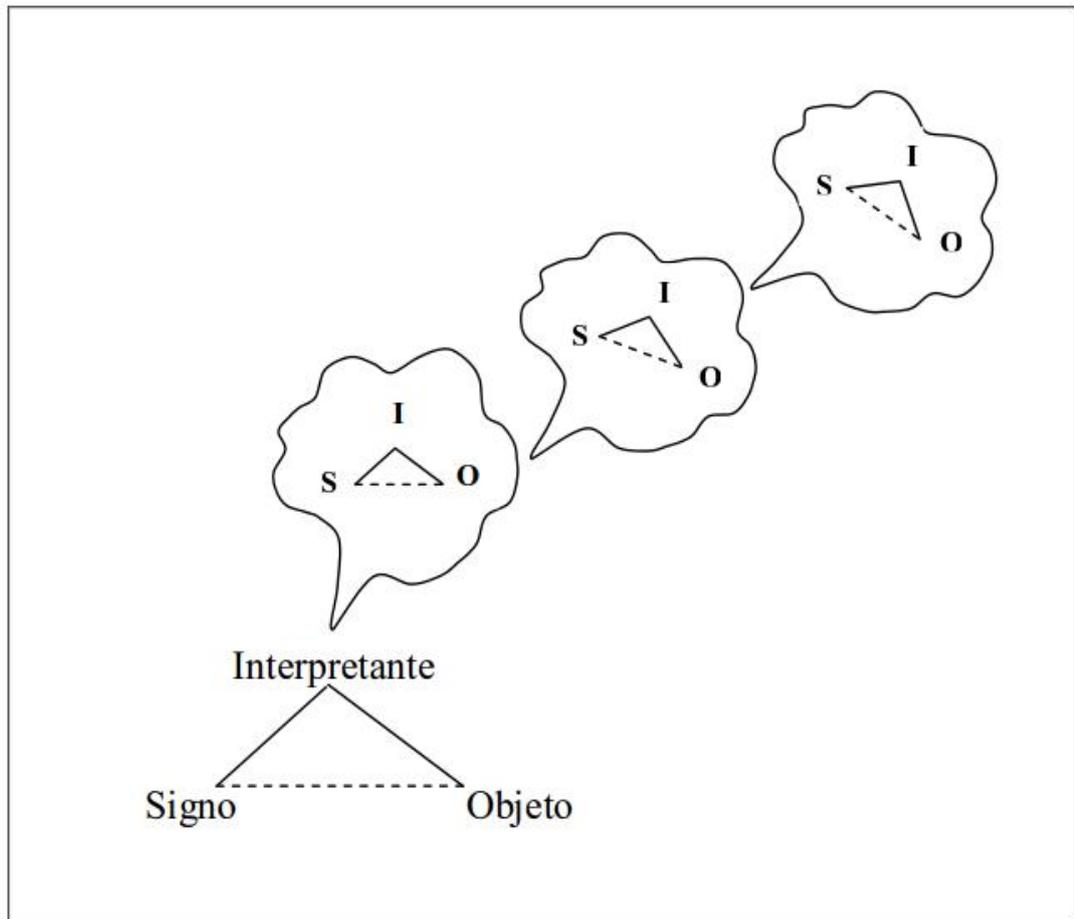


Figura 17 - Relações triádicas entre signo

Fonte: Pignatari (2004, p. 48)

Ainda sobre essas divisões das três tricotomias, Peirce (*ibidem*) escreve que de acordo com essa divisão: a primeira em dependência do signo ser (em si mesmo), “mera qualidade, existente concreto ou lei geral”; a segunda, se estabelece na dependência da relação entre o signo e o seu objeto, a lembrar que, nesse caso, o objeto consiste em o signo “ter algum caráter por si mesmo ou estar em alguma relação existencial para com aquele objeto ou em relação a um interpretante”; a terceira consiste na dependência do Interpretante representar o signo como possibilidade, como fato ou razão.

De acordo com a primeira divisão um signo pode ser denominado: um Quali-signo, um Sin-signo ou um Legi-signo. Com a segunda divisão, um signo pode ser denominado: Ícone, Indicador, ou Índice ou Símbolo. Na terceira, um signo pode ser denominado: Rema, Dicsigno ou Argumento.

Vê-se que a primeira tricotomia diz respeito ao signo em si mesmo. O qualissigno é uma qualidade, não atuando enquanto signo enquanto não se corporificar. O sinsigno é um acontecimento real, podendo sê-lo por intermédio de suas qualidades. Nesse sentido se faz a observação da sílaba *sin*, que significa “uma única vez”. O *legi-signo* “é uma lei que é um signo”, essa lei é estabelecida em comum pelos homens, em outras palavras, o *legi-signo* recebeu um significado em relação ao caso de uma aplicação (*ibidem*).

A segunda tricotomia, é relativa as relações semânticas entre o signo e o seu objeto. O ícone é o signo que possui semelhança com o objeto representado. A fotografia de uma casa por ser um exemplo de um signo icônico. O índice signo referido ao objeto denotado, devido a ser diretamente o “afetado por esse objeto”. Pelo fato do signo inicial ter alguma particularidade em comum com o objeto, não se deixa de ser um tipo de ícone. Por exemplo a fumaça é o signo indicial do fogo. Dessa forma, o símbolo, por sua vez, em virtude da associação de ideias criadas por convenção, é um signo que se refere ao objeto, denotando a força de uma lei. Por exemplo, a cor branca representa a paz em alguns países (*ibidem*).

A terceira tricotomia considera o signo em relação ao interpretante. O rema é um signo de possibilidade, que pode ou não se verificar, uma palavra em isolamento, “como vermelho, pode funcionar como rema (do grego *rhema*, palavra)” (NETTO, 1983, p. 61). O *dicissigno* é o signo de existência real /concreta, que estabelece uma relação de correspondência a um enunciado. Em sequência ao exemplo anterior utiliza-se o seguinte sintagma “Este vermelho está manchado”. Por fim, o argumento é um signo de razão, para seu interpretante é um signo de lei. Por exemplo é um silogismo do tipo “A é B, B é C, assim A será C”.

Paralelo a essa divisão de signos, Peirce dividiu estas três tricotomias de signos em três categorias correspondentes, que são: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade abrange o nível do sensível e do qualitativo, recobre o ícone, o qualissigno e o rema. A secundidade refere-se ao nível da experiência e abrange o índice, do sinsigno e do dicissigno. A terceiridade, diz respeito à mente, a razão e engloba o campo do símbolo, do legissigno e do argumento (*idem*).

A seguir uma tabela que demonstra a divisão dos signos, bem como as suas determinadas categorias:

## DIVISÃO DOS SIGNOS

Categoria	O signo em relação a si mesmo	O signo em relação ao objeto	O signo em relação ao interpretante
Primeiridade	qualissigno	ícone	Rema
Secundidade	sinsigno	índice	Decissigno
Terceiridade	legissigno	símbolo	Argumento

*Tabela 1- A divisão dos signos*

Fonte: Netto (1983, p. 62)

Nesse sentido, Netto (*idem*, p. 60) relembra os exemplos que Peirce fornece a respeito das divisões. Mesmo que, o objetivo desse trabalho considere apenas três tricotomias, vê-se necessário apresentar as dez classes, a fim de aprofunda-se mais na teoria peirceana. As três tricotomias apresentadas anteriormente levam, em seu conjunto, a dividir o Signo em dez classes. Observa-se abaixo:

Primeira: um Quali-signo, a primeira qualidade qualquer, entendida por uma cor, o que Peirce nomeia de “a sensação de 'vermelho’”. Leva-se em consideração que a qualidade é uma simples possibilidade lógica, podendo ser interpretada somente enquanto rema.

Segunda: um Sin-signo Icônico, é todo objeto de experiência, como por exemplo “um diagrama particular”. Existindo a semelhança com o objeto, que assim como no primeiro caso é interpretado por meio de um rema.

Terceiro: Sin-signo indicial remático: evento de experiência, que atrai atenção para um objeto, como por exemplo um grito de dor. Que por sua vez, também é interpretado através de um rema.

Quarta: Sin-signo dicente, o objeto ou experiência direta, uma experiência que atua como signo de algo que o influencia diretamente, por exemplo uma foto. As informações são fornecidas sobre fatos concretos e materiais.

Quinta: Legissigno icônico: Uma convenção que se apresenta como o signo de alguma coisa, como por exemplo um diagrama geral. É o ícone que passa a ser interpretado como rema. Em suma, é uma lei que está ligado a uma coisa em particular e que incorpora uma qualidade que desperta a ideia de um objeto semelhante.

Sexta: Legissigno indicial remático, qualquer tipo de lei geral independente da forma que foi estabelecida. Uma lei que requer que cada “um de seus casos seja afetado pelo objeto correspondente”, e dessa forma todas as atenções recaem sobre ele. Como por exemplo o pronome demonstrativo.

Sétima: Legissigno indicial dicente, o objeto nessa caso afeta a lei. Cada um dos casos realmente afetados por seu objeto fornece informação definida relativo aquele objeto. Como por exemplo, uma placa de trânsito com um E cortado ao meio significa que naquele local não se pode estacionar. A convenção prevalece, pois indica algo concreto e localizado, e dessa forma o significado não é apenas uma palavra em si, mas um enunciado.

Oitava: Símbolo remático, o signo representa o objeto por meio de uma convenção. O signo relaciona-se com seu objeto através de uma associação de ideias gerais. Como por exemplo: qualquer palavra dentro do dicionário, como um substantivo.

Nona: Símbolo dicente, assim como a oitava, o signo representa o objeto por meio de uma convenção, mas também é interpretado sob a forma de um enunciado. Por exemplo, uma preposição.

Décima: Argumento, é um signo que o interpretante representa o seu objeto, por meio de uma análise. Por exemplo um silogismo, toda a argumentação do tipo “A é B, B é C”, logo “A é C”.

Abaixo a representação das dez classes:

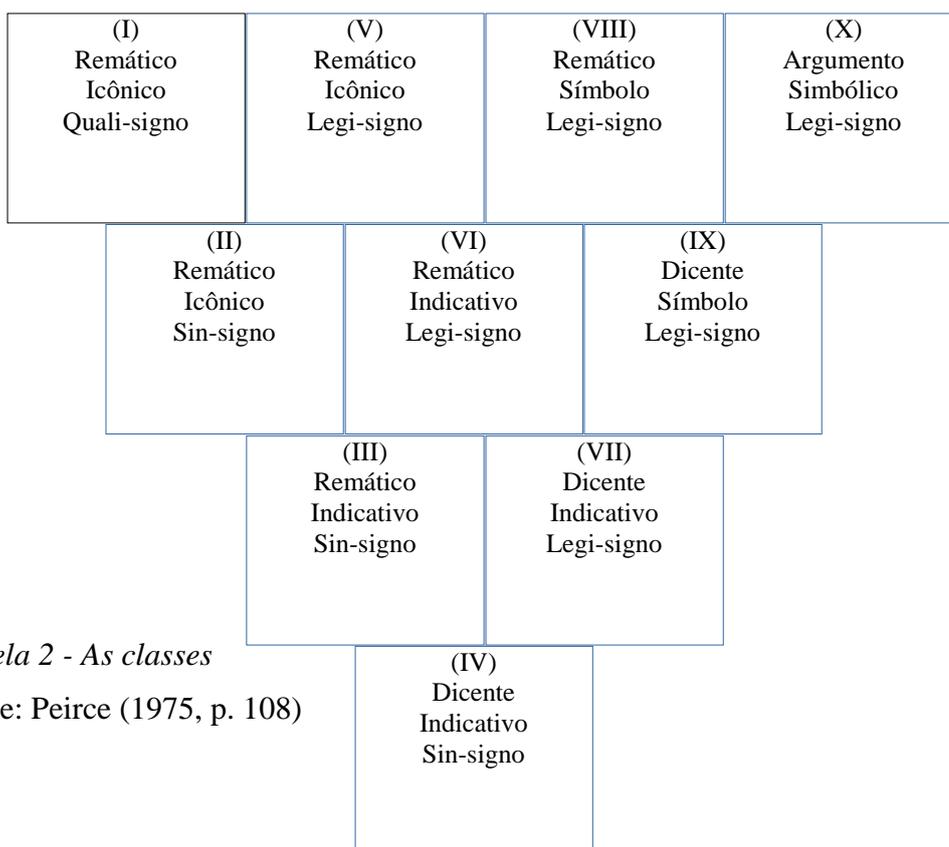


Tabela 2 - As classes

Fonte: Peirce (1975, p. 108)

A tabela triangular elaborada por Peirce tem por finalidade explicar as classes que se assemelham.

As dez classes permitem uma retrospectiva ao já foi observado sobre as três funções semióticas do signo. Como Netto (idem) escreve que “um mesmo signo pode ser, simultaneamente, icônico e simbólico [...] pode participar de mais de uma tricotomia simultaneamente”. Compreende-se que é sob esta forma múltipla que os signos se apresentam frequentemente.

Abaixo uma tabela que representa um quadro-resumo das classes de signos:

Qualissigno	Sensação de vermelho
Sinsigno icônico	Um diagrama particular
Sinsigno indicial remático	Um grito de dor
Sinsigno dicente	Um cata-vento, uma foto
Legissigno icônico	Um diagrama geral
Legissigno indicial remático	Um pronome demonstrativo
Legissigno indicial dicente	Uma placa de trânsito no lugar em que significa
Símbolo remático	Um substantivo
Símbolo dicente	Uma proposição
Argumento	Um silogismo

Tabela 3 - Quadro-resumo das classes de singos

Fonte: Netto (1983, p. 64)

O quadro-resumo acima apresenta as classes dos signos, em que cada uma é apenas uma denominação simplificada seguida de exemplo. Esse quadro ajuda a compreender as dimensões dos signos, pois eles podem participar de mais de uma tricotomia simultaneamente (*idem*).

Portanto, o estudo do corpus se pautou na semiótica de Peirce, com o recorte para o símbolo. Pois o símbolo é entendido como um signo. E os signos estabelecem suas diferenças de acordo com a relação pressuposta com o referente. O próximo subtópico se aprofundou na questão do símbolo para Peirce.

### 2.2.3 O símbolo

Os símbolos também pertencem ao campo de estudo da semiótica. Um símbolo é uma representação [...] capaz de evocar a concepção do objeto que ele representa devido, por exemplo, a características em comum, como é o caso da aliança, símbolo de casamento, ou dos pratos de uma balança, símbolo da ideia de justiça. (RIBEIRO, 2010, p. 47)

Nöth (1995) explica que para Peirce a representação é o que se chama de apresentação de um objeto a um intérprete de um signo, como também a relação de signo é o objeto. Representar é “estar para” no momento que se considera que algo está em relação com o outro, e para certos objetivos o mesmo é tratado por uma mente “como se fosse aquele outro”. Em suma, quando se ganha de outra pessoa um cartão, de uma pessoa importante, e se guarda dentro da bolsa, esse cartão representa essa pessoa especial, para quem se direciona essa concepção de reconhecimento.

Esse exemplo de carregar o cartão de outrem, quer dizer que uma pessoa estará trazendo para si a outra, no sentido de sempre querer a mesma próxima. Nessa ausência a pessoa está simbolizada no cartão e ali está o seu significado, por intermédio dos símbolos. Como Peirce (2012, p.61) reforça o que já foi explanado quando escreve “um porta-voz, um deputado, um advogado, um agente [...] um testemunho, todos representam alguma outra coisa, de diferentes modos, para mentes que os consideram sob esse aspecto”. Dessa forma, como o cartão representa alguém importante, o símbolo edifica uma relação com o seu objeto.

Como explicado no subtópico anterior, é na segunda tricotomia de Peirce que se estuda o Símbolo. Como Peirce explica que ao contrário do ícone e do índice, o símbolo é um signo que instaura por meio de uma mediação uma relação como o objeto. É uma lei do futuro indefinido. O símbolo atua por intermédio de uma réplica. Ele representa algo diferente dele.

O símbolo passa a ser interpretado por seu objeto, fazendo com que o mesmo seja interpretado como lgo diferente dele. O relacionamento entre o objeto e o signo se dá por uma ideia existente na mente do usuário, uma lei/hábito associativo que para Peirce, como Santaella (2005, p. 264) explica, chamou de *interpretante lógico*. Santaella (idem) mostra “é uma regra interpretativa que guia a associação de idéias ligando o símbolo ao seu objeto”.

Entra-se na questão de que o signo articula como símbolo, em conexão ao objeto que o mesmo representa, for uma lei que é um signo, em suma, o legi-signo. Santaella (2002, p. 128) a respeito do aspecto simbólico, disserta:

Se levarmos em conta a propriedade da lei como fundamento do signo, estaremos pondo ênfase nos aspectos culturalmente convencionais do signo. Se, em si mesmo, o signo é um legi-signo, na relação com o objeto ele será um símbolo que é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como representando um dado objeto.

Santaella (apud RIBEIRO, p. 68) disserta que a lei de interpretação já está dentro do próprio signo, o que permite a produção de um signo interpretante ou uma sequência dos mesmos. Por o legi-signo funcionar como uma regra que determina o seu interpretante, “o signo é interpretado como uma regra que determinará seu interpretante”.

No que diz respeito a face da interpretação Santaella (*idem*) explica para que entender a noção de interpretante, ou seja, o signo produzido como o efeito em uma mente é necessário atentar-se aos níveis de realização: o imediato (primeiridade), o dinâmico (secundidade) e o final (terceiridade)<sup>36</sup>.

O interpretante imediato é o potencial interpretativo do signo. É a interpretabilidade já existente que o signo possui, antes dele encontrar um intérprete. Dessa forma, é um interpretante em estado abstrato, sendo, por isso interno ao signo.

Quando se trata do interpretante dinâmico, está no segundo nível, e refere-se ao efeito produzido na mente do intérprete pelos signos. Esse interpretante dinâmico possui três subníveis: o efeito emocional, o efeito energético e o efeito lógico. O primeiro efeito emocional de um signo concentra-se na peculiaridade de sentimento que ele pode evocar no intérprete, esse efeito pode ser perceptível em maior ou menor medida. O segundo nível da energia da ação é o que o signo pode evocar uma reação ativa no receptor, por meio de um esforço intelectual. O terceiro nível de conhecimento e conscientização, o signo é compreendido por meio de uma lei interpretativa “internalizada pelo receptor” (*ibidem*).

O interpretante final está vinculado ao resultado interpretativo que o intérprete chega. Esse resultado interpretativo é o que o intérprete está destinado a chegar, se o mesmo levar a investigação satisfatoriamente longe.

As informações apresentadas refletem sobre o entendimento que Santaella e Nöth (p. 64) explanam sobre o símbolo, ou seja, sem o ícone o símbolo não significaria nada, e sem o índice, o mesmo perderia o seu poder de referência. O símbolo por si mesmo não demonstra sobre o que está falando. Como a citação de Netto (1983, p. 58) explica:

---

<sup>36</sup> Discorremos no subtópico anterior de forma breve, e aqui o estudo sofre um aprofundamento.

Símbolo é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de idéias produzida por uma convenção. O signo marcado pela arbitrariedade. Peirce observa que o símbolo é de natureza geral, tanto quanto o objeto denotado; mas, como aquilo que é geral deve existir também nos casos determinados, pode-se dizer que esses casos indiretamente afetam o símbolo, razão pela qual há no símbolo uma certa espécie de índice. Mesmo assim, a razão da existência do símbolo não deve ser procurada nessa afetação, mas em seu caráter convencional, arbitrário.

Compreende-se que o objeto do símbolo não se caracteriza como algo menos abstrato que o próprio símbolo. Como Santaella e Nöth (*idem*) explicam que é pela “força de uma idéia na mente de um usuário que o símbolo se relaciona com o seu objeto”, ele não possui ligação com o que se representa por alguma similaridade e nem por conexão casual. A respeito disso o próprio Peirce (*ibidem*) ilustra com precisão a palavra “estrela” quando se pronuncia ou escreve a mesma não nos torna um criador dessa palavra ou qualquer outra, assim como se apagar a palavra escrita a mesma não terá deixado de existir. A palavra continuará a existir na mente daquele que a utilizam. O mesmo acontece com as línguas mortas, porque mesmo não estando em uso, ela não perde o seu poder de denotar e significar.

Não se consegue destruir as formas abstratas que dizem respeito ao símbolo e o seu objeto. Então, para concluir o capítulo, reflete-se sobre a natureza dos símbolos. Como já discutido anteriormente, para Peirce (1975, p. 126) um símbolo é um *representamen*, de caráter representativo, que se consiste em ele ser uma regra que indicará seu interpretante. “Todas as palavras, sentenças, livros e outros signos convencionais são Símbolos”. Quando se citou o exemplo da palavra “estrela”, entende-se que foi simplesmente uma réplica da palavra que foi dita ou escrita. “A palavra, em si mesma, não tem existência”, mesmo sendo real, constitui-se em que os falantes deverão conformar com ela. A palavra é de forma geral uma sucessão de sons, ou *representamens* de sons, que só vem a se tornar um signo pelas circunstâncias existentes.

Quando se afirma que um símbolo é uma lei, atenta-se para o fato de que uma lei necessariamente governa em “individuais e determinadas qualidades” (*idem*). Por isso, se disse a alguns parágrafos atrás que o elemento que constitui o símbolo pode ser um indicador ou um ícone. Como Peirce (1975, p. 126-127) ilustra no exemplo abaixo:

Um homem, caminhando junto com uma criança, levanta o braço, aponta e diz “Ali vai um balão”. Apontar é parte essencial do símbolo, sem o que este não veicularia informação. A criança, entretanto, pergunta “O que é um balão?” e o homem responde “É algo como uma grande bolha de sabão”, tornando a imagem parte do símbolo.

Para o referido autor mesmo que o objeto integral de um símbolo, que é o seu significante possua a natureza de uma lei, o mesmo têm de “denotar um individual e expressar um caráter”. Nessa perspectiva, é preciso definir o que Peirce denominou de símbolo genuíno e o símbolo degenerado, que são dois: singular e abstrato. O genuíno é um símbolo que carrega um significado real. O objeto do singular é individual expressa somente os caracteres que o mesmo possa concretizar; o abstrato possui um único objeto denominado caráter.

Dessa forma, o símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar um conjunto de objetos, havendo a possibilidade de serem denotados por quaisquer indicadores, que até certos aspectos estão ligados e são representados por ícones associados a ele. A respeito disso Peirce (*idem*) exemplifica:

Para mostrar o que essa complicada definição significa, tomemos o exemplo de um símbolo, a palavra “ama”. Associada a essa palavra, está uma idéia, o ícone mental da pessoa que ama outra. Convém deixar acentuado que “ama” ocorre numa sentença; aquele que a palavra pode significar por si mesma, se alguma coisa significa, não vem agora ao caso. Tomemos, então, a sentença “Ezequiel ama Huldah”. Ezequiel e Huldah devem, portanto, ser ou conter Indicadores, de vez que sem indicadores é impossível designar aquilo acerca de que se fala. Qualquer simples descrição deixaria incerto se não são eles meros caracteres de uma palavra; contudo, sejam-no ou não, os indicadores podem designá-los. Ora, o efeito da palavra “ama” é o de que o par de objetos denotado pelo par de Indicadores Ezequiel e Huldah é representado pelo ícone, ou imagem que guardamos em nossos espíritos de um amante e de sua amada.

O que Peirce exemplifica sobre as combinações entre as palavras é a noção de que a palavra sozinha, isolada, não é suficiente demonstrativa da constituição icônica e também indicial do símbolo. É um encadeamento sequencial: da palavra à sentença, da sentença às combinações entre sentenças, logo, os papéis que o índice desempenha tendem a se acentuar sob novas singularidades, o que constitui uma complexa sincronia entre verbo e imagem.

Nesse sentido, Peirce também explica que a palavra símbolo, como apresentado no início do presente capítulo, possui muitos significados e seria um insulto para a língua atribuí-lhe mais um. “Creio que a significação que lhe dou, a de um signo convencional, ou que depende de hábito, nato ou adquirido, não é tanto um significado novo, como um retorno ao significado original” (*ibidem*).

Devido a essa complexidade de classificação quanto aos signos e a demonstração do local que a semiótica ocupa em sua teoria é preciso compreender a base filosófica dessa semiótica, que será tratada no próximo capítulo. Frente a essas explanações acerca da semiótica peirceana e a discussão em cima do símbolo, o próximo capítulo também consiste em analisar o símbolo de forma bilateral.

### 3. OS SÍMBOLOS EM WATCHMEN

O presente capítulo se divide em duas partes, sendo a primeira voltada para a discussão do símbolo por uma perspectiva filosófica e a segunda que trata das análises dos símbolos presentes na narrativa da *graphic novel*.

*Como já exposto anteriormente* os objetivos específicos se concentram em estudar os sentidos que um símbolo possui; analisar os símbolos presentes na obra *Watchmen*, visto que alguns símbolos servem de base para a construção de sentido na *graphic novel*; compreender a representação da realidade por meio dos símbolos presentes na narrativa; estabelecer a relação bilateral que o símbolo produz dentro da construção da narrativa.

Dessa forma, o objetivo geral centrou-se em observar os símbolos em *Watchmen*, afim de traçar uma ponte de compreensão para o próprio sentido da obra, pois os símbolos aparecem no decorrer da narrativa como um elemento para completar o sentido da obra.

#### 3.1 A semiótica filosófica de Charles Sanders Peirce e os símbolos

Os estudos de desvendar os mistérios da linguagem datam da antiguidade. Os questionamentos introdutivos atentavam-se em questionar a estrutura da linguagem e a sua relação com o mundo por meio do que a mesma simboliza. Em leituras de Platão encontra-se as reflexões sobre a linguagem, como nos diálogos de *Crátilo*, que apresenta em seu encerramento a indagação de que os nomes não conseguem ser capazes de dizer a essência das coisas, em suma, o ponto máximo de discussão se dá pela relação que existe entre o nome, ideia e coisa. Ressaltando que nesse diálogo encontrava-se três interlocutores: Crátilo, Hermógenes e Sócrates.

A indagação primordial baseava-se na existência ou não de uma relação de similaridade – iconicidade – entre o código linguístico e o sentido que era expresso. Para cada qual dos interlocutores a língua apresentava uma perspectiva, ou seja, se Crátilo entendia que a língua era o reflexo do mundo, para Hermógenes a língua era convencional, não havendo transparência entre o nome e coisas. Sócrates desempenhava o papel mediador dos dois pontos de vista.

Piqué (1996, p. 171) afirma que esse diálogo é importante para a “história do pensamento linguístico ocidental”, pois a reflexão filosófica da linguagem em *Crátilo* resultam em reflexões sistemáticas a respeito dos signos e símbolos.

Explanou-se sobre essas questões sobre a oposição entre arbitrariedade e iconicidade do signo linguístico, devido ao fato das mesmas estarem presentes em estudos de correntes linguísticas até hoje. É inexistente a relação natural entre o som de uma palavra com a coisa que ela designa. Utiliza-se, em português, a palavra “cachorro” para designar o animal doméstico, contudo o mesmo animal recebe em outro idioma uma estrutura sonora diferente da língua portuguesa, que designa esse mesmo significado: *dog* em inglês e *perro* em espanhol, são alguns exemplos.

As informações tornam-se pertinentes para entender um pouco mais dessa base filosófica pela qual se edifica a semiótica de Peirce. Como contextualiza Santaella (1999, p. 301) que poucas teorias conseguiram provocar tantos “mal entendidos quanto aquela produzida sob o nome de Semiótica Geral pelo cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce”. A autora ainda enfatiza que esses mal-entendidos dessa teoria não está delegada somente as pesquisas brasileiras, mas como também nos Estados Unidos, e isso está relacionado com a dificuldade de acesso a obra de Peirce. Contudo, esses estudos contribuíram de forma progressiva para a “inegável sistematização do pensamento peirciano”.

A complexidade da obra de Peirce se distribui pelos mais diversos campos do conhecimento científico. Mas, há “uma espécie de coluna dorsal nucleadora de onde foram extraídas e para onde confluíram todas as suas investigações” (*idem*).

A semiótica de Peirce é uma filosofia, ou seja, possui uma sua égide a disposição e extensão de uma teoria filosófica. Santaella (*ibidem*) disserta que essa semiótica como uma disciplina filosófica tem o alcance necessário para poder lidar com “os complexos problemas levantados pela ontologia, epistemologia, filosofia da mente, filosofia da ciência, enfim, por todos os possíveis desmembramentos e setorizações do pensamento filosófico”.

Santaella (*ibidem*) também completa explicando que as definições e classificações dos signos fazem mais sentidos ainda vistos sob a luz da fundação filosófica entende-se que os mesmos não são simples classificações do *strictu sensu*, mas como aspectos que englobam todas as características dos sígnicos.

Isso leva à compreensão mais profunda da afirmação, já supracitada, de que a semiótica “é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis” (SANTAELLA, 2012, p. 19), logo, ela estuda os mais diversos tipos de signos, sinais, símbolos e linguagens pela qual se permite a compreensão das palavras, sons e imagens em suas manifestações – dimensão e efeito. Em suma, as manifestações são as causas de efeitos que estão presentes desde os níveis de emocionais, sensoriais, metafóricos e simbólicos, pela qual o receptor torna-se capaz de captar/perceber as inúmeras mensagens.

O campo de abrangência da semiótica é vasto, contudo não é indefinido. É a constituição linguagem que faz com que se analise e descreva as manifestações. As manifestações, em qualquer uma de suas estâncias, irá ser divisada e apurada por sua ação de signo pela semiótica.

Já se viu que para Peirce “toda ideia é um signo” e que “toda realidade deve ser estudada sob o ponto de vista semiótico” (WILSON; MARTELOTTA, 2013, p. 72). Por essa perspectiva, como já discutido no capítulo anterior, o signo representa outra coisa externa a ele, i.e., se o signo (*representamen*) “é uma coisa que representa outra”, essa *alguma outra coisa* é nada mais que o objeto. Entre diversificadas noções de signo apresentadas por Peirce, compreende-se que a noção do mesmo implica que um elemento A tende a funcionar como o representante do elemento B (*idem*). Utiliza-se como exemplo o caso de um céu cinza com trovões, ele representa que uma chuva está por vir.

Dessa forma, a linguagem não só representa as coisas, mas ela é a própria condição da vida. Para Peirce a linguagem e o pensamento se fundamentam pelo símbolo. Observa-se a citação abaixo:

[...] a trama de todo pensamento e de toda pesquisa são os símbolos, e que a vida do pensamento e da ciência é a vida inerente aos símbolos; assim, é errado dizer que uma boa linguagem é simplesmente importante para um bom pensamento, pois ela é a própria essência deste. (PEIRCE, 1975, p. 39)

Para Peirce, o símbolo denota um tipo de coisa qualquer, como também em relação a si mesmo.

Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. Estes signos mentais são de natureza mista: denominam-se conceitos suas partes-símbolo. Se alguém cria um novo símbolo, ele o faz por meio de pensamentos que envolvem conceitos. (PEIRCE, 2012, p. 73)

Assim, é a partir dos símbolos que se criam novos símbolos. No próximo tópico, se observará que os símbolos em *Watchmen* se constituem a partir de conceitos já estabelecidos em outros símbolos.

### 3.1 Análise dos símbolos

Como já exposto, a segunda tricotomia é a que serve de análise para o objeto. Entre o signo e o seu objeto essa tricotomia é relativa às relações de semelhança com o seu objeto

representado. O índice é aquele que se refere ao objeto pelo qual é diretamente afetado. E por fim o símbolo é um signo que se refere ao objeto denotado devido uma convenção de ideias.

Para Saussure, o símbolo não é vazio e por isso não poderia designar um signo linguístico, pois esse é arbitrário e essa característica não cabe, em sua teoria, ao símbolo.

O modelo de Peirce aparece mais estruturado quanto à definição de signo, pois ele estabelece o signo como “gênero do qual ícone, índice e símbolo são espécies”. Para Saussure em seu modelo é inoportuno quanto à admissão do termo “objeto” ocupasse o lugar do termo “signo”. Isso não aparece nos estudos de Peirce, uma vez que para ele signo e objeto são entidades distintas (NETTO, 1980, p. 59).

Por outro lado, mesmo reconhecendo uma certa proximidade entre a idéia de Saussure, segundo a qual o símbolo nunca é completamente arbitrário, com a noção de Peirce, para quem o símbolo de algum modo contém um índice, será necessário admitir com Peirce, como já foi exposto, que não é a afetação do símbolo pelo índice que o torna um símbolo mas, sim, seu caráter convencional. (*idem*)

Todas as análises centram-se na segunda tricotomia de Peirce composta de ícone, índice e símbolo, que são regidas pela: primeiridade, secundidade e terceiridade. Abaixo definições da Santaella.

No que diz respeito a primeiridade, Santaella (2012, p. 65-71) explica que se trata de uma consciência imediata tal como ela é. Não é nenhuma outra coisa “senão pura qualidade de ser e de sentir”. A qualidade, nesse sentido, trata-se da consciência imediata, é uma impressão (sentimento) “in totum, indivisível, não analisável, inocente e frágil”. É tudo aquilo que está de imediato no presente frente à consciência de alguma pessoa, sendo a representação de tudo aquilo que está na sua mente no momento presente [...] Dessa forma, o que se diz por “consciência em primeiridade” é justamente a qualidade de sentimento, e por isso mesmo, que se colocar como primeira, ou seja, é a primeira apreensão de uma visão das coisas, que para aparecem para nós que estamos observando.

Sobre a secundidade, Santaella (2012, p. 72-74) nos explica existe um mundo real, reativo, um mundo sedutor, além do pensamento e, contudo, ao mesmo tempo é pensável, que se caracteriza pela secundidade [...] O que Santaella nos diz é que a qualidade de sentimento não é sentida como uma resistência a um objeto material. “É puro sentir, antes de ser percebido como existindo num eu”. O sentimento ou impressão que são indivisíveis e sem pares, “qualidade simples e positiva, mero tom de consciência é primeiro”. A secundidade não se confunde com sensação, “pois esta tem duas partes: 1) o sentimento e 2) a força da inerência

desse sentimento num sujeito”. Em outras palavras, qualquer relação de dependência entre dois termos é uma relação diádica, isto é, secundidade.

E por fim a terceiridade, Santaella (2012, p. 78):

Três elementos constituem todas as experiências. Eles são as categorias universais do pensamento e da natureza. [...] A terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamentos em signos, por meio da qual representamos e interpretamos o mundo.

Observa-se que há uma rede de ligação de pensamentos e ideias quanto o sentido que o símbolo (terceiridade) estabelece com o ícone (primeiridade) e o índice (secundidade). Isso contribui para o entendimento das análises, que visa compreender, interpretar e traduzir os símbolos presentes em *Watchmen*.

Os símbolos escolhidos para análise são: Rorschach, Smile, Átomo de hidrogênio e o Relógio do juízo final.

### **3.1.1 Rorschach**

O teste de Rorschach ou como conhecido popularmente o teste do borrão de tinta, consiste em um teste de característica psicológica pictórica, criado por Hermann Rorschach. São dez pranchas brancas com manchas pretas, pela qual se espera respostas do que representam as imagens de quem as observa.

A personagem Rorschach usa como face da máscara do teste. Esse processo da personagem em abandonar uma identidade para adotar outra (vide capítulo 1, p.) não aconteceu por um acaso, o que Moore apresenta na graphic novel é como a morte da menina influenciou nessa escolha de ser apenas Rorschach, uma vez que até então a personagem não tinha assumido de vez a máscara como o seu verdadeiro rosto, vê-se a própria fala explicativa da personagem: “As ruas fedem a fogo. O vazio soprou áspero no meu peito, gelando e esmigalhando minhas ilusões. Renasci, então. Livre para traçar meu próprio destino neste mundo amoral. Como Rorschach”. (MOORE; GIBBONS, 2009, p. 202)

O comportamento de Rorschach é de total ausência de empatia por outros seres humanos e assim como o abandono do rosto de Kovacs esse comportamento também está ligado com o ocorrido com a menina. A personagem dentro da narrativa é totalmente impulsiva e com desprezo pelas normas sociais, ela não tenta se colocar no lugar de outras pessoas, o que ela busca apenas é julgar o que é mal no mundo. Em uma de suas observações sobre o mundo ele

diz: “Lá embaixo, esta cidade horrível grita como um matadouro cheio de crianças retardadas”. (MOORE, 2009, p. 20)

Nessa análise semiótica o símbolo que se busca analisar é a máscara de Rorschach e como se dá a representação do mundo através da mesma. Ao se analisar essa personagem se percebeu que o seu comportamento se edifica a partir dos preceitos da filosofia kantiana. Que pode ser afirmada desde a análise de seus atos, que inclui o fato do mesmo não conseguir dizer a verdade no final da *graphic novel* (*vide capítulo 1, p.*).

Como já mencionado, que ao final da *graphic novel*, Rorschach descobre o real plano de Ozymandias: assassinar milhões de pessoas para conseguir alcançar a paz mundial. As outras personagens Espectral II, Coruja II e o Dr. Manhattan entraram em um acordo de manter em segredo o que Ozymandias fez. Rorschach não concorda, porque para ele prevalece o retributivismo kantiano, discutido mais a frente, e por isso Dr. Manhattan o mata.

Nesse contexto, dizer a verdade era algo errado para os outros personagens, porque eles são regidos pelo utilitarismo, que tem como seus principais expoentes Jeremy Bentham, John Stuart Mill e James Mil. Essa doutrina ética filosófica defende que ações só conseguem ser boas se possuem em vista promover a felicidade, diferente disso as ações são más se tentarem ir contra a promoção da felicidade. O comportamento de Rorschach segue a filosofia kantiana.

Para Kant (2004, p. 14) as pessoas deveriam agir “de tal modo que possas sempre tratar a humanidade, seja em tua pessoa, seja na do próximo, como um fim; não te sirvas jamais disso como um meio”. Em suma, para Kant um indivíduo viola a dignidade de uma pessoa se a tentasse lhe usar como “um meio” para fins próprios. Nessa perspectiva o que Ozymandias fez é errado, pois ele utilizou a vida de outras pessoas para chegar ao seu próprio objetivo.

Para uma melhor exemplificação atenta-se ao fato de Rorschach punir o sequestrador de uma menina. O próprio personagem diz: “Não é Deus quem mata as crianças. Não é o destino que as trucidou ou a sina que as dá de comer aos cães. Somos nós. Só nós.” (MOORE, 2009, p. 202). Ao observarmos o ato de Rorschach punir com as próprias mãos e com leituras acerca de Kant, podemos relacionar isso com dois princípios que governa a punição. Sendo primeiro que as pessoas devem ser punidas por terem cometido um crime e o segundo de que a punição tem de ser proporcional ao crime.

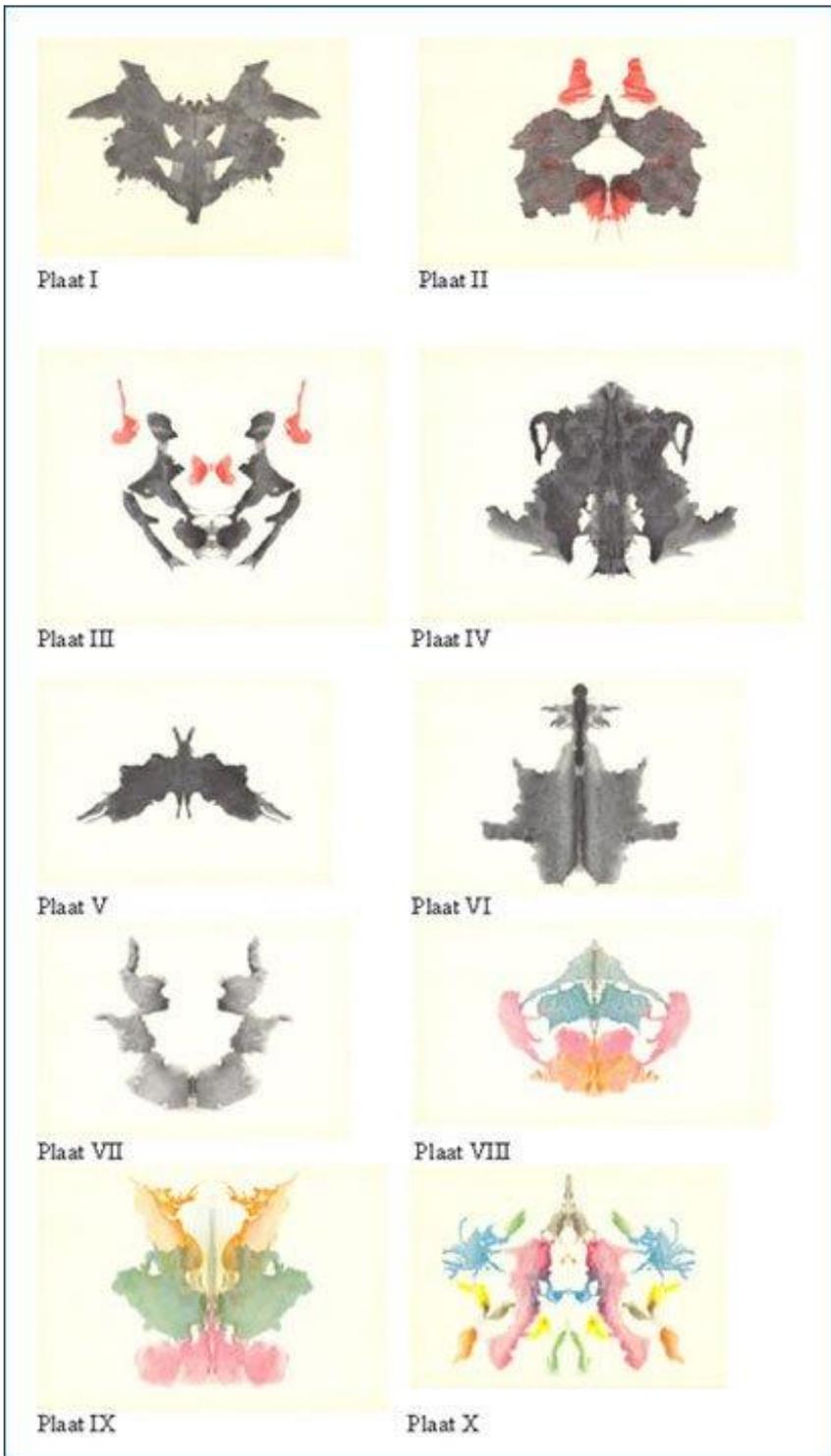
Os princípios de Kant descrevem uma teoria geral da punição: malfeitores têm que ser punidos, e a punição tem que ser adequada ao crime [...] Kant vê a punição como uma questão de justiça. Ele diz que, se o culpado não é punido, a justiça não é feita (RACHELS, 2013, p.153).

Para Kant a punição não existe para reabilitar o criminoso, não é realizada para um bem do malfeitor, e sim, com a única de intenção de punir. Como Kant (2003, p. 206) explica que “o que é feito a ele [o criminoso] de acordo com o direito penal é o que ele cometeu aos outros”. Dignidade e respeito são conceitos fundamentais para Kant, por isso que só se pode punir um ser humano somente se ele fez algo errado para merecer isso.

Rorschach mantém essa visão sobre o mundo e sobre todos os atos. Mesmo quando a personagem descobre que o antigo vilão Moloch está usando remédios com prescrição ilegal para tratamento de um câncer, Rorschach não concorda com isso, para ele deixar Moloch possuir coisas ilegais é ir contra os princípios das normas sociais que edificam uma sociedade.

Durante o período da Guerra Fria as pessoas viveram sob o medo de uma possível de uma guerra nuclear. A realidade constituída em Watchmen, desse medo que rondava o mundo, se caracterizou de forma simbólica em Rorschach.

Abaixo uma representação de sua máscara e do próprio teste de Rorschach:



*Figura 18 - Pranchas do teste de Rorschach*



*Figura 19 - Rorschach*

No que diz respeito da análise semiótica desse símbolo, o ícone se caracteriza por meio da máscara de Rorschach e estabelece a relação de objeto representado no próprio teste. As manchas pretas se movimentam no fundo branco durante a narrativa assumindo as formas das dez pranchas criadas pelo psicanalista Hermann Rorschach.

O índice é o signo inicial pelo qual as manchas em movimentação evocam sentimentos dos que a confrontam. Essa relação de se relacionar de forma factual com alguma outra experiência, pode se caracterizar como icônico. Em suma, quando se olha para as imagens que se formam na máscara de Rorschach evocam as semelhanças com aquilo se conhece, associados por lembranças.

O símbolo evocado em Rorschach é o medo da realidade. Como já exposto, esse medo está relacionado diretamente com a questão de uma possível guerra nuclear. Essas palavras não seriam o suficiente para demonstrar que o símbolo de Rorschach é bilateral, mas mesmo que em sua edificação o símbolo da máscara da narrativa estabelece uma relação de sentido real

com as próprias pranchas, atenta-se ao fato de que dentro da narrativa um outro sentido é evocado: a de que a própria personagem tem problemas psicológico.

A inversão do símbolo na realidade é que o teste é aplicado por pessoas sem nenhum distúrbio mental em outras pessoas com características mentais perturbadas, por assim dizer. Rorschach dentro de *Watchmen* é aquele que olha na face daqueles que persegue e indaga: “O que você vê? ”. Dentro da narrativa esse símbolo ajuda a construir o cenário de medo. O medo está ligado com a possível guerra nuclear, assim como todos os outros símbolos analisados.

### 3.1.2 Smile

Dentro da cultura pop existem os *emoctions* muito utilizados em conversas das redes sociais que servem para representar as mais diferentes emoções. Como explica Brito (2008, p. 02):

Os *emoctions* são signos de imagem digital utilizados com frequência em Chats, principalmente pelos adolescentes, para expressar seus sentimentos. Além disso, são vistos pelos usuários da Internet como uma alternativa de interação comunicativa descomplicada, informal, lúdica; conseqüentemente, mais atrativa.

Dessa forma, o *smile* é um *emotion* para representar a felicidade e alegria. Contudo, não é dessa forma que o *smile* é apresentado na *graphic novel*. O símbolo do *Smile* é utilizado pela personagem Comediante, como um broche que aparece em sua roupa. Antes da análise simbólica, vale se aprofundar um pouco mais nessa personagem, visto que a compreensão desse símbolo necessita dessa base para uma fundamentação do seu conceito.

Destarte, o Comediante é um paradoxo no que tange o seu próprio nome e o *smile*, comprova-se isso com a sua celebre frase “É tudo uma piada”, usada de forma recorrente em *Watchmen*. Nada do que essa personagem tem a dizer se caracteriza como feliz ou engraçado. As seguintes falas evidenciam isso: “Cês não fazem idéia do que tá rolando no mundo. Vão por mim” (MOORE; GIBBONS, 2009, p. 50) “Olha aqui, quando cê sacar que tudo é uma piada, a única coisa que vai fazer sentido é o Comediante [...] Eu só danço conforme a música” (idem, p. 53)

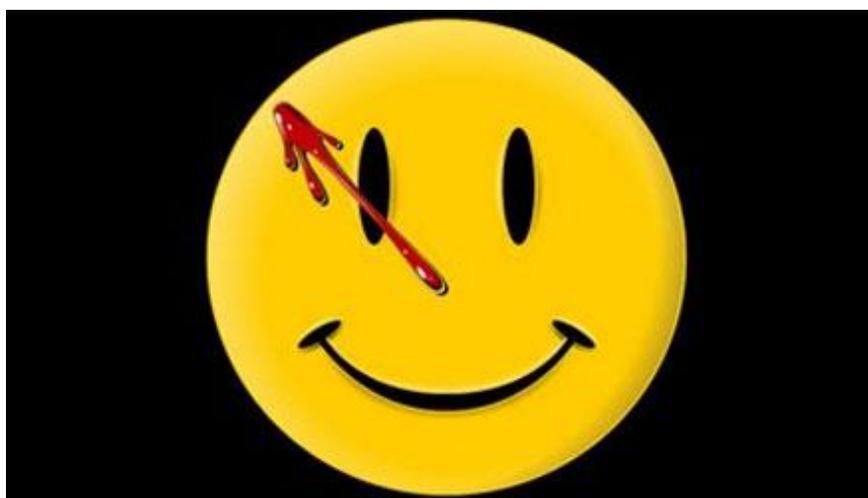
As frases recortadas evidenciam as características do Comediante, que durante a narrativa foi um estuprador ao violentar a primeira Spectral, um assassino ao matar uma mulher grávida no Vietnã e um marginal quando tentava dispersar os manifestantes, em suma, ele foi várias coisas menos um herói.

Enquanto Comediante está vivo o smile é utilizado com a face universal que representa um rosto sorrindo, após a sua morte, o sangue corta o smile de forma diagonal, que representa que a alegria e a felicidade morreram.

Observa-se as figuras abaixo:



*Figura 20 - emotion smile das redes sociais*



*Figura 21 - Smile em Watchmen*

No que diz respeito à análise semiótica, o ícone se caracteriza pelo smile manchado de sangue da graphic novel estabelece uma relação de objeto representado do próprio smile. As referências do que é o símbolo pop da internet permeia o sentido semântico de smile cortado com por sangue.

Sendo assim, o índice é o signo inicial que se refere ao *smile* e conseqüentemente é afetado pelo mesmo. Mesmo que há um sangue manchando esse *smile*, é por estar relacionado com o símbolo utilizado em chats que se cria o sentido de que a alegria está morta.

Por fim, o referido símbolo, que é a maior associação de ideias estabelecidas, de forma denotativa, estabelece uma relação com a morte da personagem Comediante, pois quando esse símbolo é encontrado perto de um esgoto e manchado de sangue evoca-se o pensamento de que alguém morreu, com isso o sentido conotativo é de que a felicidade morreu.

A conversa entre Spectral II e O Coruja II evidenciam isso, observa-se:

Spectral I: Ultimamente tem sido bem difícil dar umas boas risadas.  
Coruja II: O que você esperava? O Comediante está morto.  
(MOORE; GIBBONS, 2009, p. 32)

A situação bilateral desse signo se estabelece ao manter um sentido de que uma vez ele representou a felicidade para aqueles que o utiliza para determinado fim, mas dentro da narrativa um outro sentido cresce: de que nunca pode haver felicidade em um mundo que está prestes a viver uma guerra nuclear. Dentro da narrativa esse símbolo ajuda a construir o cenário de desesperança. Desesperança de que não haverá nenhuma guerra nuclear, a cada capítulo, mais certo se torna a possibilidade em concretude de uma guerra.

### **3.1.3 Átomo de hidrogênio**

O átomo de hidrogênio aparece como um símbolo para representar Dr. Manhattan na narrativa, sendo o ele mesmo quem o escolheu: “Se preciso de um símbolo, será algo que respeito” (MOORE; GIBBONS, 2009, p. 120). E dessa forma, Dr. Manhattan o desenhou em sua testa. Nesse sentido, explica que o hidrogênio utilizado é um simples, contendo um próton e um elétron.

Dr. Manhattan era Jonathan Osterman, ressalta-se que ao contrário de Roschach não é uma troca de personalidade, optou-se por usar o verbo ser no pretérito, por compreender que em Watchmen essa fase da vida de Manhattan não lhe faz mais sentido, visto que a personagem imerge cada vez mais dentro de si, dentro de suas convicções.

Dr. Manhattan sofreu um acidente nuclear e aprendeu a reestruturar as suas células. Par ele o tempo é simultâneo, ele enxerga o passado, o presente e o futuro mesclados. A sua ótica do mundo é estoica e essa visão de mundo explica a sua escolha do átomo de hidrogênio para símbolo.

Em suma, para tratar de forma sucinta esse símbolo, é necessário compreender um pouco mais sobre o estoicismo. O estoicismo encontra-se na cultura helênica, uma transposição da tradição grega para os outros povos, em um cenário mais amplo (ABRÃO, 1999).

Quando se atenta ao estoicismo, como explica Terjesen (2009, p. 134) que “o estoicismo se tornou associado com a indiferença emocional porque essa é uma das coisas que os estoicos recomendam. A meta para os estoicos era a de alcançar um estado de *apatheia* [...], que significa literalmente 'sem paixões'”. A partir disso, compreende que Dr. Manhattan tem a visão de que as emoções são ir racionais sobre o mundo. Ainda para completar essa linha de entendimento do mundo da personagem em questão, acrescenta-se que “para os estoicos, há apenas um real candidato para ser a realidade – o mundo natural” (*idem*).

Os estoicos enxergam o mundo como um corpo vivo, como Abrão (1999, p. 75) “animado pelo sopro vital (*pneuma*)”. O *pneuma* é a razão universal existente em tudo. Tudo presente na vida é racional, e, se acontece fatos irracionais na realidade como o sofrimento e doença, eles devem ser tomados como aspectos isolados dessa realidade. O mundo é composto de corpo vivo e lógica, conhecer o mundo é entender a relação entre a “natureza corpórea das coisas e da razão” (*idem*).

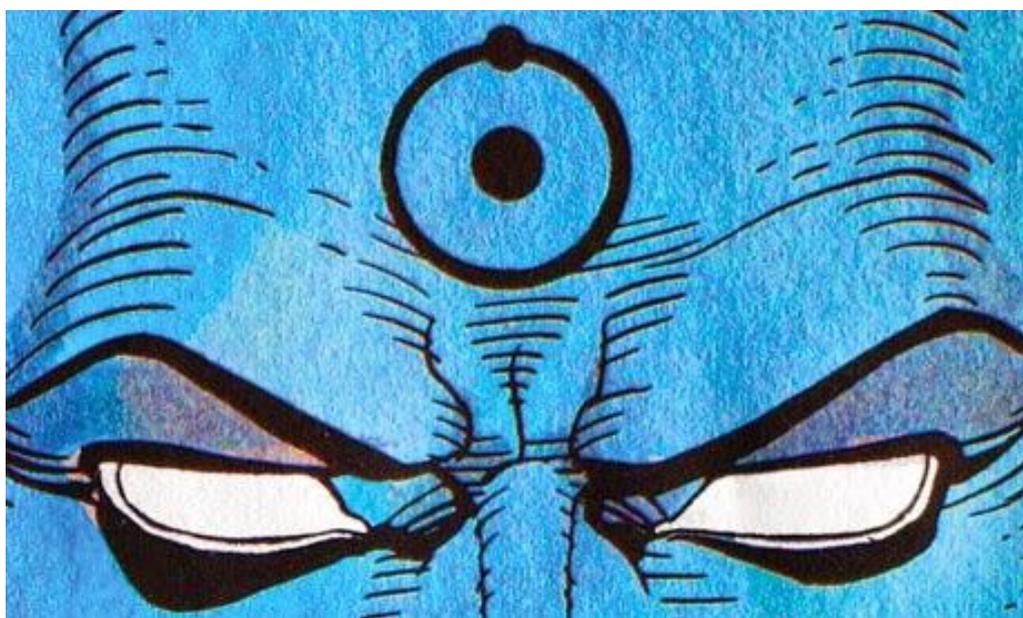
A felicidade para os estóicos consiste em viver dentro dessa ordem natural, afastando e permanecendo indiferentes aos males. Eles vivem de acordo com a razão e isso é desviar-se das paixões, que só tendem a perturbar a razão. Dentro da percepção estoica o mundo é regido de forma racional, dessa forma é necessário que cada indivíduo se reconheça como uma parte dela, aceitando sem paixão a sua condição (ABRÃO, 1999, p. 75-76).

Visto essa breve explanação acerca do estoicismo, apresenta-se como exemplo um enunciado da personagem evidência essa doutrina estoica: “Um corpo vivo e um morto contém o mesmo número de partículas. Estruturalmente não há diferença discernível. Vida e morte são abstrações não quantificáveis. Por que eu deveria me importar? ” (MOORE. GIBBONS, 2009, p. 27). Logo, a relação do símbolo escolhido por Dr. Manhattan está ligada com o seu entendimento do mundo, pois ele lê átomos a sua volta.

Observa-se as figuras abaixo:



*Figura 22 - o átomo de hidrogênio*



*Figura 23- Dr. Manhattan com o símbolo em sua testa.*

No que diz respeito à análise semiótica, centra-se primeiro no ícone, esse signo que tem a sua semelhança com o átomo de hidrogênio. A bola maior no centro do círculo representa o próton e a bola menor “presa” no círculo é o elétron. O índice é a segunda percepção dos indícios do que se observa na testa do Dr. Manhattan é o átomo de hidrogênio, isso só é evocado na mente do leitor através do interpretante, devido as experiências anteriores sobre o que é o átomo de hidrogênio, assim como acontece nos outros símbolos analisados. Enfim, o índice leva ao argumento da terceiridade encontrada no símbolo.

Com isso, quando Dr. Manhattan diz que escolheu um símbolo que respeitasse, pode-se interpretar que dentro dos estudos de química o átomo de hidrogênio tem uma grande significância para a vida na terra. Em outras palavras, na composição da água têm-se dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio, e assim como o ser humano não fica sem oxigênio, ele também não pode ficar sem água. Alguns estudos também buscam utilizar o hidrogênio na criação de energia.

A questão bilateral desse símbolo está ligada com o respeito que Dr. Manhattan possui por ele. Como já supracitado, a ótica do Dr. Manhattan, sobre as atitudes humanas, é estoica e ele também enxerga o funcionamento do mundo de uma outra forma que nenhuma outra personagem consegue na *graphic novel*, a partir das inter-relações de partículas existentes no universo. É a partir dessa visão que ele consegue se reestruturar, como a personagem diz: “Na verdade, é só uma questão de rearranjar os componentes na sequência correta” (idem, p. 117), e todas as outras coisas também passaram a ser compreendidas sobre esse pensamento, percebe-se quando recebe um anel de Janey “Gosto muito. A sua estrutura atômica é uma rede perfeita, como um tabuleiro de xadrez” (*ibidem*, p. 119).

Em suma, Manhattan não olha para a aparência e sim para as estruturas atômicas. O átomo de hidrogênio não é mais algo que explica a estrutura da vida e sim a própria vida. Dentro da narrativa esse símbolo evoca o sentimento de realidade.

Os símbolos se constituem pelo elo da guerra nuclear dentro da narrativa, ao passo que se tem o medo de que a mesma aconteça, de que a cada capítulo está mais perto e cresce a desesperança, nada disso faria sentido se não fosse pela realidade da narrativa, ou seja, quando acontece o acidente nuclear envolvendo o Dr. Manhattan e o mesmo aprende a se reestruturar, as outras pessoas ficaram incrédulas, mas passaram a aceitar de maneira fácil de que um ataque poderia acontecer.

### 3.1.4 O relógio do Juízo Final

O pendulo do apocalipse ou relógio do juízo final simboliza a iminência de um final para a vida na terra. Ele surgiu em 1974 na Universidade de Chicago pelo comitê “O Boletim dos Cientistas Atômicos”. Foi criado para fazer a analogia de que o fim da raça humana sucumbirá quando for meia-noite.

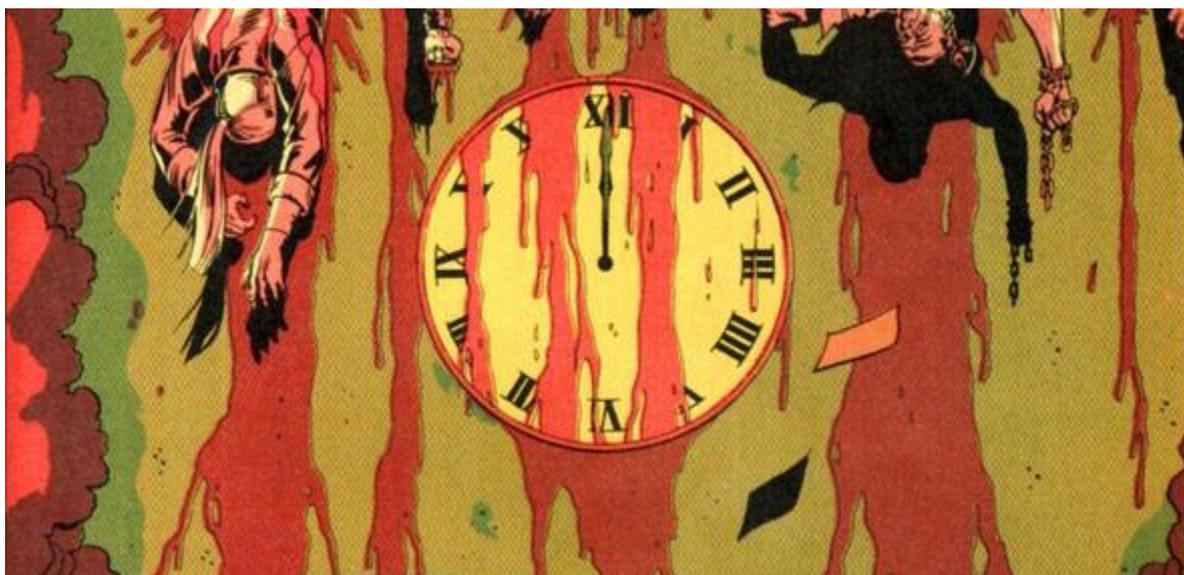


Figura 24 - O relógio do juízo final.

No que diz respeito à análise semiótica, o ícone do relógio do juízo final tem em sua fundamentação a semelhança com qualquer relógio, presente na *graphic novel*, inclusive o que o Dr. Manhattan utilizava enquanto ainda era Jonathan Osterman, assim como também o próprio relógio do juízo final existente fora da narrativa.

Com isso, o índice, como já discutido, é aquele que indica algo, como os raios indicam uma chuva, o relógio se refere a contagem para o fim do mundo. Dessa forma, o símbolo do relógio do Juízo Final aparece no final de cada capítulo e na capa do décimo segundo. A analogia desse símbolo é de quantos minutos a raça humana ainda possui antes de extinguir-se. Quanto mais o relógio se aproxima da meia-noite, menos chances a raça humana tem de se salvar.

A associação de ideias evocadas está fundamenta na sensação de que o tempo está se esvaindo a cada capítulo da *graphic novel*. A relação bilateral desse símbolo se concretiza a

partir do olhar do leitor. Essa afirmação parte do preceito de que se conhece o fato de que as pessoas olham para o relógio por diversas situações, seja para cuidar o horário de uma palestra ou o tempo de um alimento dentro de um forno, em suma, para coisas pertencentes à rotina diária, mas nunca para cuidar o tempo que resta para o mundo.

Mesmo que dentro de *Watchmen* o relógio do Juízo Final marque que meia-noite o mundo acaba, somente uma parte dele, o relógio representa na graphic novel a ansiedade e a angústia.

A partir dessas análises os símbolos presentes em *Watchmen* se mostram como importantes para a construção de sentido para a narrativa que tem sua história marcada pelos acontecimentos da Guerra Fria e uma possível guerra nuclear. Cada símbolo não se constitui de forma isolada, ou seja, em uma perspectiva de elo sequencial, os símbolos se entrelaçam.

O smile representa a fala de esperança aliada ao medo do símbolo evocado por Rorschach, eles se atrelam com a angústia e ansiedade sobre o possível fim da humanidade que se concretiza na realidade, do átomo de hidrogênio, em um ataque que aconteceu.

### **3.2 Os símbolos e os sentidos da obra**

Para se compreender melhor os símbolos e o sentido da obra de acordo com a semiótica de Peirce é necessário retomar alguns pontos sobre o que é a semiótica, que antes já foram levantados na dissertação, aprofundando assim na condição de significados que um signo possui.

Para Lemke (1997) Peirce se caracteriza como um rebelde, pois ele fundiu a lógica e o sistema de tomada de significado, dando origem a sua semiótica ou lógica. O pesquisador Lemke ainda explica que a semiótica de Peirce e Saussure são as formais, por serem a semiótica da matéria. Essa nomenclatura surge devido ao fato de que a semiose (Saussure) e a semiótica (Peirce) serem uma construção do significado, pois um objeto leva um sinal de interpretação de uma coisa; um evento, um processo ou fenômeno em relação a outro.

No que concerne a semiótica de Peirce ela se caracteriza como seletiva de contextualização, visto que dentro da respectiva teoria algo, no caso o signo, está a fazer algo significativo, retratar alguma coisa para alguém, por estar em relação com alguns sentidos ao invés de outros dentro de algum contexto (*idem*).

Compreende-se que o signo (*representamen*) evocado pode ser uma alternativa dentro de uma série de outras opções. Isso, como já exposto anteriormente no texto<sup>37</sup>, porquê o signo desencadeia na mente (semiose) de um indivíduo essas opções.

Nesse sentido, como Lemke (*idem*) explica que o significado se estabelece onde nem todas as relações possíveis e combinações são igualmente prováveis dentro dos vários contextos existentes, Como Pignatari (2004, p. 62) explica que:

As distinções e classificações não são absolutas, assim como nenhum signo é absolutamente preciso. São eles operações lógicas de digitalização para efeito de análise e controle de fenômenos contínuos, donde tenderem a multiplicar-se para maior precisão na apreensão das gradações desse contínuo (PIGNATARI, 2004, p. 62).

A questão levantada por Pignatari ao explicar que o signo não é absolutamente preciso, vêm da relação do signo com o objeto, pois como explica Félix (2007, p. 01) “a relação do signo com o objeto que se determina ou se produz um interpretante. O interpretante é um representante pois constitui o nome do objeto perceptível e, como nome, servirá como novo signo ao receptor”. Observa-se que esse processo se caracteriza como infinito e recebe o nome de “semiose”.

Dessa forma, o efeito contínuo está relacionado com esse processo de semiose infinito, porque “a produção de um ‘interpretante’ é uma representação, logo, um novo signo, que produzirá um novo interpretante... e assim sucessivamente” (*idem*). Logo, os signos se tornam passíveis de interpretações dentro dos contextos existentes.

Denomina-se, então, que existe uma condição de desvio para os signos, para se criar as várias interpretações e significados que cada um pode evocar. Sendo assim, retoma-se o que Lemke (*ibidem*) explica que a partir dessa condição de desvio que existe os vários significados, construídos a partir de informações, ordem, regularidade, forma, estrutura, sistema, assim sucessivamente.

Logo, para o referido pesquisador cada prática semiótica em uma comunidade é também, necessariamente, um processo material em algum sistema físico, talvez também biológico, assim como também social e humano, ou seja, a prática semiótica permeia o cotidiano e está presente nas várias convenções da sociedade. Essas práticas de construção de significado significativas são objetos híbridos que são ao mesmo tempo natural e cultural; essas práticas são parte dos sistemas culturais de significado.

---

<sup>37</sup> Vide página 65.

Os signos então precisam ser interpretados. A seguinte pergunta “Como são usados os signos para indicar um significado?” É o questionamento que a pesquisadora Jamani (2011) aborda para começar a explicar o que é a semiótica. De acordo com Jamani (2011, p. 193) semiótica é o estudo da construção dos significados através dos signos, e tem como premissa a noção que os signos têm uma qualidade triádica. Apesar dessa relação de qualidade triádica, explica-se que há o próprio sinal físico (palavra, gesto); a entidade a que se refere (objeto, ideia), dessa forma, os signos são sentidos ou significação.

Peirce explica que um signo é o significado que surge pela interpretação. Um signo cria na mente de uma pessoa outro signo. Além disso, essa interpretação mental não está despreendida das emoções, ideias e sentidos que evocam um signo para um indivíduo naquele momento. Peirce se refere que o signo é o significado interpretado (*idem*).

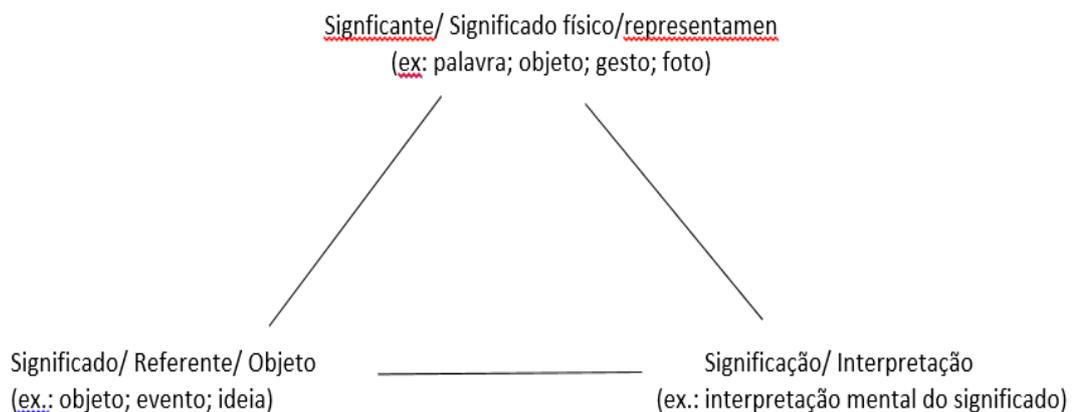


Figura 25 - Relação triádica do signo, significação e referente.

Fonte: Jamani (2011, p. 193)

Pela figura observa-se as três relações que o signo cria: semelhança, relação e convenção, representado por ícones, índices e símbolos. Como já supracitado que os ícones são resultados da semelhança na qual se assemelha de alguma forma com as referências já existente do cotidianos, por exemplo a ação de olhar para uma fotografia; os índices são os sinais que mostram as relações de “algo” para “outra coisa” localizada no tempo, espaço, utiliza-se como exemplo o caso de dois amigos estarem andando na rua e estarem procurando por determinado endereço e um deles aponta o dedo para um prédio na intenção de indicar que aquele é o local. Sendo assim, os símbolos representam uma prática convencional, no caso o próprio símbolo do

*smile* que dentro das redes sociais e meios de comunicação virtual da internet significa felicidade (JAMANI, 2011, p. 194).

Em uma escala de correspondência, o símbolo está no nível pragmático; no nível da terceiridade, pela qual o pensamento e sentimento da percepção se interagem pela forma representada no caso desse estudo, pelos símbolos presentes na obra (PIGNATARI, 2004, p. 54).

No que concerne o nível pragmático, necessita explicar que o pragmatismo para Peirce era pensado de forma dualista, teoria e prática, pensamento e ação, significação e verdade. Peirce em sua teoria conceitua o pragmatismo um critério de significação, um método capaz de determinar um sentido de um conceito. O pragmatismo em seu início com Peirce se despreendeu da tradição filosófica, se caracterizando mais como um método de análise acerca dos significados pragmáticos (COSTA, SILVA, 2011). Oliari (2004, p. 06) explica que o pragmatismo se caracteriza como os efeitos concebíveis a um determinado objeto, observa-se que “para Peirce, é o conceito que temos de um objeto nada mais é que a soma dos conceitos de todos os efeitos concebíveis como decorrentes das implicações práticas que podemos conceber para o referido objeto”.

Dessa forma, o nível pragmático dentro da semiótica de Peirce é aquilo que está dentro de uma ordem prática, como quando se compreende o signo que se refere a um objeto, assim o faz por meio de uma convenção de ideias. O símbolo atua por meio de “réplicas”, que implica uma ideia geral. Uma placa de trânsito escrito “PARE” substitui um guarda de trânsito, pois a placa atua como um símbolo dentro de uma convenção social (FERNANDES, 2011, p. 178).

Para uma melhor discussão sobre o símbolo, observa-se a tabela a seguir:

O SIGNO EM RELAÇÃO A:							
Si mesmo	Objeto		Interpretante	Nível de análise	Reino ou Campo	Característica	
		Signos Icônicos ou Hipoícones					
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Imagem	Rema	Sintático	Do possível	Qualidade
Secundidade	Sinsigno	Índice	Diagrama	Dicíssigno ou Dicente	Semântico	Do existente	Choque, Reação
Terceiridade	Legissigno	<b>Símbolo</b>	<b>Metáfora</b>	<b>Argumento</b>	<b>Pragmático (Significado de Uso Efetivo)</b>	<b>Da norma, da Lei.</b>	<b>Generalização</b>

*Tabela 4 -Tábua de Correspondências das Tricotomias Peircianas*

Fonte: Pignatari (2004, p. 55)

Fernandes (2011, p. 180) explica que Peirce enceta uma subdivisão dos signos (representados na tábua de correspondências pelas bordas azuis) em imagem propriamente dita, diagrama e metáfora. Sendo assim, a imagem propriamente dita corresponde a primeiridade, na qual mantem uma relação qualitativa, uma similaridade na aparência. O diagrama que está na secundidade representa as relações das partes de alguma coisa, a metáfora, em correspondência com a terceiridade, trabalha a partir de um paralelismo qualitativo, em uma analogia quando se compara a alguém com um leão, está querendo dizer que essa pessoa possui força e agilidade, o símbolo aqui evocado é da comparação.

Esses elementos de comparação, demonstram que o símbolo pode adquirir um determinado sentido dentro de alguma sociedade. Ele sempre está passível de ganhar novos sentidos conforme as novas interpretações que recebe e as redes de conexões que uma sociedade estabelece.

Lemke (1997) explica que estas redes de conexões que fazemos e que se fazem por si mesmas em uma rede de sistemas maiores a que pertencemos, que estamos inseridos. A semiótica está presente em tudo o que rodeia o cotidiano humano, nos recursos simbólicos que utilizamos; esses recursos simbólicos são a nossa própria língua, as convenções de escrita, desenho, gráfico, assim como as convenções culturais, que variam de uma sociedade para a outra. Dessa forma, os textos, obras literárias, desenhos, música, constrói os significados do ser humano. Todas essas noções de símbolos dentro de uma sociedade só fazem sentido na medida em que se enxerga os mesmos como uma rede de conexão entre si.

A partir disso, o efeito de sentido estabelecido pelos símbolos em *Watchmen* completam a narrativa. Visto que todos os elementos estabelecem uma rede de conexão para se evocar os próprios sentidos dos símbolos. O próprio efeito de sentido também se estabelece e pertence ao leitor, que conforme for fazendo a leitura semiótica da *graphic novel* em questão evoca os símbolos já presentes em seu conhecimento humano.

## Considerações finais

Watchmen é uma obra com denso rigor, desde da sua estética até a abordagem dos temas que estão presentes. A narrativa centra-se em uma possível guerra nuclear, mas também outros assuntos são tratados durante o percurso e sempre tocando em assuntos polêmicos, tais como: sexo, violência, prostituição, estupro e assim por diante. Moore faz um marco no que se chama de Era Moderna, justamente por tratar desses temas, deixando de lado um conservadorismo relacionado com a imagem de que os super-heróis têm de serem sempre bons e de que as histórias em quadrinhos não devem trabalhar com assuntos tabus.

A obra retrata de forma clara que os heróis são comuns como as pessoas que eles querem salvar e tão caóticos quanto o mundo em que estão. A realidade estabelecida faz com que as características negativas de cada suposto herói em Watchmen prevaleça, como por exemplo o Dr. Manhattan, ele é o único que possui de fato poderes e também é um herói que não se importa com o que está acontecendo a sua volta.

Desde a sua criação a obra conquista novos leitores, pois mesmo com mais de duas décadas desde o seu lançamento original os assuntos levantados por Moore ainda se caracterizam como atuais. Isso leva a uma pequena menção de que em 2007 aconteceu uma adaptação cinematográfica, contudo essa não alcança os parâmetros da graphic novel, como também não conseguiu ter uma aceitação por uma parcela de pessoas que desconheciam sua origem no universo das histórias em quadrinhos, justamente por esperarem o mesmo que acontece em outros filmes de heróis.

Com isso, partir da pesquisa realizada acerca do panorama das histórias em quadrinhos, desde o seu surgimento até criação de personagens e mudanças de eras, percebe-se que as mesmas se modificaram ao longo do tempo para se adequar ao tipo de leitor. Houve uma mudança no que tange ao teor de humor presente nas primeiras histórias em quadrinhos para algo mais adulto presente na era moderna, na qual está presente Watchmen, o objeto desse estudo.

O último subtópico do primeiro capítulo aponta para proposições de estudos futuros quanto a graphic novel, ao observar as questões gerais da que a mesma possui, desde da apresentação, por assim dizer, de cada personagem, do resumo de cada capítulo e de sua estrutura de mosaico narrativo. Ainda que não se foi objetivo nessa dissertação se aprofundar nesses pontos, afirma-se que quanto a Watchmen, inúmeros podem ser os estudos feitos a partir desse objeto. Contudo, analisar os símbolos pelo o viés da semiótica de Peirce, aponta para as

vantagens do estudo semiótico para as pesquisas da área da linguística e das histórias em quadrinhos.

No que tange a base teórica da pesquisa trabalhada no segundo capítulo, foi elencado que teoria dos signos feita por Charles Sanders Peirce se torna mais completa em alguns pontos não levantados por Ferdinand Saussure, entretanto também se compreende que o último teórico precisava delimitar o seu objeto de pesquisa para que conseguisse fazer a linguística uma ciência a partir de seu objeto: a língua. A semiótica peirceana ou lógica se estabelece como uma das ocupações de estudos de Peirce, a sua busca em criar uma ciência dos signos se edifica através de uma base filosófica com contribuições matemáticas.

A relação triádica do signo de Peirce demonstra que a importância do interpretante para se compreender o objeto de um determinado signo. Para cada leitura do símbolo foi preciso evocar um sentimento de conhecimento do símbolo fora daquele contexto feito pelo leitor. Por isso foi necessário apropriar-se apenas de sua segunda tricotomia para analisar os recortes feitos no terceiro capítulo. Pois, o ícone, índice e símbolo estão ligados pelo um elo de compreensão que ajudam a se aprofundar nos símbolos presentes em *Watchmen*.

As análises no terceiro capítulo trouxeram quatro símbolos: smile, a máscara de Rorschach, o átomo de hidrogênio e o relógio do juízo final, que aparecem de forma constante na narrativa. Eles se interligam e demonstram um sentido dentro da obra. O smile cortado pelo sangue aparece para demonstrar o teor negativo da obra. Esse teor negativo fica expresso na máscara de Rorschach, que demonstra o lado mais sombrio daqueles que os encaram. O átomo evoca o sentido de que a vida humana não é mais importante do que outras vidas, por isso relógio do juízo final se aproxima mais da meia-noite.

Dessa forma, a partir das leituras realizadas de Lemke e Jamani, compreendeu-se que a semiótica permeia o cotidiano humanos estando presente nos recursos simbólicos que se utiliza que ajudam a construir os significados da compreensão da vida humana.

Devido a esses recursos simbólicos que se criam as redes de conexões da compreensão. Essas redes, no caso, são os símbolos que evocam os sentidos. Se uma pessoa está dirigindo e vê a uma luz vermelha no semáforo, ela sabe que aquilo significa que ela precisa parar o carro. A luz vermelha estabelece uma rede de conexão com a luz amarela e verde, ou seja, essas três cores em um conjunto evocam um sentido na mente do indivíduo que está dentro do carro olhando para elas.

Nenhum símbolo presente em *Watchmen* aparece de forma isolada, todos eles se interligam para formar o sentido geral da narrativa. Medo, desesperança, a percepção da

realidade, angústia e ansiedade são sentimentos que crescem desde da leitura do primeiro capítulo até o último da *graphic novel*.

## Referências

ABRÃO, Bernadette Siqueira. **História da filosofia**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAETENS, Jan; FREY, Hugo. **The graphic novel: an introduction**. England: Cambridge Introductions to Literature, 2014.

BAETENS, Jan. **Graphic novels: literature without text?**. In: English Language notes 46.2, fall/winter, 2008. p. 77-88. Disponível em: <http://racomics.pbworks.com/f/GN+Literature+Without+Text.pdf>. Acesso em 18 de junho de 2014.

BALLMANN, Fábio. **A nona Arte: história, estética e linguagem e quadrinhos**. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Sul de Santa Catarina. Tubarão, 2009. Disponível em: [http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/100250\\_Fabio.pdf](http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/100250_Fabio.pdf). Acesso em 19 de julho de 2014, às 14:31.

BORDALLO, Sérgio. A semiótica que vigia os vigilantes: um olhar sobre a importância e os símbolos de Watchmen. In: GOMES, Nataniel dos Santos (org.). **Quadrinhos e transdisciplinaridade**. Curitiba: Appris, 2012. p. 73-86.

BRANDÃO, Helena Sofia Miranda. **A fábrica de imagens: o cinema como arte plástica e rítmica**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Lisboa. Lisboa.

BRITO, Audrey Danielle Beserra. **O discurso da afetividade e a linguagem dos emotions**.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. – 16.ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CORREIA, Claudio Manoel de Carvalho. **Fundamentos da semiótica Peirceana**. Caderno Seminal Digital (Rio de Janeiro), v. 09, p. 76-92, 2008. Disponível em: [www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/38.pdf](http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/38.pdf)

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

FÉLIX, Luciene. **Charles Sanders Peirce – a lógica pragmática**. In: Revista de Direito Constitucional, v. 1. 2007. Disponível em: [http://www.esdc.com.br/CSF/artigo\\_2007\\_05\\_logica.htm](http://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2007_05_logica.htm)

FERNANDES, José David Campos. **Introdução à semiótica**. In: ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa; LEITE, Edson Rodrigues. (Org.). Linguagens: usos e reflexões V. 8. 1ed. João pessoa: EDITORA DA UFPB, 2011, v. 8, p. 1-185.

GUERRA, Amanda. **Pós-modernidade nos quadrinhos: a desconstrução em Alan Moore**. In: GOMES, Nataniel dos Santos; RODRIGUES, Marlon Leal. Para o alto e avante! Textos sobre histórias em quadrinhos para usar em sala de aula. Curitiba Appris, 2013. p. 151-161.

GOIDA, Fernando; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos**. São Paulo: Editora L&PM, 2014.

GOMES, Nataniel dos Santos; TURAÇA ARANTES, Taís. **Histórias em quadrinhos como ferramenta de aprendizagem nas aulas de língua portuguesa**. In: Maria Lepa Pinto; Lucilo Antônio Rodrigues; Silvane Aparecida de Freitas Martins; Ruberval Franco Maciel. (Org.). *Ensino de Linguagens: diferentes perspectivas*. 1ed. Curitiba: Appris, 2014, v. 1, p. 203-216.

GOMES, Nataniel dos Santos. Deus entrou no universo dos super-heróis: como a religião tem usado os quadrinhos para proclamar suas doutrinas. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Quadrinhos e transdisciplinaridade**. Curitiba: Appris, 2012. p. 11-20.

HELD, Jacob M. **Podemos conduzir este mundo sem leme? Kant, Rorschach, retributivismo e honra**. In: IRWIN, William; WHITE, Mark. *Watchmen e a filosofia: Um teste de Rorschach*. São Paulo: Madras, 2009. p. 29-39.

JAMANI, Kamani Jaipal. **A semiotic discourse analysis framework: understanding meaning making in Science education contexts**. In: HAMEL, Steve. *Semiotics theory and applications*. Canada: Nova Science Publishers, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. São Paulo: Edições e Publicação Brasil Editora S/A, 2004.

KANT, Immanuel. **Metafísica dos costumes e outros escritos**. São Paulo: Martin Clart, 2002.

LEMKE, J. L. **Cognition, contexto, and learning: a social semiotic perspective**. In: KIRSHNER, David; WITHSON, James. *Situated Cognition Theory: Social, Neurological, and Semiotic Perspectives*. LONDON: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.

LIMA, Rafael Sanzio Borges. **WATCHMEN: Ficção e Contexto Sociocultural**. In: *Revista eletrônica temática*, Ano V, n. 09 – setembro/2009.

Disponível em:

[http://www.insite.pro.br/2009/Setembro/watchmen\\_quadrinhos\\_sanzio.pdf](http://www.insite.pro.br/2009/Setembro/watchmen_quadrinhos_sanzio.pdf). Acessado em 19 de abril de 2014, às 13:54.

LUCCHETTI, Marco Aurélio. **O menino amarelo: o nascimento das histórias em quadrinhos**. In: *Revista Olhar*, ano 3, jan/dez, 2001. p. 01-05.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997

MASTELLA, Adriano Silveira. **O pós-moderno na literatura e nos estudos organizacionais: manifestações e características**. In: *Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Administração – ENANPAD*, 2012, Rio de Janeiro.

MATTOS, Leonardo Martinelli de Campos; SAMPAIO, Rafael Cardoso. **A evolução do mito do herói dos quadrinhos**. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 1º. sem. 2004. 234 fl. Mimeo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social, 2004, p. 01-220.

Disponível em: <http://www.ufjf.br/facom/files/2013/04/LeonardoMattoseRafaelSampaio.pdf>. Acesso em 28 de abril de 2015.

MACHADO, Irene. **O ponto de vista semiótico**. In: HONL FELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (orgs). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. p. 279-308.

MACHADO, Irene. **Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e escola da semiótica da cultura**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bak/v8n2/09.pdf>.

MELO, Rozana Machado Bandeira de. **A construção da história em quadrinhos: seu uso cultural na mídia impressa**. In: V Encontro de pesquisa em educação em Alagoas- EPEAL, 2010, Maceió-AL. PESQUISA EM EDUCAÇÃO: DESENVOLVIMENTO, ÉTICA E RESPONSABILIDADE SOCIAL. Maceió-AL: EDUFAL, 2010. v. V. p. 1-10

MOTA, Octanny Silveira; HEGENBERG, Leonidas. **Introdução e Nota de tradutores**. In: PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen**. São Paulo: Panini Books, 2009.

MOURILHE SILVA, Fabio Luiz Carneiro. **A Relação entre Arte e Quadrinhos a partir da Perspectiva Estética, Ética e Filosófica de Shusterman**. In: Revista Redescrições – Revista on line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana. Ano 1, Número 4, 2010. p. 01-11.  
Disponível em: [http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/6\\_bola.pdf](http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/6_bola.pdf).

MOYA, Álvaro de. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: L&PM, 1986.

NASCIMENTO JÚNIOR, Francisco de Assis. **Quarteto Fantástico: ensino de física, histórias em quadrinhos, ficção científica e satisfação cultural**. Dissertação (Mestrado). 2013. Universidade de São Paulo. São Paulo.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce**. 1.ed., São Paulo: Annablume, 1995.

OLIARI, Deivi Eduardo. **A semiótica a base para a linguagem visual**. In: INTERCOM, 2004 – XXVII, Congresso Brasileiro de Comunicação, 2004, Porto Alegre- RS, p. 1-12.

PECCININI, Daisy V. M.; LEITE, Luciana de A. **Pós-moderno: a problemática do pós-moderno no campo artístico**. São Paulo: MAC/USP, 2002. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/posmoderno.html>. Acesso em 28 de abril de 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Pequena introdução à semiótica**. In: \_\_\_\_\_. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 11-22.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIQUÉ, Jorge Ferro. **Linguagem e realidade**: uma análise do Crátilo de Platão.

PIRES, Jorge de Barros. **Vida e obra de Charles Sanders Peirce e as bases para o estudo da linguagem fotográfica**. Discursos Fotográficos, v. 4, p. 145-160, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1510/1256>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

RACHELS, James. Kant e o respeito pelas pessoas. In: \_\_\_\_\_. Elementos da filosofia moral. 7. ed. Barueri: Manole, 2013. p. 146-155.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado; PASE, André Fagundes. **O imaginário em Mafalda numa prospecção pós-moderna**. In: INTERCOM 2005 – XXVIII Congresso Brasileiro de Comunicação, Rio de Janeiro, 2005, p. 1-12.

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

RIBEIRO, Emílio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**.

RIBEIRO, Emílio Soares. **A Relação Cinema-Literatura na Construção da Simbologia do Anel na obra O Senhor dos Anéis: Uma análise intersemiótica** 2007. Dissertação (Mestrado em em Língua Portuguesa Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/emiliosofaribeiro.pdf> Acesso em: 08 Jan 2013. Acesso em: 08 Janeiro 2015.

RODRIGUES, Marlon Leal; GOMES, Nataniel dos Santos. **V de Vingança, de Alan Moore, e o processo de subjetivação**. In: GOMES, Nataniel dos Santos; ABRÃO, Daniel. Grandes poderes trazem grandes responsabilidades: refletindo sobre o uso das histórias em quadrinhos em sala de aula. Curitiba: Appris, 2014. P. 45-72.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. A semiótica filosófica de C. S. Peirce. In: Revista Hypnós, São Paulo, v. 5, p. 301-307, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTOS, Jair Ferreira. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHALAEVA, Anastacia V. Symbolism and mythology of the ancients: an outline of georg friedrich creuzer's argument.

VERGUEIRO, Waldomiro. **O uso das HQs no ensino**. In: BARBOSA, Alexandre. Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2005. P. 07-30.

WRIGHT, Bradford W. Comic book nation: the transformation of youth culture in America. United States: The Johns Hopkins, 2001.

#### FILMOGRAFIA

VYLENZ, DeZ. The Mindscape of Alan Moor. [Filme-video]. Produção e direção de DeZ Vylenz. Inglaterra, Shadowsnake Films, 2003. 1 DVD, 78 min. color.son.

