

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História

REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS DA GUERRA FRIA: AS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DE ALAN MOORE NA DÉCADA DE 1980

Márcio dos Santos Rodrigues
2011

Márcio dos Santos Rodrigues

REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS DA GUERRA FRIA: AS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DE ALAN MOORE NA DÉCADA DE 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta

2011

907.2 Rodrigues, Márcio dos Santos

R696r Representações políticas da Guerra Fria [manuscrito] : as histórias em
2011 quadrinhos de Alan Moore na década de 1980 / Márcio dos Santos Rodrigues. –
2011.

212 f.

Orientador: Rodrigo Patto Sá Motta.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade
de Filosofia e Ciências.

.

1. Moore, Alan . 2. História – Teses. 3. História em quadrinhos – Teses.
4. Guerra fria - Teses . I. Motta, Rodrigo Patto Sá. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia. III. Título.

Representações políticas da Guerra Fria: As Histórias em Quadrinhos de Alan Moore na
década de 1980

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Historia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta (Orientador - UFMG)

Prof.Dr. João Pinto Furtado (UFMG)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Barbosa Sarmiento
(CPDOC/FGV)

Prof^a Dr^a. Regina Horta Duarte (Suplente - UFMG)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PÓS-GRADUAÇÃO
história ufmg

Dissertação defendida pelo aluno **Márcio dos Santos Rodrigues**
em **13 de setembro** de **2011** e **aprovada**, pela banca examinadora
constituída pelos professores:

Prof. Dr. **Rodrigo Patto Sá Motta** – Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **João Pinto Furtado**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Carlos Eduardo Barbosa Sarmento**
Fundação Getúlio Vargas

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro do CNPq, que concedeu bolsa de estudos de mestrado¹.

¹ Traduzindo para a linguagem dos quadrinhos: “Grandes poderes trazem grandes responsabilidades”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Rodrigo Patto Sá Motta, pela atenção, superpaciência e prontidão com que me orientou ao longo do mestrado.

Meus agradecimentos aos professores João Pinto Furtado e à professora Regina Horta Duarte, pelas sugestões e críticas no momento de minha qualificação. Agradeço também à Regina por ter acompanhado desde o início de minha graduação meu interesse pelo uso de quadrinhos como fonte histórica, pelos puxões-de-orelha e por sempre atentar para a importância de princípios éticos na pesquisa.

Agradeço também ao professor Luiz Arnaut pelo incentivo.

Agradeço também aos funcionários do Departamento de História da UFMG pelo constante auxílio e boa vontade.

Meus sinceros agradecimentos à Vilma Carvalho de Souza e aos demais funcionários da biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, pelo auxílio prestado.

Aos alunos da graduação que se matricularam na disciplina “Caricaturas e Histórias em Quadrinhos – Usos e Possibilidades como fontes para a História”, que ministrei, ao lado de André Mascarenhas Pereira, no primeiro semestre de 2010. Agradeço aos alunos pelo interesse e pela participação nas discussões. Agradeço ao André, colega de mestrado que se tornou um superamigo, por ter ministrado ao meu lado a disciplina. A experiência de estágio docente contribuiu em muito para a minha formação. Agradecimentos especiais à Aline Lemos, minha melhor aluna na disciplina, pelas informações referentes aos super-heróis brasileiros *Fantar*, *Fantastic* e *Super Heros*.

Agradeço também aos amigos/colegas da graduação Matheus Zica – o Primo – e Tião, alter-ego de Rafael da Cruz.

Meus agradecimentos ao superamigo Carlos Perini, por ter auxiliado na montagem de meu bat-computador. Agradeço também ao camarada Pablo Lima, pelo incentivo durante a realização desta pesquisa.

Aos colegas da pós-graduação em História e aos colegas da revista discente *Temporalidades* – gestão 2010. Que a revista seja sempre discente!

Ao Quarteto Fantástico formado por Augusto Dewas (proprietário da Banca Nona Arte e “meu segundo orientador”), Pierre Picasso Pimenta, Gustavo Tanus e Paulo Correa. Agradeço aos quatro pela amizade e pelas sugestões no que se referem às HQs.

Ao duende da Quinta Dimensão Jandinho D’Omolú, produtor cultural, pelos desafios sempre instigantes e por algumas dicas valiosas.

Ao superamigo Farley Bertolino, pelo apoio durante os meses finais de escrita da dissertação.

À minha prima Lucineia Reis, residente em *Metropólis*, por ter facilitado a compra de alguns quadrinhos e livros teóricos estrangeiros utilizados nesta pesquisa.

À Fabiana Cristina, pelo apoio incondicional.

Aos meus pais, Ivânia e Hamilton, sem os quais não seria possível chegar até aqui.

RESUMO

Dentre as várias manifestações culturais conhecidas, que participam da construção do imaginário social, uma, em particular, será tomada aqui como base para compreender a Guerra Fria: as Histórias em Quadrinhos (conhecidas também pela sigla HQs). Lançamos um olhar sobre algumas das vertentes do período e, mais especificamente, sobre algumas das HQs do roteirista britânico Alan Moore, escritas na década final da Guerra Fria, a década de 1980. A saber, “Watchmen” (minissérie publicada originalmente entre 1986 e 1987 pela DC Comics) e “V for Vendetta” (publicada entre 1982 e 1988).

Até meados dos anos 1980, o mundo vislumbrou a ameaça de guerra nuclear entre as duas potências emergentes do pós-Segunda Guerra Mundial: os Estados Unidos e a União Soviética. Em virtude dessa probabilidade, difundiu-se o temor de um apocalipse nuclear, em que todas as formas de vida do planeta fossem erradicadas. Esse temor de um holocausto nuclear aumentava na mesma proporção em que as duas potências e seus aliados aprimoravam seus meios de destruição em massa. Inserido nesse contexto, Moore procurou, através dos quadrinhos, se pronunciar sobre esse estado de coisas. Longe de ser apresentada como mero pano de fundo, a Guerra Fria, com seus diversos desdobramentos, constitui nas obras de Moore um objeto de reflexão.

Deste modo, a ideia aqui é precisamente a de aproximar o posicionamento de Moore, para quem “All comics are political” (MOORE *apud* Sabin, 1993, p. 89), ao seu próprio trabalho como roteirista com a intenção de abordar uma questão central: Como e em que termos a Guerra Fria aparece representada particularmente nas obras selecionadas. Busca-se identificar se as obras do roteirista, ao se apropriarem de repertórios culturais de seu tempo e se inscreverem em um terreno de disputa e negociação que reproduz os dilemas e paradoxos em torno da Guerra Fria, justificam algum programa de ação política.

ABSTRACT

Among several cultural events known, involved in the construction of the social imaginary, one in particular will be used here as a basis to understand the Cold War: the comics (also known by the Brazilian acronym HQs). Glancing over of some aspects of this period and more specifically about some of the comics' writer Alan Moore, written in the final decade of the Cold War, the 1980s, titled, "Watchmen" (miniseries originally published between 1986 and 1987 by DC Comics) and "V for Vendetta" (published between 1982 and 1988).

Until the mid-1980s, the world saw the menace of nuclear war between the two emerging superpowers after the Second World War: the United States and the Soviet Union. Because of this probability, the fear of nuclear apocalypse was wide spread, in which all forms of life on the planet could have been eradicated. This fear of a nuclear holocaust increased in the same proportion as the two Superpowers and their allies were improving their weapons of mass destruction. Inserted in this context, Moore tried through the comics, to utter his opinion about this situation. Far from being presented as mere background, the Cold War, with its various ramifications, is in the works of Moore an object of reflection.

Therefore, the idea here is precisely to bring the point of Moore, for whom "All comics are political" (Moore *apud* Sabin, 1993, p. 89), to his own work as a writer with the intent to address a central question how and on what terms the Cold War appears particularly represented in his selected works. There is an attempt to identify if, by incorporating cultural repertoires of their time thus enrolling in a land dispute and a negotiation that reproduces the dilemmas and paradoxes surrounding the Cold War the writer's works , justify some sort of program for political action.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1: Apontamentos para uso das Histórias em Quadrinhos como fonte da História Política.....	18
1.1. Breves notas sobre o preconceito com os quadrinhos.....	18
1.2. Histórias em Quadrinhos e temas políticos.....	24
1.3. Histórias em Quadrinhos como fonte histórica.....	27
1.4. Considerações teórico-metodológicas.....	44
Capítulo 2: Alan Moore: uma voz de esquerda nos quadrinhos.....	52
2.1. Moore e a “Invasão Britânica”.....	52
2.2. Discussão bibliográfica sobre Alan Moore.....	57
2.2.1. Sobre o roteirista.....	60
Capítulo 3: HQs na Guerra Fria / Guerra Fria nas HQs.....	83
3.1. A Guerra Fria e a ideologia do anticomunismo nos Quadrinhos.....	85
3.2. Quadrinhos “atômicos”.....	120
Capítulo 4 - Representações da Guerra Fria nos quadrinhos de Alan Moore.....	143
4.1. <i>Watchmen</i>	143
4.2. <i>V for Vendetta</i>	177
Considerações finais.....	198
Bibliografia.....	202

Introdução:

Dentre as várias manifestações culturais conhecidas, que participam da construção do imaginário social, uma, em especial, será tomada aqui como base para compreendermos o período da Guerra Fria: as Histórias em Quadrinhos (conhecidas, dentre outras denominações pela sigla HQs). Mais especificamente, lançamos um olhar sobre algumas das séries em quadrinhos do roteirista britânico Alan Moore, escritas na década final da Guerra Fria, a década de 1980. A saber, *V for Vendetta* (iniciada em 1982 e finalizada apenas em 1988) e *Watchmen* (publicada originalmente entre 1986 e 1987). Facilmente acessíveis aos pesquisadores, ambas, mesmo beirando hoje a casa dos trinta anos, ainda circulam por todo o mundo. Nos últimos anos as duas obras foram adaptadas para o cinema, tendo bilheteria considerável, o que contribuiu ainda mais para sua disseminação social.

Quando em 2 dezembro de 1942, em Chicago, um grupo de físicos nucleares constatou ser possível controlar a divisão do núcleo atômico do urânio-235 e, com isso, liberar uma quantidade de energia maior do que qualquer coisa que se tenha imaginado antes, eles abririam uma caixa de Pandora. Conforme P. D. Smith, Leo Szilard, um dos físicos, percebendo os possíveis desdobramentos dessa façanha, apertou a mão de outro cientista, Giulio Fermi, e disse: “Este dia vai entrar para a história como um dia negro” (SMITH, 2008. p. 31). Szilard imediatamente previu que a possibilidade do uso da energia nuclear para fins pacíficos poderia, ao mesmo tempo, servir na criação da mais devastadora arma de destruição em massa: a bomba atômica. Com o bombardeio das cidades japonesas de Hiroxima e Nagasáqui, em agosto de 1945, houve uma mudança na natureza da guerra: “uma guerra nuclear não deixaria tempo para as distinções tradicionais, entre civis e militares, uma vez que a radioatividade teria consequências devastadoras, tanto à longo quanto à curto prazo” (BRIANS, 1987). Assim, até meados dos anos 1980, o mundo vislumbrou a ameaça de guerra nuclear; ameaça esta acentuada pelo clima de desconfiança mútua entre países comunistas e capitalistas, liderados respectivamente pela União Soviética e os Estados Unidos (THOMPSON, 1985; HOBBSAWN, 1996). Em virtude dessa probabilidade, difundiu-se o temor de um apocalipse nuclear, em que todas as formas de vida do planeta seriam erradicadas, caso ocorresse um conflito direto e/ou indireto entre as duas potências.

Embora alguns países tenham optado durante o período da Guerra Fria por uma posição neutra, não tomando partido de qualquer uma das duas superpotências (como é o caso da Suíça e da Suécia, por exemplo), a radiação proveniente de armas nucleares não permitira a elas neutralidade alguma. Por muito tempo se pensou também que os efeitos desastrosos das armas nucleares poderiam ser minimizados ou mesmo controlados se o uso de armas nucleares, em caso de um confronto aberto entre as superpotências, fosse, de certa maneira, localizado. Todavia, não importa se a guerra nuclear fosse localizada ou total. Além dos efeitos nocivos da radiação, todos enfrentariam as consequências daquilo que os especialistas designaram como “inverno nuclear” – isto é, após ser detonada uma grande quantidade de dispositivos nucleares, cinzas e fumaça radioativa, ao serem conduzidas pelos ventos, encobririam a atmosfera e, por isso mesmo, impossibilitariam que os raios solares atingissem a superfície do planeta.

Embora nunca tenhamos experimentado um “inverno nuclear”, esse temor aumentava na mesma proporção em que as duas potências e seus aliados aprimoravam seus meios de destruição em massa. “Gerações inteiras se criariam à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade”, conforme assinalou o historiador britânico Eric Hobsbawm (*Op.Cit.* p. 224). Inserido nesse contexto, Alan Moore procurou, através das histórias em quadrinhos, se pronunciar sobre esse estado de coisas.

A seleção das obras que aqui figuram não foi ao acaso, mas justifica-se, dentre outros motivos, pelo que consideramos todas elas apresentarem como material representativo da experiência humana. Particularmente, a experiência de viver em um contexto em que o mundo poderia acabar em um piscar de olhos. Longe de ser apresentada como mero pano de fundo sobre o qual se desenrola a narrativa (como ocorre em outros roteiristas e manifestações artísticas do período), a Guerra Fria, com seus diversos desdobramentos, constitui em grande parte das obras de Moore, lançadas durante a década de 1980, um objeto de reflexão. A primeira, *Watchmen*, desconstrói não apenas o gênero super-herói, mas a Guerra Fria. Já *V de Vingança*, ao especular sobre o contexto da Guerra Fria, expressa a orientação política do roteirista. Ambas se inserem no gênero da ficção especulativa e, por isso mesmo, esboçam um projeto de intervenção sobre o mundo.

Os exemplares das histórias em quadrinhos selecionados para estudo são classificados como direcionados ao público adulto, embora o próprio roteirista tenha se colocado contrário

ao sistema de classificação etária, em diferentes ocasiões². Vale ressaltar que “voltadas para o público adulto” não implicava que os mesmos apresentem ou sugiram repertórios erótico-pornográficos. Alguns deles até o apresentam. Contudo, são obras que exigem do leitor conhecimentos prévios que possibilitem a sua melhor compreensão. Uma das peculiaridades dos trabalhos de Moore, além da narrativa não-linear, é o uso considerável de referências cruzadas e informações suplementares que contribuem para tornar suas obras um tanto complexas. Estamos lidando aqui com séries em quadrinhos de caráter mais autoral, o que indicaria (dentre outras coisas) que existe um esforço por parte do autor em fazer com que suas ideias prevaleçam, em detrimento das exigências editoriais. Nesta dissertação, utilizamos preferencialmente os originais em língua inglesa. Existem algumas traduções em português que comprometem a intenção do autor, como veremos ao analisar uma das capas de *Watchmen*.

Moore, por sua vez, também é objeto de discussão nesta dissertação. Tal escolha faz-se não apenas pelo fato dele ser creditado pela crítica especializada como um dos maiores e mais influentes roteiristas das histórias em quadrinhos. Tampouco se faz por suas contribuições nos últimos anos para o gênero quadrinhos – apesar de que seria um excelente tema de pesquisa, visto que se costuma definir o roteirista como um divisor de águas, como alguém que contribuiu para o desenvolvimento da linguagem dos quadrinhos e o enfraquecimento da censura e veto às HQs. Tal escolha decorre do fato de o considerarmos como um indivíduo sintonizado com questões políticas e sociais, pronunciando-se de maneira crítica sobre as mesmas. Como expressou certa vez a banda Pop Eat Will Shelf, com a canção “Can U Dig It”: “Alan Moore knows the score” – em português, “Alan Moore sabe das coisas” (PARKIN, 2001. p.12). Assim, não seria possível tratar das coisas, ou melhor dizendo, das representações que o roteirista mobiliza, sem aventar algumas especificidades de sua produção. Cumpre ainda ressaltar que os quadrinhos de Moore são resultados de pesquisas de muitos anos.

A ideia aqui é precisamente a de justapor o posicionamento de Moore, para quem “All comics are political” (MOORE *apud* SABIN, 1993, p. 89), ao seu próprio trabalho como roteirista de quadrinhos, com a intenção de abordar uma questão central: *Como e em que termos* a Guerra Fria aparece representada particularmente nas obras selecionadas.

²Ver a entrevista concedida a Mike Cotton na edição de fevereiro de 2004 da *Wizard Brasil*, na qual o roteirista afirma: “Foi a história da classificação etária que me fez brigar com a DC [*acréscimo meu*: editora norte-americana que publica, dentre outros, o *Batman* e o *Superman*]. Só estava tentando fazer o melhor gibi possível e não sabia que precisava de permissão para isso” (*Wizard Brasil* n.5- fevereiro de 2004. p. 12).

No primeiro capítulo apresentaremos a justificativa da pesquisa histórica com as histórias em quadrinhos, juntamente com a revisão bibliográfica acerca dos estudos já realizados sobre a relação delas com o campo do *político* – campo no qual o presente estudo se insere. Ao tratarmos do *político*, o presente trabalho se insere no campo da Nova História Política e por isso mesmo, a inclusão dos quadrinhos de Alan Moore como evidência aceitável para esse campo carece de maiores explicações. Aqui atentamos para o fato de que quadrinhos devem ser encarados como uma prática cultural, um meio pelo qual atores sociais, em determinados contextos, procuram representar e se pronunciar sobre determinada coisa ou assunto. Além disso, discutiremos a respeito dos marcos teórico-metodológicos que nortearão nossas análises.

No segundo capítulo da dissertação, tratamos especificamente de Alan Moore e de sua trajetória pessoal. Também atentamos para a chamada “Invasão britânica” nos quadrinhos norte-americanos durante a década de 1980. O esforço será o de inserir o “mago de Northampton” – como Moore é conhecido – e suas obras num debate mais amplo sobre como os quadrinhos dialogam com questões políticas de sua época. Notadamente, temos que considerar a orientação política de Moore (no caso, anarquista) e perceber como a mesma orientação se relaciona com a forma como o roteirista mobiliza representações coletivas em suas obras.

Antes de lidar com as obras do autor, julgamos ser necessário tratar em um terceiro capítulo acerca das representações políticas do período veiculadas pelas HQs. Nesta seção, intitulada *HQs na Guerra Fria / Guerra Fria nas HQs* atentamos para alguns episódios históricos onde os quadrinhos foram, durante o período e de diferentes maneiras, tomados como instrumentos políticos, levantando polêmicas, hasteando bandeiras, tomando partidos, engendrando posições e formando opiniões. Duas vertentes serão consideradas: uma delas, o anticomunismo. A outra, a ameaça atômica. O capítulo em questão prepara o leitor para o seguinte, que trará uma análise de como Moore põe em questão essas duas vertentes que operam no período que se estende de 1945 ao ano de 1991 e em que medida, por vezes, se complementam. O esforço nesse quarto capítulo será também o de compreender em que medida as representações utilizadas e as formas narrativas construídas pelo roteirista participam na produção/conformação de visões de mundo sobre a política na década de 1980 da Guerra Fria. Busca-se identificar se as obras do roteirista, ao se apropriarem de “ideias,

crenças de seu tempo” (CHARTIER, 1998. p.53), tentam justificar/legitimar algum programa de ação política.

A quinta e última parte da dissertação apresenta algumas conclusões. Enfim, que este trabalho contribua para uma melhor compreensão da relação entre modalidades de leitura/gêneros artísticos, até então marginalizados pelo meio acadêmico, com temas políticos.

Até o momento, a historiografia tem estado pouco ou nada atenta às histórias em quadrinhos – sobretudo pelos diversos motivos que analisaremos no primeiro capítulo - e menos ainda à década de 1980 da Guerra Fria³ – talvez pela sua proximidade temporal. Nossa pesquisa se insere num esforço de suprir duas lacunas: defender que manifestações como quadrinhos e que décadas mais próximas podem ser interpretados em uma perspectiva histórica. Sendo assim, o período histórico das publicações selecionadas também é motivo de interesse para a pesquisa. Marc Bloch, um dos fundadores da revista dos *Annales* – ao lado de Lucien Febvre –, mostrou ser possível mesmo lidar com a realidade imediata dentro de um esforço histórico, uma vez que ela se encontra envolvida em relações históricas. O medievalista francês percebeu isso ao analisar as diversas conjunturas que contribuíram para a “Estranha derrota” da França (BLOCH, 1990). Um trabalho de historiador debruçado sobre uma realidade que lhe era imediata. Jean-Pierre Rioux, em seu texto “Pode-se fazer uma história do tempo presente?”, nos chama a atenção para o fato de que para se estudar um acontecimento não há necessidade alguma do historiador estar afastado temporalmente de seu objeto de pesquisa (RIOUX, 1999, p. 46-47). Sendo assim, o argumento da necessidade de um recuo temporal seria um argumento que um tanto sem cabimento, uma vez que bastaria ao historiador explicitar em seu trabalho as condições que possibilitam a inclusão de seu objeto dentro da historiografia. O historiador, mesmo lidando com temporalidades e objetos recentes, é capaz de conferir historicidade àquilo que estuda e o faz através dos conceitos que utiliza.

Embora a Guerra Fria seja um episódio da experiência humana localizado em um passado recente e os países que capitanearam a corrida armamentista nuclear tenham reduzido em muito o número e a produção de armas de destruição em massa de 1991 para cá, as relações internacionais ainda se estremecem a cada vez que um país mostra abertamente testes envolvendo armas atômicas, sob a justificativa de que, assim, o fazem como forma de proteção contra seus vizinhos, ou então para adquirir influência política por meio de

³ Se atentarmos para a maioria dos textos publicados sobre o período, veremos que grande parte deles é de autores do campo das Ciências Políticas e do direito internacional.

demonstrações de força. Sendo assim, discutir esse aspecto correlato à Guerra Fria, através das Histórias em quadrinhos, se torna uma questão que diz respeito ao presente imediato.

Capítulo 1 - Apontamentos para uso das Histórias em quadrinhos como fonte da História Política

1.1. Breves notas sobre o preconceito com os quadrinhos

Apesar de sua disseminação social na contemporaneidade, as Histórias em Quadrinhos nem sempre foram bem vistas e não foi sempre que se atribuiu a elas uma função política, mesmo que evidente. Talvez isso esteja associado a uma trajetória histórica marcada pelo preconceito, que as relegou, por diversas ocasiões, à condição de passatempo trivial, sem maiores ambições. Tal trajetória de preconceito seria ainda nos dias de hoje marcante, na opinião de um dos teóricos mais influentes sobre quadrinhos na contemporaneidade, Thierry Groensteen. Em um pequeno ensaio, publicado em *A comics studies reader*, Groensteen levanta questões em torno de fato de que “embora os quadrinhos existam há mais de um século e meio, eles sofrem de uma considerável falta de legitimidade”⁴ (GROENSTEEN, c2009. p. 3-11). É frequente, ainda hoje, algumas pessoas veicularem os quadrinhos como um gênero de leitura menor, que se coloca entre a literatura e a arte, como expressão intelectualmente inferior e destinado exclusivamente ao entretenimento e ao público infanto-juvenil. Assim sendo, seria de se esperar que o meio acadêmico de maneira geral tivesse uma certa desconfiança ou mesmo resistência com relação às histórias em quadrinhos.

Todavia, no contexto atual têm aparecido comunicações, artigos e ensaios escritos por alguns poucos historiadores que, lidando com as histórias em quadrinhos, tentam inaugurar “uma tendência de pesquisa” (BERNARDO, 2006). Pode-se argumentar, contrariando tal afirmação, que já existia uma expressiva quantidade de trabalhos sobre charges e caricaturas entre os historiadores⁵. Citemos aqui o trabalho de Mauro César Silveira, doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sobre como a Guerra do Paraguai foi motivo de zombaria entre os caricaturistas nos anos de 1860 (SILVEIRA, 1996). E ainda o livro de Rodrigo Patto de Sá Motta sobre as caricaturas veiculadas na imprensa entre 1961 e 1964, no sentido de construir e divulgar representações negativas a respeito da figura de João

⁴ Tradução do trecho “although comics have been in existence for over a century and a half, they suffer from a considerable lack of legitimacy”.

⁵ Alguns autores fazem distinções entre charge e caricaturas. Para maiores discussões sobre o assunto ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (ver o capítulo introdutório) e FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*. A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

Goulart (MOTTA, 2006). Por mais que se reconheça por meio destes trabalhos que os historiadores não estão assim tão alheios à cultura visual ou “matéria visual”, nos dizeres de Ivan Gaskell (1992. p. 237-271), existem diferentes expectativas que as pessoas, no geral, têm ainda das HQs e de suas parentes, a charge e a caricatura.

A charge, como nos aponta Andrea de Araujo Nogueira⁶ em entrevista ao *site* Bigorna.net (especializado em quadrinhos)⁷, sempre foi vista com bons olhos “por sua direta relação com a política e seu destaque na apresentação gráfica do jornal, pelo fato de seu aspecto mais editorial, avalizado pela publicação”. Já as Histórias em Quadrinhos – como afirmamos – nem sempre são bem vistas e não foi sempre que se atribuiu a elas uma função política. Embora no final do século XIX e início do século XX os quadrinhos tenham sido publicados quase que exclusivamente nas páginas dos jornais, eles figuravam ali tão-somente porque editores perceberam neles um atrativo para a venda a pessoas que, por diversas razões, não tinham o hábito de ler as notícias. De maneira geral, eles eram publicados na porção “menos nobre” do jornal, conhecida como “banda”. Daí, os quadrinhos terem recebido em Portugal a alcunha de “banda desenhada” e em países de língua francesa, “bande dessinée”.

Nos anos 1950, os debates em torno de uma censura e/ou veto aos quadrinhos tornaram-se intensificados não apenas nos Estados Unidos, mas em todo o mundo, com a queima de quadrinhos em praças públicas e manifestações de repúdio aos produtores de quadrinhos. Uma dessas manifestações ocorreu no Brasil, em Curitiba durante o Segundo Congresso Brasileiro de Proteção à infância, de 1952, com um manifesto que, em seu primeiro tópico, exigia das autoridades “melhor posicionamento de empresas jornalísticas e editoras inescrupulosas que amealham lucros à custa das publicações que empecoñham a alma de nossa infância e de nossa adolescência” (JUNIOR, 2004. p. 398). Um ano antes, o *Tribuna da Imprensa*, jornal de Carlos Lacerda, publicava a matéria “O que lêem as crianças no Brasil?”. A crítica que incidia nomeadamente sobre os quadrinhos protagonizados por “monstros sanguinários e corpos em decomposição” que a editora *La Selva* apresentava aos leitores de seus quadrinhos, acabou sendo transposta pelo jornal do “Corvo” – como Lacerda era conhecido – para toda e qualquer história em quadrinhos (JUNIOR, 2004. p.175). No Brasil e no mundo, o preconceito com relação aos quadrinhos foi intensificado, sobretudo, a partir da publicação do livro *The Seduction of the Innocent* (“A sedução dos inocentes”,

⁶ Autora de *O humor de Nelo Lorenzon*, tese defendida em abril de 2005 na Escola de Comunicação e Artes da USP e vencedora do prêmio HQ Mix 2005.

⁷ A entrevista encontra-se disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.bigorna.net/index.php?secao=entrevistas&id=1153889018>> Acesso em 16 de junho de 2006.

traduzindo para o português), do psiquiatra alemão Dr. Frederic Wertham. No livro, originalmente publicado nos Estados Unidos em 1954, Wertham apresentou casos de crianças e jovens que, segundo ele, afirmavam ter começado atos criminosos após lerem histórias em quadrinhos. Apesar de ser especialista no estudo do cérebro e nas bases fisiológicas do comportamento – como apontou Gerard Jones em seu ótimo *Homens do Amanhã* (JONES, 2006. p. 332) – Wertham forjou argumentos no sentido de imputar aos quadrinhos a acusação de serem também os principais responsáveis pelas crianças abandonarem os estudos e se tornarem homossexuais. Mensagens que induziriam os leitores ao homossexualismo, por exemplo, foram vistas pelo psiquiatra nas aventuras de *Batman e Robin*. Alusões ao sadomasoquismo, segundo o psiquiatra, estariam expressas no laço que a *Mulher Maravilha* usa para capturar seus inimigos e deles extrair a verdade. Como afirma João Marcos Parreira Mendonça, “suas pesquisas eram tendenciosas e não muito confiáveis, procurando mostrar, através de uma seleção parcial, que a origem dos males do mundo estava nas HQs, chegando a ‘absurdos como o exemplo da moça que virou prostituta porque lia HQ’” (MENDONÇA, 2008. p.31). Tais alegações de Wertham chamaram a atenção dos mais variados setores da sociedade norte-americana – visto que os quadrinhos eram no momento um dos mais consumidos gêneros de leitura naquele país e no mundo. Outras alegações, sobretudo aquelas direcionadas aos quadrinhos “subversivos” da *EC Comics*, que, de maneira explícita, tocavam em preconceitos existentes na sociedade norte-americana, fizeram com que os quadrinhos servissem como uma espécie de bode expiatório para um dos principais temores da época: o comunismo. Envolvido naquele contexto pela atmosfera do macarthismo, o Congresso norte-americano começou a investigar se havia qualquer tipo de doutrinação dos jovens em ideias comunistas em praticamente todos os quadrinhos⁸.

Algumas editoras já adotavam códigos como é o caso da *DC Comics*, que, desde 1944, tinha um conjunto de instruções assinalando o que era permitido e proibido em seus quadrinhos. Porém, as propostas de leis de regulamentação do mercado ou mesmo de um eminente veto às histórias em quadrinhos, ao serem levadas ao Congresso Norte-americano, forçaram as editoras a conceberem um mecanismo de censura comum a todos os editores de quadrinhos. Naquele ano de 1954, as editoras criaram a “*Comic Magazine Association of America*” (Associação Nacional de Revista em Quadrinhos – como é conhecida no Brasil) e

⁸ Sobre a relação entre as Histórias em Quadrinhos, o comunismo e a campanha anticomunista ver WRIGHT, Bradford W. “Reds, Romance and Renegades – Comic Books and the Culture of the Cold War, 1947-1954”. In: *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. p. 109-153.

através dela, criaram um código de autocensura (JONES, 2006.p.338). Esse dispositivo da CMAA, instituído a partir de 25 de outubro de 1954, foi batizado como *Comics Code Authority*. Outras propostas, naquela ocasião, foram formuladas pelos editores visando a conter as investidas sobre os quadrinhos. Todavia, a elaboração do código parece ter sido, na interpretação dos editores, a resposta mais condizente ao problema em torno da perseguição pública aos quadrinhos. Convém lembrar que a adesão de todas as editoras passou longe de ser imediata. A pressão sobre os quadrinhos orientou que essas editoras colocassem nas capas de revistas em quadrinhos um carimbo – que reproduzimos logo abaixo –, indicando através dele que o material publicado não seria capaz de degenerar os jovens⁹.



Figura 1 – selo do *Comics Code Authority*

O *Comics Code Authority* alterou drasticamente o panorama dos quadrinhos. HQs de super-heróis, por exemplo, deveriam restringir o uso da palavra crime em títulos e subtítulos (JUNIOR, 2004. p.400), além do fato de que o criminoso deveria ser punido sempre ao final das histórias. Com esta última premissa, reforçava-se um tom estritamente maniqueísta. Se considerarmos que nas HQ conteúdo e forma aparecem como indissociados, o código limitou consideravelmente as possibilidades temáticas destes e, atrelada a essa limitação, estaria a restrição da liberdade de expressão dos quadrinistas. Os historiadores dos quadrinhos consideram que a instituição do código significou para eles o fim de uma *Era de Ouro*

⁹ Para maiores detalhes sobre a trajetória de preconceitos dos quadrinhos nos EUA indicamos NYBERG, Amy Kiste. *Seal of approval: the history of the comics code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998; LENT, John A. *Pulp Demons: International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*. Madison, New Jersey and London: Fairleigh Dickinson University, 1999. Este último livro é uma coletânea de artigos que proporciona o entendimento de que os quadrinhos, por diferentes motivos, foram perseguidos em contexto internacional. Outro livro já mencionado, *Comic Book Nation* também dedica atenção ao código (ver p. 172-179). Há ainda muita informação sobre o *Comics Code Authority* dispersa, tanto em capítulos de livros mais específicos sobre quadrinhos, quanto disponível em centenas de *sites* pela internet.

(*Golden Age*). Naquele contexto, os maiores prejudicados foram os produtores de quadrinhos com temáticas voltadas ao gênero do terror e do crime, ainda que essas publicações fossem direcionadas particularmente ao público adulto. Os princípios do *Comics Code* são ainda aplicados hoje em dia, embora os quadrinistas *underground* tenham, a partir de surgimento na década de 1960, se posicionado contra ele – tanto na forma como faziam seus quadrinhos circularem às margens das grandes editoras, quanto nas temáticas enfatizadas. Também nos anos 1970, alguns autores do *mainstream* quadrinístico começaram a enfatizar temáticas um tanto controversas e criaram uma série de anti-heróis frios e implacáveis como *Wolverine* e o *Justiceiro* (*The Punisher*, no original), mas nem por isso o código foi abandonado. A *DC Comics*, por exemplo, editora de porte que publica as aventuras de personagens icônicas como *Batman* e *Superman*, apenas abandonou o código em janeiro deste ano de 2011¹⁰. Contudo, a editora criou internamente um novo código.

Embora a obra de Wertham nunca tenha sido publicada em língua portuguesa, algumas de suas ideias circularam por meio de cartilhas patrocinadas pela Repartição de Línguas Estrangeiras da Secretaria de Estado dos EUA¹¹ e também através de resenhas de seus capítulos publicadas em revistas de grande circulação (como por exemplo, a edição brasileira do *Reader's Digest*). Algumas das ideias do psiquiatra foram apropriadas por estudiosos brasileiros que, na década de 1950, se aproveitaram da política de boa-vizinhança para estudar nos Estados Unidos, como é o caso de Sérgio Muniz de Souza. Em 1959, Souza lançou “Delinquência Juvenil” em que associava o expressivo aumento da criminalidade entre os jovens aos quadrinhos. Sobre a censura no Brasil, indicamos a leitura do livro *A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-1964*, do jornalista Gonçalo Júnior. *Guerra dos Gibis* constitui um estudo interessante, por cobrir uma “guerra” desconhecida por nós brasileiros: uma que mobilizou dirigentes, linhas editoriais – tanto conservadoras quanto de esquerda –, militares, religiosos, famílias e estudiosos dos mais variados campos em torno da proibição e censura aos quadrinhos¹². Muitos dos preconceitos

¹⁰CODEPOSTI, Sérgio. DC Comics abandona o sistema classificatório da Comic Code Authority http://www.universohq.com/quadrinhos/2011/n21012011_10.cfm

¹¹Ver a descrição de “A criança dos seis aos dozes anos” – cartilha traduzida para o português – em JÚNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos quadrinhos*. Ópera Graphica. São Paulo, 2006. p.127. Informação também disponível nas páginas 191 e 192 de *A guerra dos gibis*, livro do mesmo autor de *Biblioteca dos Quadrinhos*.

¹² O livro é interessante também por atentar para um faceta desconsiderada ou pouco conhecida pelos estudiosos da imprensa no Brasil: a de que figuras como Assis Chateaubriand, do Diários Associados, e Roberto Marinho, proprietário do jornal *O Globo*, consolidaram-se no mercado editorial através dos quadrinhos. O primeiro através da revista *O Guri* (lançada em 1938) e o segundo por meio da revista *Gibi* – que, com o tempo, passaria a ser sinônimo de HQ no Brasil.

ainda existentes contra as histórias em quadrinhos podem ser atribuídos a esse contexto e ao livro de Wertham. Zilda Anselmo atentou ainda para o fato de que

A HQ foi acusada de representar para os jovens uma perda de tempo e de atenção, de desenvolver a preguiça mental, de não ter nenhuma sutileza, de tornar as coisas demasiadamente fáceis, de falta de estilo e de moral, de humorismo imbecil ou de reduzir as maravilhas da linguagem a grosseiros monossílabos (ANSELMO, 1975. p.58).

Essa era a alegação de grande parte dos educadores. Se hoje passaram a valorizar um pouco os quadrinhos, estabelecem as mesmas distinções para desqualificar manifestações como RPG¹³, desenhos animados e *videogames*, com atentou Gerard Jones em seu *Brincando de matar monstros* (JONES, 2004).

De certa maneira, o preconceito com relação aos quadrinhos estaria também associado aos temas explorados pelas primeiras HQs propriamente ditas. É sabido que em seu contexto de origem, no século XIX com o suíço Rodolphe Töpffer, os quadrinhos se valiam de situações cômicas para fundamentar o enredo de suas personagens. Em decorrência disso, eles receberam em países de língua inglesa a alcunha de *comics* (que, em português, significa “cômicos”) ou mesmo a de *funnies* (“engraçadinhos”). *Comics* ainda hoje figura na fala e nos dicionários dos países de língua inglesa, independente muitas das vezes de qual seja a natureza do conteúdo que é veiculado. Já *funnies* é um termo mais difundido na Inglaterra. Em certa medida, essas alcunhas acabaram contribuindo, dentre outras coisas, por orientar a percepção que grande parte do público tem dos quadrinhos: um gênero sem maiores pretensões, destinado exclusivamente ao divertimento.

A partir da década de 1960, por exemplo, os quadrinistas do *underground* norte-americano, apontando o caráter estreito do conceito e da estética dos *comics*, batizaram seus quadrinhos como *comix*. Com o termo, autores como Robert Crumb e Shelton, objetivavam distinguir as HQs como prática cultural responsável, do ponto de vista estético, por uma mistura (mistura corresponderia a “*mix*”), ou seja, por uma combinação de elementos distintos – não apenas textuais e imagéticos, mas também de “*styles and influences*” (SABIN, 1993. p.272). Poderíamos nivelar esse esforço como ao de uma comunidade historicamente tanto mal vista quanto mal quista, que a fim de continuar existindo, se esforça para elaborar

¹³Sigla de *Role-playing game*, termo que designa os jogos em que os participantes constroem personagens fictícios e atuam como se fossem eles, dentro de um sistema de regras pré-definido.

distinções com o objetivo de destacar positivamente a singularidade de suas práticas e de sua própria cultura. Com tais distinções, negociam com o mundo social em um esforço contínuo de assinalar o “caráter sério” de sua produção.

Nessa tentativa de levar os quadrinhos para outro lugar, que não o de mero produto da indústria cultural, outros quadrinistas têm definido, nas últimas três décadas, que aqueles títulos que fossem preocupados com questões políticas ou filosóficas deveriam receber a alcunha de *graphic novel*. Este termo, cunhado em 1964, pelo crítico de quadrinhos e editor Richard Kyle (GRAVETTI, 2005, p. 8) e popularizado por mestre dos quadrinhos Will Eisner, é ainda usado também para especificar edições encadernadas. Vale aqui ressaltar que mais do que um simples formato comercial, *graphic novel* seria, na percepção de alguns autores, o que as HQs devem ser. Particularmente, é o que se pode ver no chamado *Graphic Novel Manifesto*, redigido pelo desenhista Eddie Campbell – coautor de *From Hell*, ao lado do roteirista Alan Moore. Este manifesto foi publicado originalmente em 2005 no *The Comics Journal Message Board* e, desde então, tem sido reproduzido exaustivamente em diversos sites da internet. Ele procura construir o entendimento de que aquilo que se denomina “romance gráfico” ou “novela gráfica” não tem relação exclusivamente com a forma ou suporte, mas com uma orientação. Trata-se de movimento ou de um evento em curso, ao invés de um receituário (“‘*Graphic novel*’ signifies a movement rather than a form”). Sem negar o passado, o *Manifesto* procurava estabelecer, a partir do presente, bases para compreender melhor as especificidades dos quadrinhos como uma prática social. Como parece assinalar seu autor, “não há nada a ser ganho, definindo-o ou “mensurando-o”. Quadrinhos, como qualquer outra forma de linguagem, existem para ser praticados.

1.2. Histórias em Quadrinhos e temas políticos

Se atentarmos particularmente para a década de 1980, veremos nos quadrinhos comerciais¹⁴ a convicção (seria mais condizente, ao invés de convicção, falar em *aposta*),

¹⁴Utilizamos aqui a expressão “quadrinhos comerciais” como algo distinto, por diversas razões, dos quadrinhos independentes. No segmento dos quadrinhos, muitas vezes os leitores e produtores utilizam esse termo para diferenciar um “A morte do Super-Homem” de um clássico do selo *Vertigo* ou de um trabalho qualquer de Will Eisner ou de um Robert Crumb, por exemplo. A década de 1980 dos quadrinhos comerciais é significativa pelo fato de que grupos editoriais norte-americanos começam a abrir espaço para trabalhos mais autorais, onde o nome do roteirista e não das personagens se destaca. A título de exemplificação: se um autor como Alan Moore escreve o *Superman*, o que se torna marcante seria a passagem do roteirista pela trajetória da personagem. Em

esboçada por autores britânicos contratados por uma das maiores editoras norte-americanas (a *DC Comics*), de que o gênero poderia ser mais do que simples produto de entretenimento e que deveriam caminhar para o formato das *graphic novels*. Para aqueles que apreciam marcos cronológicos,

Foi em *Swamp Thing* nº 21, fevereiro de 1984, na história A “Lição de Anatomia” que a revolução começou. O editor da DC, Lein Wein, convidou o inglês Alan Moore para assumir a revista, que vendia mal. Moore, ex-cartunista do semanário-bíblia roqueira *New Musical*, reinventou o Monstro do Pântano. Seu assunto central (não o único) era o meio ambiente (FORASTIERI, 2007. p. 3).

Para roteiristas britânicos – como Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, etc. –, os quadrinhos poderiam também servir como instrumento para conscientizar seus leitores a respeito de questões políticas e sociais. Bastante contestadores – muitos deles anarquistas assumidos (como Moore e Grant Morrison) e integrantes de bandas da cena *punk* britânica –, esses roteiristas procuraram subverter o modelo tradicional de HQs de super-heróis no mercado norte-americano. E ainda fizeram desse segmento editorial de quadrinhos um terreno profícuo para discutirem as transformações pelas quais passavam o mundo naquele contexto da década de 1980 – por diversas ocasiões, de maneira bastante radical, análoga àquela vista décadas atrás nos quadrinhos *underground*, com temáticas consideradas subversivas para os padrões mais conservadores. Se nos últimos tempos trabalhos sobre Histórias em quadrinhos têm aparecido em diferentes campos do conhecimento, é bem possível que, em grande medida, o aparecimento dos mesmos esteja relacionado com a visibilidade que esses roteiristas britânicos conferiram ao gênero HQ nas últimas décadas.

Não seria de se estranhar tal “invasão”, dentro de um segmento bastante conservador como ainda é hoje o mercado editorial de HQs norte-americanas, se considerarmos, dentre outras coisas, que algumas das personagens e esquemas narrativos há muito estavam desgastados. Deste modo, “algumas tendências que haviam pautado setores da produção alternativa”, como nos lembra Sarmiento, “começaram a ser considerados e incorporados pelos principais grupos de publicação de HQs” (SARMENTO, 2007. p. 32-33) no sentido de revitalizar o gênero, oferecendo ao leitor habitual algo a que até então não estava acostumado. Os britânicos tinham uma maneira distinta de fazer quadrinhos – diferentemente dos roteiristas norte-americanos, eles tinham o hábito de não apenas fazer menção em seus

outras palavras, os leitores se lembraram, em particular, da fase em que ele escreveu a personagem, pelas ideias que ele imprimiu nas páginas do título.

trabalhos às HQs, mas se valiam também de livros e repertórios musicais, por exemplo. Sendo assim, as obras que criavam expressavam um diálogo incessante com outras referências culturais.

Mesmo sem uma “invasão britânica” e se os quadrinhos fossem apenas entretenimento descartável (como erroneamente julgam alguns) seriam bastante úteis aos estudiosos, sobretudo aos do campo político. De acordo com Cirne, “não existem quadrinhos inocentes, assim como não existem leitura inocente (cf. Althusser) e livros inocentes (cf. Macherey)” (CIRNE, 1982. p.11). Wellington Srebek demonstrou bem essa tese em sua dissertação de mestrado pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado em história pela UFMG, Srebek percebeu nas humoradas aventuras de *Pererê* (produzida entre 1960 e 1964),

a confluência de três ideais: as aspirações pessoais de seu autor [o quadrinista Ziraldo], a utopia nacionalista difundida pelo movimento modernista brasileiro e o projeto desenvolvimentista que buscava integrar o Brasil ao mundo industrializado (SBREK, 1999. p. 2).

Embora seja um trabalho no campo da educação, Srebek por ter formação no campo da História, acaba por chamar a atenção para algumas das preocupações dos estudiosos da Nova História Política: perceber como manifestações artísticas até então pouco (re)conhecidas atuam no sentido tanto de corroborar quanto refutar projetos/interesses políticos.

A possibilidade que os historiadores tem de utilizar HQs em suas pesquisas estaria associada, pelo menos em parte, ao estímulo da chamada História cultural em envolver uma gama variada de objetos de estudo. Nesse processo, as HQs passam a ser descritas como uma dentre outras tantas práticas culturais. É provável que esteja associada ao movimento dentro da historiografia chamado *pictural turn*, que levantou – aos moldes ocorridos anteriormente com a linguagem, através do *linguistic turn* – a necessidade de considerar e avaliar a pertinência de imagens como material representativo da experiência humana no tempo e no espaço. Mas como explicar um possível interesse entre os estudiosos da Nova História Política? Com a renovação da História Política, veio à tona a necessidade de trabalhar não apenas com outras abordagens, mas com novos objetos. Com a noção de “político”, explorada por autores como Pierre Rosanvallon e René Rémond, abre-se espaço para que outras manifestações que não aquelas restritas à esfera do Estado, possam também ser matéria de

conhecimento para os historiadores (ROSANVALLON, 1995; RÉMOND, 1996). Assim sendo, tal possibilidade é algo recente e deveria ser problematizada.

Neste sentido, torna-se necessário discutir algumas questões relativas ao uso de histórias em quadrinhos como “evidência aceitável”, nos dizeres de Peter Burke (BURKE, 2004), para os estudos no campo da “nova história política”. Para tanto, ainda, nos defrontamos com a tarefa de refletir sobre alguns dos cuidados que os historiadores, de maneira geral, devem ter ao lidar com uma fonte pouco utilizada, no campo da pesquisa histórica.

1.3. Histórias em Quadrinhos como fonte histórica

Dissertações e teses sobre histórias em quadrinhos até pouco tempo atrás eram mais bem aceitas no campo da Comunicação Social. Com o tempo, outros campos do conhecimento passaram também a manifestar interesse pelos quadrinhos: a área dos Estudos Literários, por exemplo, passou a incorporá-los como objeto – ora considerando equivocadamente as HQs como literatura, ora estabelecendo perspectivas comparativas. De uns tempos para cá, os quadrinhos têm sido matéria de interesse nos campos da Filosofia, da Antropologia e da Educação. No campo da História, não seria diferente. No caso de nossa disciplina, é uma constatação no mínimo curiosa que nós historiadores não tenhamos anteriormente nos debruçado com maior regularidade sobre as HQs, visto o grau de inserção dessa modalidade de leitura na sociedade contemporânea. Abordar o século XX sem ao menos dispor de algumas linhas para demarcar a presença dos quadrinhos soa como paradoxo, a nosso ver. Tal paradoxo – se é que podemos considerá-lo deste modo – se explicaria, ao menos em parte, com a resposta de que nem sempre a produção historiográfica sobre determinado objeto ou tema de pesquisa está condicionada pelo interesse da sociedade pelo mesmo ou se ele foi pouco ou nada pesquisado. Antes de tudo, temos que perceber que uma série de questões, como a cultura acadêmica e o incentivo institucional, acaba por interferir, em maior ou menor grau, nos temas e nos objetos a serem pesquisados. Mesmo com o estímulo da chamada História Cultural, ainda é raro encontrar em linhas de pesquisa em História trabalhos cujo enfoque sejam temas e objetos de incontestável alcance na

contemporaneidade como, por exemplo, os quadrinhos, filmes de entretenimento – ditos “mais comerciais” –, ficção científica e desenhos animados¹⁵.

Uma das hipóteses para que os quadrinhos sejam ainda pouco utilizados no campo da pesquisa histórica estaria associada, em parte, ao fato do meio acadêmico em geral ainda compartilhar com o conjunto da sociedade a percepção de que as HQs seriam um produto da indústria cultural sem maiores aspirações, direcionado exclusivamente ao público infantil ou adolescente. Costuma-se associar com “infância” com “fantasia” em nossa cultura. Para piorar, há uma tendência a sopesar as duas categorias de maneira negativa. Rótulos como quadrinhos “adultos” e “infantis” têm distintos pesos culturais, não? Para os que ainda acreditam nisso, deveriam acompanhar melhor o que é vendido nas bancas e até mesmo nas livrarias. Mesmo aquelas personagens¹⁶ que o senso comum considera como direcionadas exclusivamente ao público infanto-juvenil como *Batman* ou *Superman* foram utilizadas em séries em quadrinhos de temáticas “mais adultas”, com discussão de aspectos políticos, filosóficos, etc.¹⁷

No Brasil, são ainda poucos os historiadores que trabalham com HQs. Aqui alguns o fazem secundariamente, mantendo o interesse pelos quadrinhos em paralelo com pesquisas “oficiais”, como é o caso de Renato Amado Peixoto, professor adjunto do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Em conversas que tivemos com Peixoto por *e-mail*¹⁸, o pesquisador nos disse que sua pesquisa utilizando quadrinhos “é mais tópica, já que estava voltada para resolver uma parte do problema colocado por meu objeto.” Peixoto estava preocupado “em compreender as várias dinâmicas do espaço na obra de Robert Howard, o criador de Conan e, no caso, os quadrinhos de Conan compunham uma parte do problema que (...) tinha de solucionar”. O mesmo pesquisador afirmou que

¹⁵Ver a discussão de Bourdieu sobre como o campo científico, “espaço de jogo de uma luta concorrencial”, contribui para que métodos e objetos sejam ou não legitimados. (BOURDIEU, Pierre. “O campo científico”. In: *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais. p. 122).

¹⁶ O uso de personagem no feminino é proposital e serve para designar aquelas fictícias, tal como aparece em CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹⁷ Para maiores discussões sobre o “engano muito comum, que se torna até forma de preconceito”, que “é considerar, de maneira geral, a História em Quadrinhos um produto voltado exclusivamente para o público infantil”, ver SANTOS, Roberto Elísio dos. *História em Quadrinhos infantil: Leitura para crianças e adultos*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2006. p.9.

¹⁸PEIXOTO, Renato Amado. Re: pesquisa sobre Histórias em quadrinhos. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marsrod66@yahoo.com.br> em 15 de Julho de 2010.

existe algo velado, não assumido em nossa área que é o preconceito. Ninguém fala abertamente, mas o objeto é quase que maldito. Creio que se pensa que estamos repercutindo a cultura estadunidense ou apenas divagando sobre a cultura de massas, algo fútil para a cabeça de muitos, haja vista que acham que deveríamos estar pensando a sociedade “de verdade”¹⁹

Mesmo na França, comenta Thierry Groensteen, nada se ensina na universidade (GROENSTEEN, 2004. p. 11). Lá também os historiadores pediam desculpas aos pares de academia quando recorriam à “nona arte”²⁰. Particularmente, foi o que fez Michel Vovelle, em dois curtos capítulos de seu livro *Imagens e imaginário na História. Fantasmagorias e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*: “A morte e o além-túmulo nas histórias em quadrinhos” (pp. 371-87) e “A Mulher-Maravilha – o púbis ou a remobilização do Ocidente” (pp. 397-401). Vovelle, que é um historiador de renome, ainda chega a delimitar o público das HQs que estuda como variando desde adolescentes até adultos “retardados” (VOVELLE, 1997, p.372). Há ainda que se considerar fatores de ordem cronológica. Não são todos os historiadores que se sentem à vontade em lidar com fontes ditas mais contemporâneas. A maioria dos estudiosos do passado considera ser necessária a existência de um recuo temporal para conferir maior objetividade àquilo que estudam. Em suma, se existe algo como uma “virada quadrinística” (aos moldes de virada linguística), os historiadores ainda estão por conhecê-la. Deste modo, esforços como o de Jean-Paul Gabilliet, professor da Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, “de fazer a história cultural de um tipo de publicação situado, durante a maior parte de sua história, no mais baixo nível da hierarquia cultural dos Estados Unidos”²¹ (GABILLIET, 2005. p.9) deixariam de ser pouco ou nada divulgados em um local como o meio acadêmico. Mesmo no Japão, “a maior indústria de quadrinhos do mundo”, são ainda poucos os historiadores que lidam com histórias em quadrinhos. Lá, os primeiros estudiosos das histórias em quadrinhos (ou melhor dizendo, dos *mangás*) não foram acadêmicos, mas os próprios criadores (designados pelo termo *mangaka*). Osamu Tezuka (criador do *Astro Boy* e considerado o pai do *mangá*) foi um dos primeiros teóricos dos *mangás*. Conforme Mark MacWilliams, pesquisador que ensina regularmente

¹⁹ PEIXOTO, Renato Amado. Re: pesquisa sobre Histórias em quadrinhos. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marsrod66@yahoo.com.br> em 15 de Julho de 2010.

²⁰ Condição atribuída aos quadrinhos por Francis Lacassin, em 1962 (conforme PACHECO, 1991, p. 72). O cinema é considerado como sendo a 7ª arte e a televisão como a 8ª.

²¹ Trecho original: “*de faire l’histoire culturelle d’un type de publication situé, pendant le plus clair de son histoire, au plus bas niveau de la hiérarchie culturelle aux États-Unis*”.

disciplinas sobre tradição budista no Japão na St. Lawrence University News²², Tezuka foi autor de vários livros instrucionais sobre desenho de mangá – por exemplo, *Manga no kakikata (How to Draw Comics, 1977)* –, oferecendo neles *insights* sobre seu entendimento sobre estilo, desenvolvimento de personagens e narratividade (MACWILLIAMS, 2008. p. 76). “Why is Manga Interesting?” (Manga wa naze omoshiroi no ka?)²³, texto do crítico de quadrinhos Natsume Fusanosuke pelo título, ao que aparenta, apresenta o mesmo tom do ensaio de Groensteen.

Outra hipótese – talvez menos polêmica e um tanto óbvia – para explicar a pouca abordagem dos quadrinhos como fonte histórica é a de que nem todo historiador é aficionado, colecionador ou ocasional leitor de HQs. Assim sendo, seria de se esperar que poucos trabalhos aparecessem no campo da pesquisa histórica. Outra razão que explicaria a falta de interesse dos historiadores (e de outros pesquisadores) pelos quadrinhos estaria atrelada ao fato de que esse gênero de leitura ainda busca para si uma legitimidade cultural comparada, por exemplo, a do cinema²⁴. A maioria das revistas em quadrinhos, no caso do mundo ocidental – em que não há uma variação de temas e de públicos comparada a dos *mangás* –, é lida quase que exclusivamente por pessoas de diferentes faixas etárias do sexo masculino, por vezes, sem muito traquejo social. No ocidente, quadrinhos não costumavam a fazer parte do universo de referências compartilhado por meninas e mulheres. Este fato, no caso do Brasil e dos Estados Unidos, provavelmente seria atribuível, em grande parte, ao conteúdo dos quadrinhos que até então eram publicados. Dificilmente, meninas manifestavam interesse em seres superpoderosos voando por aí com cueca por cima da calça do uniforme. Entretanto, com o aparecimento das *graphic novels*, o público-leitor tem se tornado mais diversificado cada vez mais.

²² Informações sobre o pesquisador estão disponíveis em <http://www.stlawu.edu/news/bios/node/91> Acesso em 20 de junho de 2011.

²³ Infelizmente, não conseguimos uma versão do texto traduzida para a língua inglesa. Todavia, fica a indicação para eventuais pesquisadores: FUSANOSUKE, Natsume. “Why is Manga Interesting?” (Manga wa naze omoshiroi no ka?). Gendai Manga no Zentaizo (Overview of Contemporary Manga). Tokyo: Joho Center. Maeda, Aiya. 1991.

²⁴ O cinema também lidou com uma certa desconfiança, esboçada não apenas por parte dos historiadores, mas também por teóricos da arte e da comunicação. Atualmente filmes são considerados objetos de interesse em diferentes campos do conhecimento e têm sido bastante utilizados em pesquisas históricas. Similar processo de incorporação, a nosso ver, estaria ocorrendo com os quadrinhos com cerca de uns 40 anos de diferença com relação ao cinema – se considerarmos a data em que o texto “O filme: uma contra-análise da sociedade?” (*Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'Histoire*), de Marc Ferro, foi publicado. Como atentou Eduardo Victorio Morettin, professor da Escola de Comunicação Artes - ECA da USP, “Esse texto, escrito em 1971, foi publicado pela primeira vez em 1973 na revista *Annales*” (MORETTIN, E.V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v. 20, n. 38, p. 14).

Se hoje podemos falar em uma *virada quadrinística* (termo que usamos aqui de maneira um tanto provocativa), o expoente dela foi o romancista, ensaísta, filósofo, semiólogo, linguista, bibliófilo italiano Umberto Eco. Com “*Apocalípticos e Integrados*” – particularmente o capítulo em que decantava a primeira edição de *Steve Canyon*, de Milton Caniff –, Eco contribuiu bastante para o interesse do meio universitário, sobretudo na área da Comunicação Social, em perceber os quadrinhos como objeto de conhecimento válido (2008. p.129-179). Desde o 11 de setembro de 2001, se configurou uma onda de produções cinematográficas tendo super-heróis como carro-chefe. Possivelmente esta demanda pelos super-heróis, sintoma de algo mais profundo na cultura norte-americana que carece de maiores estudos²⁵, pode ter despertado o interesse de nós historiadores em lidarmos com as HQs.

No contexto brasileiro, desde 2006, HQs têm figurado nas listas do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE). Todavia, o que implicaria em uma inserção maior delas no contexto escolar corresponde ainda ao uso um tanto equivocado delas sob o pretexto de ser uma porta de entrada para a literatura propriamente dita, como advertem os pesquisadores brasileiros Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos em seu diagnóstico sobre o programa (VERGUEIRO; RAMOS, 2009. p.9-42). Nesse bojo, tem aumentado cada vez mais o número de editoras investindo no mercado de quadrinhos – algumas delas, com a clara pretensão de fazer deles um pretexto para entrar na lista do PNBE e abocanhar dinheiro dos cofres do governo.

Comunicações têm sido apresentadas em simpósios e congressos de história e artigos têm publicados em revistas acadêmicas sobre cultura visual²⁶ correspondem a um “sintoma” de um interesse crescente. Ao que parece, alguns pesquisadores que começaram a ler quadrinhos na década de 1980 e que têm acompanhado esse esforço de legitimação cultural dos quadrinhos perceberam condições propícias para explorá-los no campo da História.

Entre os historiadores brasileiros que tratam de temas políticos, podemos fazer referência à dissertação de Carlos André Krakhecke, defendida no Programa de Pós-

²⁵ Os irmãos Wachowski, responsáveis pela trilogia *Matrix*, não são especialistas acadêmicos, mas tem certa razão em afirmar no prefácio para uma dos encadernados de *Ex-machina* que “se um super-herói existisse de verdade, ele teria a eleição garantida para qualquer cargo político”. Os mesmos ainda ironizam que “a Califórnia recentemente elegeu alguém só porque fingia ser um super-herói” (a saber, o ex-governador Arnold Schwarzenegger). Ver VAUGHAN, Brian K *et alii*. *Ex-machina – Símbolo completo*. Rio de Janeiro. Pixel Media, 2008.

²⁶ Uma delas é a “*História, imagem e narrativas*”. Ver <<http://www.historiaimagem.com.br/index.php>>.

Graduação em História da PUCRS²⁷. Alinha-se esta dissertação, intitulada “Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos Batman - o Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)”²⁸, com algumas das preocupações desta pesquisa, particularmente no que se refere ao imaginário e as representações da Guerra Fria. Outro trabalho que se debruça sobre uma das minisséries que analisaremos aqui é o artigo *Watchmen* e o discurso distópico do “bem maior”²⁹, assinado por Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira e Wyllian Eduardo de Souza Correa (respectivamente, professora e aluno da Universidade Estadual do Centro-Oeste-UNICENTRO – Guarapuava – PR). O artigo se vale da Análise do Discurso de linha francesa para compreender *como* e *em que medida* Adrian Veidt – o Ozymandias –, em *Watchmen*, encarna o discurso de agir por um “bem maior” para colocar término nas tensões entre URSS e EUA. Num contexto no qual todos podem ser vítimas de uma guerra que está acima de suas forças, Ozymandias atribui para si a responsabilidade de salvar a humanidade. Para eliminar a ameaça de uma guerra Nuclear, ele resolve aplicar o princípio do “cortar o nó górdio” – que consistiria em resolver um problema que parece não ter solução alguma de uma maneira simples, mesmo que para realizá-lo fosse necessário lançar mão de atos moralmente condenáveis. O artigo dos pesquisadores de Guarapuava se esforça para compreender a lógica dessa concepção utilitarista do anti-herói de *Watchmen*, colocando em debate essa relação entre meios e fins.

Outro trabalho, talvez o mais interessante, é o de Thiago Monteiro Bernardo. Trata-se de um verbete intitulado *HQs e Política*, publicado em uma enciclopédia (BERNARDO, 2004, p. 450-453). No verbete, Bernardo discute essa relação, tomando como objeto os quadrinhos de super-heróis, o que constitui um significativo esforço de demonstrar como em diferentes ocasiões do século XX, eles – considerados, na maioria das vezes, como produto de entretenimento –, serviram como ferramenta ideológica tanto no sentido de validar quanto de refutar projetos políticos. Bernardo é ainda autor da dissertação “Sob o manto do morcego: uma análise do imaginário da ameaça nos EUA da era Reagan através do universo ficcional do *Batman*”, defendida pelo Programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2009.

²⁷Carlos Krakhecke também é autor do artigo *A Guerra Fria da década de 1980 nas Histórias em Quadrinhos Batman - O Cavaleiro das Trevas e Watchmen* (KRAKHECKE, 2007).

²⁸Disponível para consulta no site do Domínio Público. Também pode ser acessado através do link http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2278. Acesso em maio de 2010.

²⁹Disponível em http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_02_Nincia_Cecilia_Ribas.pdf. Acesso em dezembro de 2009.

Encontramos mais referências sobre o objeto quadrinhos entre autores da Comunicação Social – que até pouco tempo incorporaram o objeto quadrinhos como se fosse de exclusivo domínio. A análise do conteúdo textual e imagético das HQs atrelada ao contexto histórico não constituía antes uma prioridade desses estudiosos. Mesmo aqueles que pretendiam realizar um esforço histórico, assumiam, por vezes, um viés estritamente factual³⁰. Recentemente, os estudiosos desse campo perceberam a importância de contextualizar esse material representativo que permite seres humanos comunicarem entre si por meio de imagens em sequência. Alguns poucos trabalhos realizados décadas atrás já estavam sintonizados com essa perspectiva. Um deles é *Uma Introdução Política aos quadrinhos*, de Moacyr Cirne – professor-aposentado do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense. Cirne faz uma leitura calcada na teoria marxista sobre a situação das HQs no contexto em que o livro foi escrito (em 1982). Para tanto, se vale, por diversas ocasiões, do conceito de ideologia. Usa-o tanto no sentido depreciativo (como falseamento da realidade) quanto de maneira valorativa (identificando-o com projetos orientados no sentido de satisfazer necessidades de uma coletividade), posto que em meio a ensaios como “a Ideologia do super-herói” e “O Imperialismo de Mickey e Tio Patinhas”, há ainda espaço – mesmo que breve – para “O quadrinheiro e a responsabilidade social do artista” e para “Um quadrinho politicamente combativo”.

Cirne nesse livro dialoga bastante com *Para Ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*, escrito por Ariel Dorfman e Armand Matterlart (DORFMAN; MATTELART, 1980). Lançado no início da década de 1970, o livro critica aquilo que os autores consideram como “sedução consumista” dos quadrinhos Disney nos países latino-americanos, com sua ideologia colonialista e imperialista. A preocupação dos autores nele não foi tanto a de contextualizar as HQs da Disney. Além do mais, desconsideram elementos básicos da linguagem dos quadrinhos, mostrando, por vezes, quadros e páginas isoladas da narrativa. Conforme Srbek, se tomarmos um quadro qualquer “solto no espaço, fora de seu contexto narrativo”, faríamos “interpretações que fogem à intencionalidade de seu autor e não correspondem às leituras que podemos fazer a partir da sequência narrativa da qual faz ele é

³⁰ Em sua *História da História em Quadrinhos*, Álvaro de Moya, um dos pioneiros na pesquisa de Histórias em quadrinhos – no mundo e não apenas no Brasil – se detém nesse trabalho em apresentar mais imagens do que propriamente realizar uma análise do conteúdo das mesmas. (MOYA, 1993)

um componente” (SRBEK, 2005. p.33). Dorfman e Matterlart, por várias ocasiões, consideram quadros soltos e o fazem no sentido de corroborar com sua tese³¹.

Outra pesquisa no sentido de mostrar como temas políticos são desenvolvidos pelas HQs é a dissertação já mencionada de Sbrek sobre o *Pererê*, de Ziraldo. Há ainda *Comics: Ideology, Power and the Critics* – de Martin Barker, Professor of Film and Television Studies –, que segue a linha inglesa dos Estudos Culturais (BARKER, 1989), assim como *Comics & Ideology* (editado por Matthew P. McAllister, Edward H. Sewell, Jr. e Ian Gordon). O primeiro se detém mais especificamente sobre um título, *Action*, publicado pela IPC a partir de 1976, para discutir as possíveis implicações entre o título e contexto social e político da década de 1970 na Inglaterra. O segundo é uma coletânea de artigos de autores situados no campo dos estudos da Comunicação, de diferentes nacionalidades, e que versa sobre aspectos sociopolíticos dos quadrinhos, relacionando-os a abordagens mais contemporâneas como estudos de gênero, criticismo feminista e estudos *queer*. Outra publicação, *Comic Art Propaganda: A graphic History* de Fredrik Strömberg, jornalista sueco especializado em quadrinhos, historiador e diretor da *Swedish Association for Promotion of Comics* (Seriefrämjandet)³² apresenta, ao longo de seus seis capítulos, um esforço de contextualizar determinados quadrinhos que, em diferentes lugares e períodos do século XX, foram utilizados para fins propagandísticos. Já *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, do historiador Bradford W. Wright, professor da University of Maryland University College, é uma singela contribuição para o estudo dos *comic books* como práticas políticas. Em diferentes momentos da história norte-americana do século XX, eles teriam participado, ao seu modo, dos debates políticos – seja para contestá-los ou mesmo para refreá-los (WRIGHT, 2001).

Talvez com o tempo as histórias em quadrinhos possam ser incorporadas em pesquisas por maior número de historiadores, sobretudo os do *político*. Mas isso apenas se torna possível se entendermos que

À medida que as reflexões a respeito dos quadrinhos abrangem uma dimensão maior de questões estéticas e sobre o seu lugar na sociedade, as respostas sugeridas

³¹Em outro trabalho, Dorfman aplicaria semelhante raciocínio, agora se voltando para os quadrinhos de super-heróis. Acaba priorizando o papel de veículo de comunicação das HQs, mais do que fazer uma análise do conteúdo “quadrinístico” propriamente dito. Ver DORFMAN, Ariel; JOFRE, Manuel. *Super-homem e seus amigos do peito*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

³² A *Swedish Association for Promotion of Comics* (Seriefrämjandet) está hospedada atualmente no seguinte endereço eletrônico: <http://www.serieframjandet.se/> Acesso em 27 de maio de 2011.

pelos autores têm se tornado mais interessantes e recebido contrapalavras variadas (FIGUEIRA, 2006).

As HQs podem ser uma fonte para a história, mas desde que não sejam interpretadas, em virtude do seu caráter de matéria ficcional, como um registro que passa à margem do social. Tendo em conta que quadrinhos, como qualquer outra prática cultural, são produzidos em um determinado tempo e espaço, é possível atribuir a eles uma participação no mundo social, até mesmo de natureza política e ideológica. Como produtos da cultura da mídia “(...) não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e ações políticas (...)” (KELLNER, 2004. p. 123).

Além disso, não devem ser utilizadas simplesmente como recurso para “corroborar o que outras referências já permitiam concluir” (MENESES, 2003, p. 20). Burke assinalaria a mesma crítica ao uso de imagens “para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões” (BURKE, *Op. Cit.*, p.12). Utilizar qualquer fonte, a título de ilustração implicaria em uma concepção já estabelecida do que seria o contexto social no qual essa mesma fonte se inscreve e sobre o qual se pronuncia. O interessante seria tentar compreender não só o que determinada fonte nos informa, mas como ela informa. Particularmente, é o que tentaremos mostrar nos dois últimos capítulos da dissertação.

Mesmo naquelas narrativas mais fantasiosas, em que personagens têm super-poderes podem ser tomadas como material representativo pelos historiadores, na medida em que elas expressam diferentes maneiras como a sociedade lida com questões relacionadas ao poder. Na realidade, HQs que se valem dessas personagens para especular sobre essas questões relativizam a noção que depositamos sobre o que se denomina como realidade. Em outros termos, apresentam uma realidade alternativa em que são problematizados valores, anseios e medos da sociedade em que se inscrevem. Ou ainda, são práticas que atribuem significados. Vemos na edição # 16 de *Miracleman*, escrita por Moore e lançada originalmente em janeiro de 1989, uma sequência de duas páginas em que os super-heróis, diante da ONU, declaram que teletransportaram todos os armamentos nucleares para o sol a fim de que fossem destruídos (MOORE; TOTLEBEN; YATES, 1989. p.6-7).

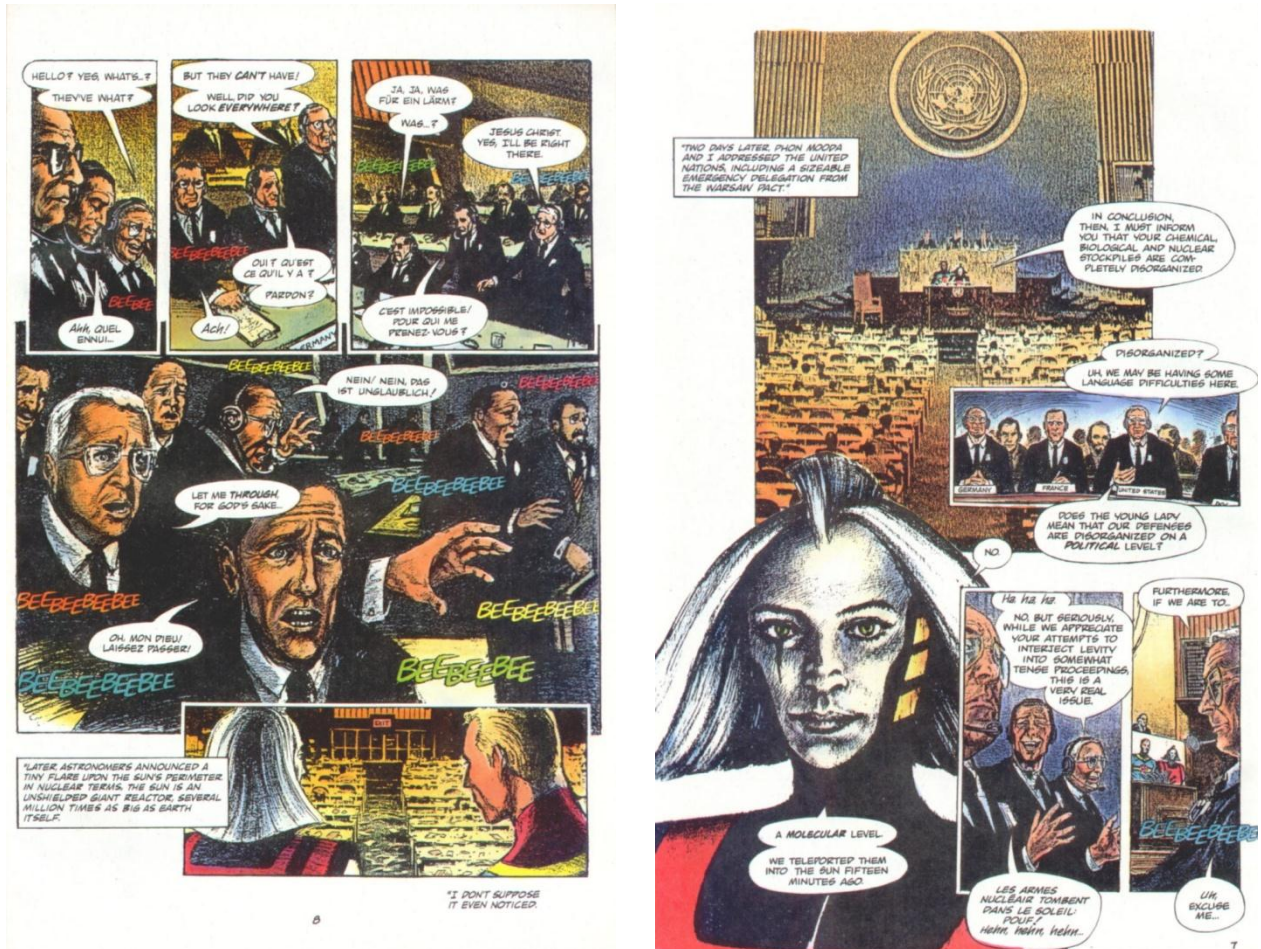


Figura 2 – páginas 6 e 7 de *Miracleman* # 16

Embora personagens como as que são apresentadas nas páginas acima tenham “existência concreta” apenas nas páginas de quadrinhos – “existindo” particularmente através daquela situação de comunicação –, eles corresponderiam a uma atitude deliberada para se pronunciar sobre um estado de coisas que os autores não concordam. No caso acima, expressam um posicionamento do autor em favor da causa anti-nuclear. É bastante expressiva na sequência a face das autoridades, atordoadas ao perceberem que todo o arsenal nuclear desapareceu do planeta Terra – já que os heróis se encarregaram de teleportarem as armas para o sol. A sequência revela uma preocupação esboçada pelo roteirista diante do sistema político da época que, ao fomentar uma política de confronto como forma de se legitimar, não conseguia se conceber sem suas estruturas bélicas. Para os autores, bastaria retirar as armas nucleares e o sistema que as legitima acabaria. Na época de publicação de *Miracleman*, a especulação de Alan Moore, embora circunscrita aos ditames da ficção, era análoga à

expectativa esboçada pelos movimentos contrários à proliferação de armas nucleares. Dois outros exemplos de como os quadrinhos “não são entretenimento inocente, mas têm cunho perfeitamente ideológico e vinculam-se à retórica, a lutas, a programas e ações políticas”: (1) Em Agosto de 1974, nas páginas de *Captain America and The Falcon* # 176, Steve Rogers abandonou o escudo e o uniforme do *Capitão América*, após descobrir (no final da edição anterior, 175) que uma alta autoridade do governo norte-americano estava por detrás da organização criminosa conhecida como Império Secreto (COSTELLO, 2009. p.108-114). Com isso, ele não estaria rompendo somente com governo dos Estados Unidos, mas com a própria nação. Na edição #180 (publicada em dezembro de 1974), ele mudaria seu alter-ego, assumindo a identidade de *Nômade, O Homem sem uma nação*³³ (WEINER, 2009. p. 165). Ao contextualizarmos as duas decisões (a de abandonar o posto de Capitão América e, logo em seguida, adotar a alcunha de *The Man without a country*, vemos que no universo fictício dos quadrinhos elas correspondem a uma insatisfação esboçada pelo então roteirista das histórias do Capitão América, Steve Englehart, e pelo desenhista Sal Buscema diante do escândalo de Watergate (DALTON, 2011. p.130-132). (2) Quadrinhos também flertaram com a política na China do século XX. Durante a Revolução Cultural de 1966-1976, os chamados *lianhuanua* foram empregados no esforço propagandear a ideia de revolução construída pelo Partido Comunista Chinês, bem como no de exaltar a figura do líder Mao Tsé-Tung. (STRÖMBERG, 2010. p.70-71) – como se pode ver no quadrinho abaixo, datado de 1970. Produzido pelo Comitê Revolucionário da Estação de Saúde e Prevenção de Epidemias da cidade de Jinan³⁴, o quadrinho enfatizava a participação dos “Médicos descalços” – representados pela figura feminina que no quadrinho abaixo aparece com a bolsa com cruz vermelha – na prevenção da malária e, ao mesmo tempo, servia para reforçar o culto ao líder do Partido Comunista Chinês – que aparece por duas vezes representado visualmente não através de um desenho, mas por meio de uma fotografia³⁵.

³³ *Nomad, the Man without a country*, no original.

³⁴ *Revolutionary Committee of the Health and Epidemic Prevention Station of Jinan City*, no original.

³⁵ Este quadrinho chinês está disponível em <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/chineseantimalaria/gallery.html> Acesso em março de 2011.



Figura 3 - We Are Determined to Eradicate Malaria (“Estamos determinados a erradicar a Malária”), Maio de 1970.

Quando histórias em quadrinhos como essas acima são tomadas como testemunho e não apenas como veículo de comunicação ou manifestação artística, nós historiadores devemos antes de tudo considerar aquilo que testemunham, assim como a maneira como testemunham, seja como retrato do factual ou como matéria ficcional. Convém especificar que compreendemos o termo testemunho como sendo todo e qualquer material construído pela atividade humana que nos permitiria adentrar o mundo social que o produziu ou como algo que nos informa sobre determinada sociedade inscrita num determinado espaço e numa determinada temporalidade. Quadrinhos aqui são entendidos como atividades humanas, portadoras de significados construídos socialmente – ou seja, “práticas”. Para tratar do mundo social que as produziu, bem como a definição delas como práticas, estamos assumindo aqui algumas das prescrições da História Cultural, aos moldes de Chartier (1998). Uma vez que são representações sobre determinados assuntos, atreladas a formas de ver o mundo,

poderíamos atribuir ao esforço dos quadrinistas em produzir testemunhos a conotação de práticas.

Como nos aponta Groensteen, por ser “um produto de livraria, assim como toda literatura [...], ela [a história em quadrinhos] se volta principalmente para os enredos de ficção” (GROENSTEEN, 2004. p. 22). Ao tratar das imagens (embora não pareça estar pensando que elas devam ou não aparecer em sequencia, como ocorre com as HQs), Burke assinala que elas “dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim as visões contemporâneas daquele mundo [...]” (BURKE, 2004, p. 236). Coloca-se, assim, um interesse em adentrar pelas páginas das HQs e avaliar aquilo que testemunham, sem negligenciar como o fazem. Para tanto, o historiador deveria se valer de ferramentas como as noções que, por vezes, se entrecruzam, como as de “imaginário”, “representações”, “ideologias” ou, ainda, uma noção talvez pouco conhecida pelos historiadores que é a noção de “ficção especulativa” – explorada por Roberto de Souza Causo em seu *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Com esta noção Causo compreende os gêneros ficcionais “como solução do engenho humano na busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade” (CAUSO, 2003. p. 450).

Ao lidarmos com representações de Guerra Fria, consideraremos as classificações e as exclusões que constroem e instituem o mundo social. Tais classificações seriam fornecidas pelo contexto, por condições sociais e atuariam como princípios de visão e divisão do mundo social. As representações que as obras analisadas constroem poderiam ser também pensadas como “(...) esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 1990. p.17). A noção de representação estaria relacionada ainda à de “consumo cultural” (CHARTIER, *Op. Cit.* p.59), uma vez que o mundo social faz constante uso daquilo que elabora através de suas práticas, assim como também se apropria de sentidos diversos de um determinado momento histórico para construir novas formas de ler o mundo. A noção por sua vez está intimamente associada à de imaginário. Quando recorrermos nesta dissertação à esta última noção, estaremos nos reportando, particularmente, aos filósofos Bronislaw Baczko e Pierre Ansart. Este último apresenta contribuições interessantes para perceber a vinculação do imaginário com um termo atualmente em desuso pelos historiadores: ideologia. No modo de entender de Ansart, o termo adquire uma concepção mais atrelada com projetos políticos, mais do que propriamente implicar em alienação. Através de suas prescrições, apresentadas

em *Ideologia, Conflito e Poder*, consideraremos como durante o período da Guerra Fria, quadrinistas instituíram por meio de sua prática “um conjunto coordenado de representações, um imaginário”, através do qual distribuíram identidades e papéis, de modo a expressarem as necessidades coletivas e os fins a alcançar (ANSART, 1978. p.21-22). Tais noções são úteis no sentido de compreender não somente a realidade ficcional que esta apresenta, mas como essa mesma realidade interfere no mundo social.

Perceber essa forma outra de levantar problemas, que é uma HQ não é tarefa nada simples. As histórias em quadrinhos expressam modos de registrar experiências que nós historiadores ainda, por diversos motivos, não estamos familiarizados. Deste modo, um trabalho com HQs não deveria incorrer no equívoco de verificar se os argumentos apresentados condizem ou não com a “historiografia. A distinção entre a coisa real e a coisa representada é sempre problemática, mas nem por isso não faria sentido deixar de abordar narrativas ficcionais como fonte. Existem muitas razões pelas quais se pode argumentar que o conteúdo de uma história em quadrinhos qualquer não seja “verdade”, mas nem por isso mesmo, é motivo para desconsiderá-las. Antes de tudo, como sugere a historiadora cultural Sandra Jatahy Pesavento, em artigo no qual expressa também considerações sobre a relação entre história e literatura, que acreditamos serem válidas – desde que estabelecidas algumas distinções – para os quadrinhos.

é preciso assumir, em uma primeira instância, posturas epistemológicas que diluam fronteiras e que, em parte, relativizem a dualidade verdade/ficção, ou a suposta oposição real/não-real, ciência ou arte (PESAVENTO, 2006).

Embora uma história em quadrinhos não seja literatura, acreditamos que algumas considerações estabelecidas sobre a literatura e sua relação com a ‘realidade’ podem ser aplicáveis. Convém reforçar sempre que HQs não são literatura, já que, além de diferenças formais, também não gozariam do mesmo estatuto social. Tais considerações são válidas para o tratamento dos quadrinhos, já que o que existe em comum entre a literatura e as HQs é a narrativa. Tanto a literatura quanto os quadrinhos lidam ainda com um universo do que seria possível. Sendo assim, não teriam como pretensão representar fidedignamente a realidade, mas nem por isso deixam de expressar “verdades”. Deixemos Moore falar a respeito:

“Em meu trabalho como autor, trafego na ficção, não em mentiras. Embora admita que a distinção seja atrativa, e talvez não seja fácil para o leigo fazê-la, com ficção, com arte e escrita, é importante que, mesmo que você esteja lidando com áreas de

fantasia totalmente absurda, que haja uma ressonância emocional. É importante que a história soe verdadeira em um nível humano, mesmo que nunca venha a acontecer”³⁶.

Quadrinhos, no entendimento de Moore, desconstróem noções que temos sobre determinados aspectos do mundo social. Neles, o “mundo real”, de fato, parece não aparecer (trocadilho não intencional). Entretanto, ele permanece a todo o momento ante os olhos do leitor, balizando o âmbito no qual se desenvolve a narrativa. Se não fosse assim não haveria possibilidade alguma de entendimento. Não sendo possível ser tomada como representação fidedigna da realidade – nem poderia e tampouco tem essa pretensão – mesmo assim, a narrativa ficcional está atrelada sempre a experiência. Benjamin, ao tratar do narrador, nos aponta que ele “(...) retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (em nosso caso, dos seus leitores)” (BENJAMIN, 1994, p.201). Temos que ainda considerar que aquilo que o narrador conta e incorpora às coisas narradas “parte dos seus desejos, aspirações e motivações” (BACZKO, 1985. p. 311). Sendo assim, devemos avaliar esse campo de experiências sociais que é a prática dos quadrinhos como rodeada “por um horizonte de expectativas e de recusas, de temores e de esperanças” (BACZKO, 1985. p.311).

Eventualmente, a ficção pode oferecer uma compreensão maior sobre determinado contexto do que um trabalho historiográfico. Entretanto, as exigências que se fazem para um ficcionista são diferentes daquelas colocadas ao historiador. Ainda que este último possa se valer, em seu ofício, da imaginação (sobretudo, para formular hipóteses de trabalho e preencher lacunas deixadas pelas fontes), este é forçado a relacionar seu objeto de sua reflexão com a realidade passada ou presente tal como a concebemos. Já o ficcionista, não teria essa obrigação. Não defendemos aqui uma sinonímia entre *ficção* e *mentira*, uma vez que partimos do pressuposto de que criações ficcionais por estarem de maneira intrínseca atreladas a um determinado contexto histórico, tomam como base o mesmo contexto para criar algo que, mesmo irreal, seja inteligível – ou nos dizeres de Moore, que “soe verdadeira em um nível humano”. Além do mais, não seria condizente desqualificar um meio pelo qual

³⁶ Trecho original: “*In my work as an author, I traffic in fiction, I do not traffic in lies. Although I’ll admit that the distinction is a nice one, and perhaps not easy for the layman to make, with fiction, with art and writing, it’s important that even if you’re dealing with areas of complete outrageous fantasy, that there is an emotional resonance. It is important that a story ring true upon a human level, even if it never happened.*” [MOORE, Alan. *The Mindscape of Alan Moore*. Shadowsnake Films. 2003 (documentário)].

determinados atores históricos traduzem sua experiência de vida e sua percepção sobre o mundo social, tão-somente por ele parecer um tanto fantasioso.

Embora pareça um tanto ilustrativo, chamamos a atenção para o final de *Watchmen* – uma das minisséries em quadrinhos tomada nesta pesquisa como objeto de reflexão. O que faz com que a União Soviética e os Estados Unidos deixem de lado suas divergências ideológicas no final dessa obra – a primeira a receber um prêmio literário, mesmo não sendo literatura – é uma suposta invasão alienígena.

Ozymandias, um dos anti-heróis/heróis ambíguos da minissérie, concebe com ajuda da engenharia genética um falso ser alienígena e decide teletransportá-lo para o centro de Nova York. Como o teletransporte no universo apresentado em *Watchmen* não estava totalmente desenvolvido a criatura então explodiria e levaria consigo a metade da população da cidade. A premissa é a de que quando se teleporta alguma coisa haveria o risco dessa coisa teleportada se sobrepor sobre outra. E como dois corpos não ocupariam o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo, segundo diz o princípio da impenetrabilidade, uma das leis básicas da física, parte-se do pressuposto que explodiriam. É um argumento difícil de ser provado, mas cai com uma luva para o enredo. Isso faria com que os Estados Unidos e a União Soviética, convencidos da ameaça de uma invasão alienígena, rompessem o clima de inimizade e se unissem para combater um inimigo comum.



Figura 4 – a criatura geneticamente criada por Ozymandias (*Watchmen*, Capítulo XII. p. 6)

É possível delinear alguns pontos de correspondência dessa representação com o que julgamos como sendo a “realidade”? Ajudaria se soubermos que o ex-presidente Ronald Reagan certa vez afirmou que “se um dia nosso planeta se visse ameaçado por um desembarque de extraterrestres, a URSS e os EUA encontrariam rapidamente uma linguagem comum”? Quem nos lembra tal afirmação é Mikhail Gorbatchov em discurso como Secretário Geral do CC do PCUS, datado de 25 de Fevereiro de 1986. Gorbatchov acrescenta, ao citar a afirmação “um tanto fantasiosa” de Reagan, que nem o aparecimento de um inimigo comum colocaria término nas divergências entre EUA e URSS. Ele ainda se pergunta: “Mas uma

hecatombe nuclear não será um perigo mais real que o desembarque de extraterrestres desconhecidos?” (GORBATCHOV, 1986. p. 27). Fica bastante claro acima que, Alan Moore e Dave Gibbons, os autores de *Watchmen* (publicada originalmente entre 1986 e 1987, em doze edições) estão se reportando a uma representação que circulava no momento, *ad nauseam*, para construir algo que seja familiar aos seus leitores. Anteriormente, na série televisiva norte-americana *The Outer Limits* houve um episódio, na primeira temporada (1963) – “Architects of Fear” – em que cientistas forjam uma invasão alienígena como forma de fazer com que as potências mundiais deixassem de lado suas divergências (a série ganhou no Brasil o título de “A Quinta Dimensão”). Embora não possamos afirmar categoricamente que tal episódio de *The Outer Limits* tenha influenciado na escolha para o desfecho de *Watchmen*, veremos mais adiante que tal escolha adquire contornos distintos daqueles tratados no episódio supracitado. O falso alienígena, construído geneticamente, se presta a determinados fins e adquire uma simbologia particular naquela narrativa³⁷. Como nos lembra Castoriadis, “todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais, mesmo que seja só para preencher as fundações de novos templos” (CASTORIADIS, 1982. p.147). Assim, mais do que simplesmente identificar a rede de repertórios culturais da qual os autores (Alan Moore e Dave Gibbons, no caso) se valem para construir seus enredos, deveríamos também perceber em que medida ele as modifica (a invasão alienígena – representação consagrada culturalmente – a que, por exemplo, se refere Ronald Reagan não é entendida de maneira semelhante pelos criadores de *Watchmen*. Ao que tudo indica Reagan acreditava mesmo na existência concreta de extraterrestres, como é possível constatar em uma simples busca pela Internet³⁸).

1.4. Considerações teórico-metodológicas

Antes de considerarmos o contexto no qual determinada história em quadrinhos foi produzida, devemos partir de questões relativas aos seus elementos constitutivos (estruturais e narrativos). Em outros termos, é indispensável que comecemos por uma crítica interna, posto que os elementos constitutivos da fonte em questão podem ser eles mesmo meio de acesso à época em que foram empregados. Partindo do contexto propriamente dito, antes de

³⁷ Mais adiante, em momento oportuno, discutiremos o que a figura monstruosa em *Watchmen* nos indica.

³⁸ Tal informação pode ser visualizada na internet em <http://www.youtube.com/watch?v=QfQximJ-6yo> ou ainda através do link <http://www.youtube.com/watch?v=2iDmaB5BxzA> (acesso em março de 2010).

atentarmos para elementos estruturais da fonte em questão, cairíamos no engano de associar a narrativa desenvolvida por determinada história com questões que sequer passaram pela mente de seus realizadores. Como nos lembra Burke,

o testemunho das imagens necessita ser colocado no ‘contexto’, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar [...] em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original e do cliente, e a pretendida função da imagem (BURKE, 2004, p. 237).

Com a indicação acima, Burke prescreve que imagens devem ser analisadas e não ser em relação a outros testemunhos, de modo que seu sentido seja melhor elucidado dentro do contexto ao qual se refere. Uma vez que textos culturais os mais diversos estariam ligadas de alguma forma, cabe ao historiador sempre confrontar suas fontes com outros registros, percebendo em que medida dialogam entre si. Nesse ponto, seria indispensável considerar os diálogos que estabelece com outros discursos – produzidos tanto no mesmo período quanto no passado. Deste modo, trabalhar uma HQ do ponto de vista histórico implica necessariamente, entre outras coisas, em considerar a prescrição acima, ainda mais pelo fato de estarmos lidando com imagens. A análise de uma HQ requer ainda que se perceba quem a produziu, quem a editou, se fazia parte de uma linha editorial mais conservadora ou liberal e as estratégias discursivas que utilizam; requer ainda analisar, se possível e na medida do possível, suas diferentes apropriações pelo público e sua receptividade.

Nesta pesquisa não trataremos da recepção, mesmo porque não dispomos de indicações precisas para uma resposta que seja satisfatória sobre o público leitor das duas obras aqui selecionadas. Mesmo quando as HQs circulavam apenas por meios impressos era difícil perceber e mensurar o público real. Com a *Internet*, trabalhar com a recepção dos quadrinhos se torna uma tarefa ainda mais complicada. A questão da recepção ainda se desdobra em outras. Comunidades de aficionados em quadrinhos encontram-se espalhadas ao redor do mundo e se antes se comunicavam por meio de cartas, hoje o fazem através de *emails*, fóruns de discussão e similares. No Brasil, como bem lembrou Diego Aparecido Figueira, o principal canal de divulgação sobre o que circula no mundo dos quadrinhos está hospedado no endereço <http://www.universohq.com> (FIGUEIRA, 2006). Poderíamos, então, considerar esse endereço eletrônico, assim como outros, como um marco geográfico? E ainda esta questão se desdobra em outra: nós historiadores do século XXI nos sentimos à vontade

para trabalhar com espaços que não se constituem como referências concretas a locais, cidades, ruas, países etc.? Qualquer trabalho com HQs deve considerar tal aspecto, em virtude delas circularem em escala mundial.³⁹

Outra questão que importa diria respeito ao método mais indicado para analisar as histórias em quadrinhos. Na realidade, conforme Valéria Fernandes da Silva (2004), não existe uma metodologia definitiva para uma análise de quadrinhos, mas um repertório de opções possíveis. Por serem um gênero intermediático, que mescla e dialoga com gêneros discursivos os mais variados – desenho, cinema, fotografia, textos verbais, etc – as HQs fazem com que o historiador tenha que transitar por saberes consagrados pela academia ou não. Muitas das vezes, a chamada “cultura inútil” pode ser válida para a análise. Desta forma, compreendemos que nortear a discussão para uma perspectiva teórico-metodológica que estabeleça algo como uma cartilha única acerca de qual elemento constituinte dos quadrinhos deveria ser ou não trabalhado como algo desprovido de cabimento, em virtude da especificidade da fonte em questão. No entanto, temos que estabelecer algumas premissas para análise dos quadrinhos.

Entre as direções de pesquisa que adotamos aqui, destacamos uma ênfase especial ao aspecto narrativo dos quadrinhos, considerando que eles se estruturam por meio de uma narrativa que articula imagens justapostas, acrescidas de elementos verbais ou não. Estamos, de maneira particular, considerando alguns das prescrições de Scott McCloud em *Desvendando os Quadrinhos (Understanding Comics, no original)*, livro que logo após ter sido publicado, em 1993, se tornou uma importante referência para qualquer análise sobre quadrinhos. Também nos valem aqui de procedimentos teórico-metodológicos da História Social da Linguagem, encabeçados por Peter Burke (BURKE; PORTER, 1997). Estamos considerando deste modo uma premissa cara à História Social da Linguagem: a linguagem expressa o social e, ao mesmo tempo, procura moldá-lo. Portanto, podem ser considerados como indicadores expressivos de práticas sociais, valores, idéias e distintas formas de percepção de problemas e de encaminhamento de suas soluções. É preciso considerar antes de tudo que essas obras são práticas culturais que se valem de representações construídas socialmente e que tomam forma a partir da perspectiva de um autor, que como se sabe não é

³⁹ Sobre a relação problemática dos historiadores e internet indicamos para leitura os artigos: SMITH, Carl. “Can You Do Serious History on the Web?”. In: AHA Perspectives (February 1998). Disponível em <http://chnm.gmu.edu/resources/essays/essay.php?id=12> [acesso em 16 de junho de 2008] e COHEN, Daniel J. “History and the Second Decade of the Web”. In: *Rethinking History* Vol.8, No.2, 2004, p. 293-301. Disponível em <http://chnm.gmu.edu/essays-on-history-new-media/essays/?essayid=34> Acesso em 2008.

imparcial. Outra premissa é a de que o sentido e a significação de qualquer ato de linguagem são construídos no contexto e pelo contexto, em virtude de determinadas condições de enunciação (BAKHTIN, 2004). Mesmo estando preocupados com textos – e não com imagens ou ainda com a articulação entre textos e imagens –, a HSL pode nos ser valiosa no sentido de fornecer instrumentos para lidar com nossas fontes, desde que sejam feitas as devidas considerações. Ao analisarmos a linguagem dos quadrinhos adentraríamos, na medida do possível, no universo de referências do período delimitado em nosso estudo. As personagens das obras que selecionamos não existem fora da linguagem. Assim, torna-se indispensável lançar um olhar sobre a maneira como elas se configuram, em termos da linguagem. Muito mais do que aplicar conceitos, uma proposta de análise dos quadrinhos como fonte histórica deve se configurar ainda como tentativa de pontuar neles aspectos representativos do mundo social a que se referiam.

Também consideramos aqui os quadrinhos como terreno de disputa e de negociação, que reproduz em nível cultural os conflitos fundamentais da sociedade, e não como instrumento de dominação, tal como o filósofo norte-americano Douglas Kellner considera os produtos da cultura da mídia de maneira geral (KELLNER, 2001. p.134). Valemo-nos aqui da noção de *crítica diagnóstica*, elaborada por Kellner nas páginas de *A Cultura da Mídia*, para assinalar as perspectivas críticas que produtos da cultura da mídia podem oferecer, inconscientemente ou não, sobre a sociedade, bem como o lugar delas no conjunto das práticas sociais e culturais⁴⁰. Tal noção utilizada por Kellner para examinar textos culturais os mais diversos (cinema e música, mais especificamente) problematizaria, além disso, certas críticas, em parte, tendenciosas que consideram os gêneros midiáticos em geral como atrelados às classes dominantes (tal ocorre em alguns escritos de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural) ou como incapazes de estabelecer uma relação crítica com a sociedade.

A maior dificuldade colocada ao historiador que deseja trabalhar com HQs estaria menos na abordagem que pretende utilizar, mas na compreensão dos códigos particulares da fonte em questão. Burke assinala que “contar a história através de imagens seria impossível sem a utilização de formas visuais. Sua função é a de facilitar a tarefa do espectador bem como a do narrador, tornando certas ações mais reconhecíveis, ao custo da eliminação de algo de sua especificidade” (BURKE, 2004. p. 192). No entanto, o que pode ocorrer em diversos trabalhos que se valem de imagens (estáticas ou em sequência) é a mais completa falta de

⁴⁰ Kellner em seu livro faz distinções entre programas de ação conservadores (ou direitistas), liberais e de esquerda.

atenção para as formas visuais. Burke discute um ensaio em que “o falecido Raphael Samuel descreveu-se e a outros historiadores sociais de sua geração como ‘visualmente’ analfabetos”. O mesmo assinala Groensteen. Para ele,

Ler imagens, compreender suas ligações, provar as qualidades próprias de um desenho, isto se aprende, ou, antes isto se deveria aprender. Mas a ignorância neste domínio é tal que alguns introduziram, não sem propósito, o neologismo d’*aniconète* (aos moldes d’*analphabète*) para designar aqueles-que-não-sabem-ler-os-ícones (GROENSTEEN, 2004. p. 42)

Mesmo que os historiadores permaneçam ainda um tanto *anicônicos* com relação às Histórias em quadrinhos, não podem desconsiderar que tanto imagens, estando em sequência ou não, fazem parte do cotidiano. No caso dos quadrinhos, por mais que eles estejam incorporados de maneira profunda na sociedade, ainda é uma tarefa difícil, como assinala Srbek, defini-los (SRBEK, 2005. p. 9). Longe de pretender propor alguma, elencaremos algumas tentativas feitas nesse sentido. Nas palavras de Fabiano Barroso, HQ é a “arte que une imagens em seqüência, acrescidas ou não de textos, que dá ao leitor a ilusão de movimento (...)” (BARROSO, 2004. p 75). Na opinião de Scott McCloud, pode-se considerar como histórias em quadrinhos o gênero de mídia em que “imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada [são] destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (2005. p. 9). Tal definição é fundamentada, em parte, nas teorias da comunicação de Marshall McLuhan (quadrinhos como meio), na semiótica (grosso modo, o estudo dos signos e seus significados) e na psicanálise (particularmente, por McCloud atentar para as operações mentais envolvidas na decodificação de uma série de imagens pictóricas e outras justapostas como uma sequência coerente de eventos). Vale atentar ainda que a definição de McCloud foi elaborada com base em observações diretas sobre o meio quadrinístico. O autor colocou em questão o fato de que o conceito de quadrinhos até então utilizado era muito estreito – ao enfatizar critérios como a presença obrigatória de texto em balões – e chamou a atenção para o fato de que eles devem ser entendidos como uma linguagem autônoma, com códigos próprios, e não como prática menor que se coloca entre a literatura (em virtude de aspectos textuais) e a arte (particularmente, pelo uso de imagens). Sua definição do que é uma HQ pode ser muito bem vista como complementar à outra: quadrinhos como um sistema de linguagem, assumida por Groensteen em *Système de la Bande Dessinée* (GROENSTEEN, 2006) – particularmente, por ambos refletirem sobre

aspectos interacionais envolvidos na leitura de uma HQ. Groensteen, especificamente, se fundamenta na semiótica para introduzir e desenvolver os conceitos de “arthrologie” (“*arthro*” equivale em português a “articulação”) e “spatio-topie”, que ele recorre para esclarecer como na linguagem dos quadrinhos a construção de sentidos se concretiza, em um espaço específico, pela encadeamento de série de imagens em uma relação mútua (GROENSTEEN, 2006. p.25).

Já para o pai das *graphic novels*, Will Eisner, quadrinhos pode ser definido como simplesmente “arte seqüencial” (EISNER, 1989). Embora “arte sequencial” seja uma definição que atente mais para a maneira como o(s) leitor(es) compreende(m) uma série de imagens justapostas como sequência coerente, o termo pode muito bem ser aplicável ao cinema ou mesmo à fotonovela. No caso do cinema, a narratividade se configura particularmente pela forma com que a série de imagens se relacionam com a categoria *tempo*. Já nos quadrinhos, como sugere McCloud, a narratividade se estrutura por meio de um arranjo de imagens de modo a fragmentar tempo e espaço (2005. p. 66). Daí, atentar para as sarjetas, isto é o *vacuo* entre um quadro e outro se torna algo fundamental. Para o autor, é nesse local que “a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma numa única ideia” (2005. p. 66). Embora todo filme seja uma “obra aberta” – em que o espectador contribui para a produção de sentidos –, o tempo que um telespectador despenderá para decodificar cada imagem apresentada como integrante de uma sequência coerente seria ditado pela montagem fílmica. Estamos aqui nos referindo aos filmes cuja exibição ocorra em salas de cinema, em que o telespectador não pode interromper a película. Quando o controle remoto entra em cena, a coisa muda de figura. Como sugerimos, nos quadrinhos, o leitor pode interromper a qualquer instante a leitura. No entanto, uma vez interrompida a leitura, ele tem que sempre se reportar à última sequência de imagens que tenha tido contato para que as demais possam fazer sentido e justamente pelo fato dos quadrinhos serem pensados como um todo articulado. Essas diferenças são tão essenciais que fazem com que os dois meios operem, do ponto de vista estético, de maneiras distintas. Em entrevista concedida em 2007 para Jennifer Vineyard, da MTV norte-americana, Alan Moore assinalou que

Nos quadrinhos, o leitor está em controle completo da experiência. Eles podem lê-lo em seu próprio ritmo, e se há um bocado de diálogo que parece ecoar algo algumas páginas atrás, eles podem virar para trás e checá-lo, enquanto o público de um filme está sendo arrastado através da experiência com a velocidade de 24 frames por segundo. Deste modo, mesmo para um diretor como Terry Gilliam [*acréscimo meu*: que havia sido indicado para transpor *Watchmen* para o cinema no

final dos anos 1980], que se deleita em exibir os detalhes de fundo em seus filmes, não há como ele duplicar o que Dave Gibbons foi capaz de fazer em “Watchmen”. Poderíamos colocar detalhes quase subliminares em todos os painéis, e saberíamos que o leitor pudesse ter tempo para reconhecer tudo. Não há nenhuma maneira que você poderia fazer isso em um filme.⁴¹

Se um roteirista como ele insiste no fato de que algumas coisas que funcionam nos quadrinhos não funcionarão necessariamente da mesma forma na linguagem do cinema, a ponto de ser taxado como “ranzinza”, seria justamente por essas distinções que apresentamos acima.

Ao contrário do que muitos imaginam, como sugere Srbek (2005), os quadrinhos nem sempre necessitam de textos. Grosso modo, a presença de elementos verbais nos quadrinhos não é uma condição *sine qua non*, embora não seja negligenciável. Basta que imagens sejam articuladas em um espaço específico (através da diagramação de uma página ou mesmo através da disposição em tiras), de modo a oferecer aos leitores a impressão de que uma história esteja sendo narrada e praticamente todos os tipos de sensações possíveis. Deste modo, quando em seu verbete Thiago Monteiro Bernardo abre com a afirmação de que “o marco zero das histórias em quadrinhos” é “o ano de 1896, com o surgimento dos balões nas histórias do *Yellow Kid* de Richard F. Outcault (1863-1928)” (BERNARDO, 2006. p. 450), ele desconsidera que está corroborando, sem pretendê-lo com a concepção de que quadrinhos surgem com a inclusão de balões, e ainda com a ideia um tanto equivocada que apenas os norte-americanos ainda fazem questão de divulgar para todo o mundo: atribuir para si a invenção dos quadrinhos, por causa do balão. Na opinião de Srbek, esse é um dos “três equívocos absurdos acerca dos quadrinhos”. Os outros dois equívocos seriam afirmar que “eles são simplesmente um tipo de literatura” e “que eles não passam de mero entretenimento” (SRBEK, 2005. p. 11). A única coisa que não poderíamos recusar, sob hipótese alguma, é que os norte-americanos não tenham sido os criadores da indústria das HQs, contribuindo para torná-la ainda mais uma obra de arte da era da reprodutibilidade

⁴¹Trecho original: “In comics the reader is in complete control of the experience. They can read it at their own pace, and if there’s a piece of dialogue that seems to echo something a few pages back, they can flip back and check it out, whereas the audience for a film is being dragged through the experience at the speed of 24 frames per second. So even for a director like Terry Gilliam, who delights in cramming background details into his movies, there’s no way he’d be able to duplicate what Dave Gibbons was able to do in “Watchmen”. We could place almost subliminal details in every panel, and we knew that the reader could take the time to spot everything. There’s no way you could do that in a film”. Extraído da reportage “Alan Moore: The Last Angry Man”. http://www.mtv.com/shared/movies/interviews/m/moore_alan_060315/ Acesso em janeiro de 2010.

técnica – nos termos colocados por um Walter Benjamin. Pode-se argumentar que quadrinho não é literatura atentando, por exemplo, para a composição da página:

Um romance padrão de literatura pode ser editado em uma variedade de formas diferentes – em 200 páginas de tamanho grande, ou 400 páginas pequenas ou 300 páginas médias – sem qualquer mudança artística significativa. Mas se você mudar a composição de *Watchmen* (por exemplo, imprimir *Watchmen* com dois terços ou metade do número de páginas), perderá efeitos artísticos importantes, tais como a surpresa criada pela aparição de Rorschach na página 4 do capítulo V (MESKIN, 2009. p. 157-158).

Ainda, de acordo com Cirne, “O balão (que encerra os discursos do falado e do pensado) é bastante anterior ao surgimento dos quadrinhos. Além do mais, temos ótimos quadrinhos que dispensam o balão” (CIRNE, *Op. cit.* p. 17). Todavia, quando elementos textuais encontram-se presentes, devem ser considerados como indissociáveis dos visuais; é necessário ter conhecimento de que nos quadrinhos o que importa é a visão de conjunto, ou seja, devemos dar atenção aos “cortes” e “à paginação”, isto é “à disposição das imagens na página e sua justaposição planejada” (GROENSTEEN, 2004. p 19).

Acreditamos ter assinalado alguns cuidados que devemos ter ao tratarmos das HQs como “evidência”. Outra dificuldade ao se tratar dos quadrinhos não estaria apenas nas definições e conceituações, mas nas diversas percepções sociais que se têm a respeito dos mesmos. A maioria das definições que circulam sobre HQs se aplica muito mais às generalizações, ideias preconcebidas e lógicas mercadológicas específicas do que à grande diversidade que o mundo e mercado mundial das histórias em quadrinhos nos oferece.

Embora reconheça que algumas das considerações apresentadas neste capítulo introdutório sejam um tanto discutíveis que elas sirvam de pretexto para ampliar o debate em torno do uso de HQs. Todas essas considerações permeiam nosso trabalho, mesmo que se trate, em nível particular, de analisar representações sobre a Guerra Fria. Posto que as Histórias em quadrinhos se inscrevem no mundo social, são capazes de interferir sobre o mesmo na medida em que assumem uma função que é social e historicamente construída, a de representar determinado tema e/ou coisa. Por não serem “inocentes” (ou seja, jamais são neutros, nem imparciais), os quadrinhos levantam e desenvolvem questões que, de uma forma ou de outra, interessam e pertencem ao seu tempo. Admitir essa possibilidade justificaria, em maior ou menor grau, sua inserção como fonte para o campo da História.

Capítulo 2: Alan Moore: uma voz de esquerda nos quadrinhos

Nascido em 18 de novembro de 1953, na pequena cidade industrial de Northampton, localizada no East Midlands, região da Inglaterra, Alan Moore se firmou de uns 30 anos para cá como um dos principais autores das histórias dos quadrinhos, “um daqueles do qual nenhum estudioso das artes sequenciais pode prescindir”⁴² (AICARDI, 2005. p. 9). Além de suas contribuições para o gênero HQ, o roteirista britânico deveria ser lembrado também por ter introduzido nelas o cenário político dos anos 1980.

A Guerra Fria colocou a humanidade diante da ameaça de um apocalipse nuclear até o final dos anos 1980 e Moore buscou elucidar, por meio da ficção, a (ir)racionalidade dessa disputa política, ideológica, econômica e potencialmente militar desencadeada entre as duas potências emergentes do pós-Segunda Guerra Mundial: os Estados Unidos e a União Soviética. Antes de tratar das representações políticas e formas narrativas utilizadas e construídas por Moore, seria conveniente perceber o lugar que o roteirista ocupa dentro de uma tradição de quadrinistas. Em seguida, seria conveniente realizar um breve histórico sobre o roteirista, bem como tratar alguns de seus trabalhos, de maneira a apresentá-los a um público que, por ventura, não esteja familiarizado com estes. A obra de Moore é vasta e aqui não seria o lugar de apresentar uma lista detalhada. Assim, limitar-nos-emos a apenas detalhar alguns dos títulos publicados no contexto da Guerra Fria dos anos 1980 e de seus respectivos temas, de modo a inserir o roteirista e suas obras num debate mais amplo sobre como HQs em geral dialogam com questões políticas de sua época.

2.1. Moore e a “Invasão britânica”

Moore, ao lado de roteiristas britânicos como Neil Gaiman, Grant Morrison, Peter Milligan etc, foi responsável pelo processo – ainda em andamento – de (re)valorização das histórias em quadrinhos como manifestação cultural a partir da década de 1980, sobretudo por imprimir no gênero temas considerados “mais adultos”, dialogar com tendências literárias e fazer deles um meio para discutir acerca do contexto social e político da época. No capítulo precedente discutimos como os quadrinhos, por diferentes motivos, foram julgados como um gênero de leitura exclusivamente voltado para fantasias infanto-juvenis, como sem pretensões

⁴² Tradução de “*uno di quelli da cui nessuno studioso di arti sequenziali può prescindire*”.

maiores, intelectualmente inferior ou então visto como material subversivo (capaz de incitar entre os leitores a criminalidade, a homossexualidade e até mesmo a adesão ao comunismo).

Embora haja vasta informação sobre Moore e suas obras – algo que pode ser constatado por uma simples pesquisa na rede mundial de computadores, como bem apontou Waldomiro Vergueiro em sua biografia e obra comentada sobre Moore, publicada no *site* especializado em quadrinhos e entretenimento, *Omelete*⁴³ –, existem indicações pouco precisas que articulem o roteirista a uma ou outra tradição de quadrinistas ou mesmo que busquem compreender a especificidade de seus trabalhos dentro do contexto histórico em que foram publicados. A maioria das informações a respeito da chamada “Invasão britânica” coloca Moore como “o precursor”, “como aquele que abriu as portas para outros autores ingleses no mercado norte-americano”, “como aquele que deu propulsão à chamada invasão britânica”, mas cabe estabelecer algumas problematizações. Outros britânicos já haviam trabalhado para o mercado norte-americano antes da chamada Invasão Britânica, como é o caso do desenhista inglês Brian Bolland, parceiro de Moore em algumas ocasiões. Bolland havia em 1982 desenhado para a DC a minissérie *Camelot 3000*, série lembrada mais pela cena de lesbianismo que foi censurada do que pela sua tentativa de ressignificar personagens importantes do imaginário coletivo – como Rei Arthur, Percival, Lancelot, entre outras – em um contexto futurista. Sarmiento atentou para “a orientação que Alan Moore imprimia às histórias de *Marvelman*”, que era de trabalhar com temas contemporâneos. Tal orientação “fez da revista um grande sucesso editorial nas ilhas britânicas, atraindo a atenção dos maiores grupos editoriais” (SARMENTO, 2007). Moore, através dela, acabou sendo alvo de olheiros e recebeu a oportunidade de escrever para o mercado norte-americano. Como sua abordagem acabou tendo sucesso, as duas maiores editoras norte-americanas abriram as portas para outros roteiristas e também para desenhistas britânicos.

Diferentemente dos quadrinistas norte-americanos, os da chamada “Invasão britânica” tinham influências, em grande parte, literárias e filosóficas. No meio editorial de quadrinhos inglês, também não conheceram censura análoga a de um *Comics Code Authority*, que tanto contribuiu para cercear a liberdade de expressão dos autores norte-americanos a partir de 1954 – ainda que houvesse campanhas visando à censura como aquela encabeçada por Mary Whitehouse aos meios de comunicação em geral. Assim sendo, esses autores britânicos costumavam orientar seus roteiros para algo mais próximo aos *comix* (ou quadrinhos

⁴³ VERGUEIRO, Waldomiro. Alan Moore: Biografia e obra comentada, *Omelete*. 5 de abril de 2006. Disponível em <http://goo.gl/TxJP9>. Acesso em 2006.

underground) da década de 1960, enfatizando, dentre outras coisas, temas políticos. Aqui não defendemos um estatuto de cultura política que caracterizasse as motivações e comportamentos de tais quadrinistas – algo como “cultura política quadrinística” seria uma conexão um tanto forçada, uma vez que existem diferentes posicionamentos entre os roteiristas e desenhistas da chamada “Invasão britânica”. O modo pelo qual autores se articulam em torno de uma prática, como a dos quadrinhos, nem sempre é homogêneo, embora possamos assegurar que aquilo que os une é o enfoque ou apreço por aquilo que René Rémond designa como *político*. Embora Moore e outros autores sejam anarquistas confessos, não poderíamos assegurar que os quadrinhos que lançaram sejam exemplares “puros” de uma cultura política anarquista. Quadrinhos, como qualquer outro texto cultural veiculado pela cultura da mídia, “não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’”. (...) Os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construções de imagens e efeitos (...) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente” (KELLNER, *Op. Cit.* p.123). Além disso, os quadrinhos que, durante a década de 1980, esses roteiristas elaboraram foram escritos sob um contrato firmado com editoras bastante conversadoras. Assim, o que teríamos que verificar, se fosse esse nosso objetivo, seria uma tensão entre duas formas distintas de se conceber em termos políticos uma prática.

A “Invasão britânica” contribuiu significativamente para imprimir nos quadrinhos norte-americanos características como uma maior preocupação com técnicas narrativas, enredos mais elaborados – menos preocupados com linearidade, menos maniqueístas –, e a negação e/ou revisionismo do gênero super-herói. A negação e/ou revisionismo do gênero super-herói talvez tenha sido a mais radical característica desse grupo, visto que o super-herói é um elemento característico da sociedade norte-americana que quando transposto para outras culturas dificilmente obtém sucesso⁴⁴. Grant Morrison talvez seja o único que não procurou desconstruir o gênero, mas se valeu dele para divulgar, por exemplo, seu ativismo em defesa dos animais e para trabalhar com questões relativas à metalinguagem. Associada à “Invasão britânica” está a criação do selo *Vertigo*, uma subdivisão da *DC* destinada aos títulos considerados como “mais adultos”, lançado

⁴⁴ Ver a seção de *Secret Identity Crisis*, de Matthew J. Costello dedicada aos vínculos entre a identidade nacional norte-americana e o gênero *superhero* (COSTELLO, *Op. Cit.* p.14-21). Sobre revisionismo do gênero super-herói ver SKOBLE, Aeon J, “Revisionismo do super-herói em *Watchmen* e *O retorno do Cavaleiro das Trevas*”. In: *Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático*/ coordenação de William Irwin; coletânea de Tom Morris e Matt Morris. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2005. p. 41-49.

oficialmente em 1993. Também foi responsável por instituir uma forma outra das editoras estabelecerem contratos com roteiristas. Como mencionamos no primeiro capítulo desta dissertação, as grandes editoras começaram a abrir espaço para trabalhos mais autorais, onde o nome dos envolvidos na produção dos quadrinhos e não mais das personagens se destacaria. Com isso, o quadrinista (roteirista, desenhista ou qualquer outro envolvido na elaboração de HQs) seria alçado à condição de *superstar*. Outro aspecto relacionado à Invasão britânica está relacionado ao diálogo incessante com vários aspectos da chamada cultura *pop*. Não se trataria de um diálogo meramente amistoso. Ao se apropriar de uma gama variada de referências culturais, os autores da Invasão britânica procuravam por vezes colocar em questionamento repertórios que circulavam socialmente.

Como assinala Michael Berry, no artigo *The Second British Invasion*⁴⁵, os anos 1980 representaram para os quadrinhos mudanças significativas para os quadrinhos.

A primeira parte envolveu os avanços na tecnologia e distribuição. Através da experimentação com tintas melhores, slicker papers, novo software de computador e impressões mais flexíveis, as editoras de quadrinhos foram capazes de ir além do baço, frágil, quadrinho de jornal que todos nos lembramos. Lojas especializadas também surgiram em todo o país, o que significa que os quadrinhos deixaram de serem vendidos nas bancas a esmo ou em supermercados e farmácias.

(...)

Essas melhorias foram acompanhadas por um grande salto em termos de sofisticação narrativa por parte de dois novos escritores⁴⁶ para o meio⁴⁷.

Há também que se considerar que o mercado editorial de quadrinhos estava à procura de outros esquemas narrativos, visto que algumas das personagens e títulos estavam para serem cancelados. Deste modo, roteiros como os de Alan Moore pareciam uma “novidade a ser testada”. Mas o que explicaria o sucesso desses roteiristas? A nosso ver, se eles obtiveram sucesso seria justamente por terem lidado com questões que faziam parte do universo de referências de grande parte dos leitores da época. Talvez tal justificativa possa ser considerada

⁴⁵ Originalmente publicado em *The Express*, em 1991 <http://www.sff.net/people/mberry/gaiman.htm> Acesso em janeiro de 2010.

⁴⁶ Além de Alan Moore, o autor do artigo está considerando o trabalho do norte-americano Frank Miller em “The Dark Knight Returns”.

⁴⁷ Texto original: “The first part of it involved advances in technology and distribution. By experimenting with better inks, slicker papers, new computer software and more flexible presses, comics publishers were able to move beyond the dull, flimsy, newsprint comics we all remember. Specialty stores also sprang up around the country, meaning that comics no longer had to be sold haphazardly on newsstands or in grocery stores and pharmacies.

(...)

These improvements were matched by a great leap in narrative sophistication on the part of two writers new to the medium.”

um tanto óbvia, mas tomemos outro escritor, o escocês Grant Morrison, para perceber os motivos pelos quais seu trabalho com uma personagem antes sem maiores atrativos se tornou sucesso imediato.

Morrison, ao ser contratado pela *DC Comics*, decidiu retomar o *Homem Animal*, uma personagem do “segundo escalão” que estava no rol dos heróis esquecidos⁴⁸. A personagem havia sido criada pelo roteirista Dave Wood e pelo desenhista Carmine Infantino em setembro de 1965, para o número 180 da revista *Strange Adventures*, e passou longe de ser um sucesso. Na versão original, Buddy Baker, ao presenciar a queda de uma espaçonave alienígena, é exposto à radiação e, em razão disso, adquire o poder de assimilar as capacidades dos animais. Na versão de Morrison, Buddy, ao entrar em contato com a radiação emanada pela nave espacial morre. Em 1988, ano em que Morrison assume o “Homem com poderes animais”, o mundo já havia tomado conhecimento do desastre de Chernobyl. Pessoas adquirindo superpoderes por meio da radiação seria, naquele contexto, um argumento um tanto sem cabimento nos quadrinhos. Quando o *Homem Animal* foi criado, no início da década de 1960, não chegou a fazer sucesso entre os leitores uma vez que diversas personagens com poderes similares aos de animais já existiam no mercado editorial. Uma simples pesquisa pela rede mundial de computadores possibilita visualizar uma infinidade de personagens com nome de algum animal acompanhado da palavra *Homem* – *Batman* (que em português, quer dizer Homem Morcego), *Homem-Aranha*, *Homem-Formiga*, dentre outras – ou tão-somente o nome de algum animal – Robin (o nome do companheiro de Batman se refere a uma espécie de tordo), *Wolverine* (“carcaju”, em português – mamífero das florestas canadenses), *Vespa*, *Pantera Negra* etc. Assim, a ideia de um deles ser capaz de assimilar as habilidades de todos os animais parece não ter sido algo que despertasse atenção maior – tanto que o *Homem Animal* estreou apenas cinco edições publicadas, entre 1965 e 1967, das páginas da *Strange Adventures*. Grande parte do sucesso de *Homem Animal* na década de 1980 se deveu ainda ao fato de que Morrison se valeu de discussões em pauta no momento, apresentando algo que fosse bastante familiar aos seus leitores: a questão dos direitos dos animais. Os alienígenas – na versão de Morrison – ao reviverem Buddy acabaram concedendo a ele a capacidade de absorver tanto as habilidades quanto a senciência (palavra não dicionarizada que expressaria a capacidade de sentir dor e/ou prazer) dos animais. Morrison construiu a personagem em torno de um debate que estava em curso há tempos, mas que

⁴⁸ O *Homem Animal* até fez parte de uma equipe com esse nome, os *Forgotten Heroes*.

adquiriu contornos de movimento político e social na década de 1970-1980. Os leitores perceberiam seu personagem como sintonizado com o momento. Deste modo, seria ele considerado um grande roteirista, perdendo tão-somente em popularidade para Alan Moore.

2.2. Discussão bibliográfica sobre Alan Moore:

Ainda são poucos os trabalhos desenvolvidos sobre Alan Moore em âmbito acadêmico. A maioria destes é centrada, quase que exclusivamente, em aspectos estéticos e/ou narrativos como é o caso de *Alan Moore: Comics as performance, fiction as scapel*, de Annalisa Di Liddo. Indicado ao *Eisner Awards* 2010 na categoria de Melhor Livro sobre quadrinhos, o trabalho de Di Liddo se situa mais especificamente no campo dos Estudos Literários. Nele, há dois capítulos interessantes que versam sobre aspectos formais não negligenciáveis das obras de Moore: “Formal Considerations on Alan Moore’s Writing” (DI LIDDO, 2009. p.27); “*Chronotopes – Outer Space, the Cityscape, and the Space of Comics*” (DI LIDDO. *Op. cit*, p.67). No primeiro, são estudados “algumas obras de Moore, em termos de forma e estrutura, os aspectos de sua estética” (“*some Moore’s works in terms of form and structure, aspects of his aesthetics*”). A preocupação de Di Liddo no segundo capítulo é a de avaliar como as obras de Moore estruturam as categorias como espaço e tempo (“two core aspects in Moore’s work – space and time...”). Particularmente, o primeiro capítulo é o mais interessante ao nosso trabalho, pois nos coloca a seguinte prescrição: HQs quando utilizadas como fonte histórica, lançam ao pesquisador o esforço de pensar acerca das implicações de sua dimensão estética (ou seja, lançam ao historiador questionamentos como “por que aquela narrativa se estrutura dessa ou daquela maneira?”, “Que conotações políticas carregam aquela representação ou forma narrativa escolhida?” etc). Assim sendo, atentar para aspectos estruturais e de apreciação torna-se relevante para se pensar os sentidos e os “não sentidos” construídos por esse tipo de matéria ficcional. Quando este desafio não é sequer mencionado e tampouco enfrentado, corre-se o risco de utilizar os quadrinhos tão somente como um “repositório” de representações sociais (ou, em outras palavras, como mero suporte de ideias) e não como uma prática que, ao mobilizar representações, poderia modificar o social⁴⁹.

⁴⁹ Postular uma capacidade às HQs de transformar o mundo social seria admissível se considerarmos o mundo social como relacional, ao invés de substancial. Ou seja, tomando as considerações de Bourdieu, veríamos que a realidade construída por uma HQ, ao atribuir sentidos e “não sentidos” para determinada coisa, teria seu lugar na luta para definir a “realidade”.

Há muito poucos trabalhos que enfatizam aspectos sociopolíticos trabalhados por Moore em suas obras. Um desses trabalhos é a dissertação de Gian Danton, pseudônimo de Ivan Carlo Andrade de Oliveira: *A Divulgação Científica nos Quadrinhos: Análise do Caso Watchmen*⁵⁰. Situada no campo da comunicação, a dissertação de Danton apresenta e discute as diferentes fases da relação entre quadrinhos e ciência, tomando como um dos objetos aquela que é considerada sua maior obra de Moore. *Watchmen e a Filosofia – Um teste de Rorschach*, coletânea de artigos coordenada por William Irvin, apresenta quatro seções dedicadas à discussão filosófica sobre ética e moral. Para esta dissertação importam particularmente duas delas, “Afim, quem vigia os vigilantes?” e “O Plano de Veidt: Watchmen e a Ética”. Márcio Salerno publicou pela editora Marca de Fantasia, *Miracleman: Um outro mito ariano*, livro em que discute sobre a apropriação que Moore fez das ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche sobre o *Übermensch* (super-homem⁵¹) – apresentadas em *Assim Falou Zarathustra*. Moore, com *Miracleman*, pretendia especular como a existência de seres que vivem além do bem e do mal afetariam a vida de pessoas comuns. Com isso, acabou subvertendo o gênero super-herói (SALERNO, 2004). Não se pode esquecer ainda de *Os Bastidores de Watchmen* (versão brasileira de *Watching the Watchmen*). Lançada pela Editora Aleph, a publicação marcava “os vinte anos da publicação completa da série original em português, em 1989, pela editora brasileira Abril” (GIBBONS, 2009. p.271), assim como pegava carona no lançamento da adaptação cinematográfica de *Watchmen*. Nela, o cocriador Dave Gibbons revela por meio de esboços e uma variedade de imagens os detalhes sobre o processo criativo da obra, capítulo por capítulo. Há ainda uma seção dedicada aos vínculos que Moore estabeleceu com a música em *Can rock & roll save the world: an illustrated history of music and comics*, livro de Ian Shirley.

No campo da história, citemos novamente o trabalho de Carlos André Krakeche, uma dissertação defendida em 2009 no programa de pós-graduação da PUC/RS. O título estabelece relação com o assunto aqui proposto, sobretudo por atentar para uma de nossas fontes: *Watchmen*. Embora Krakeche não tenha articulado em demasia os vínculos entre os autores (Krakeche também considera uma obra de Frank Miller) e a obras que estuda, sua dissertação atenta para algumas das representações que consideraremos no quarto capítulo.

⁵⁰Disponível em http://virtualbooks.terra.com.br/livros_online/gian/01.htm [Acesso em 2004]. A dissertação ainda teve dois capítulos transformados em dois livros lançados pela editora Marca de Fantasia.

⁵¹Nenhuma relação com a personagem criada por Jerry Siegel e Joe Shuster, em 1938.

Sobre aspectos biográficos, assim como as informações sobre a obra de Moore podemos listar *The pocket essential Alan Moore* de Lance Parkin (PARKIN, 2001); *M for Moore. Il genio di Alan Moore da V for Vendetta e Watchmen a Promethea*, trabalho em língua italiana de autoria de Gianluca Aicardi (AICARDI, 2005); ALAN MOORE: Portrait of an Extraordinary Gentleman – que, na realidade, é um tributo ao roteirista, publicado no ano de seu 50º aniversário, em 2003. Participaram dele diversos artistas e escritores, com depoimentos que variam entre elogios e críticas. O que se apresenta através dos depoimentos é um retrato (como é expresso no subtítulo) sobre o roteirista britânico e como ele conseguiu um grande destaque no meio quadrinístico⁵². No documentário *The Mindscape of Alan Moore* (*A paisagem mental de Alan Moore*, em português), produção inglesa lançada em 2003, os diretores Dez Vylenz e Moritz Winkler concedem espaço para que Moore discorra não apenas sobre os quadrinhos, mas sobre o mundo. Trata-se de um documentário que estabelece conexão com mais dois outros, sobre xamanismo. Considerando como “uma etapa final lógica para minha carreira como escrito”⁵³, Moore se voltou para a magia. Pode suscitar estranheza ao leitor, mas a vinculação entre magia e linguagem ficcional, longe de ser uma excentricidade advinda do roteirista, é totalmente plausível: tanto uma quanto a outra criam realidades possíveis, através da manipulação de significados e símbolos. Ambas são capazes de obscurecer, através de atos performativos e figuras de linguagem, aquilo que pode ser considerado culturalmente como verdadeiro e tornar visível aquilo que pode ser considerado como imaginário. O documentário trata acerca destes aspectos do autor, servindo também no sentido de apresentar dados biográficos, bem como contextualiza suas principais obras. Outro documentário, *Monsters, Maniacs and Moore*, produzido pela UK Central TV em 1987, concedia espaço para que o roteirista discorresse sobre suas obras e sobre o cenário político daquele momento. Moore ainda não tinha rompido com a DC quando o documentário da TV britânica havia sido produzido. Assim, nele não veremos Moore contrariado com a indústria dos quadrinhos.

Uma longa entrevista com o roteirista e com pessoas relacionadas a ele nos permite conhecer parte de sua trajetória pessoal e profissional, aparecendo compilada em *The Extraordinary Works of Alan Moore* Indispensable Edition (de George Khury). Há ainda ao final dessa obra/enrevista, uma extensa bibliografia a respeito do roteirista. *Alan Moore on*

⁵² *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*. MAN, smoky e Gary Spencer Millidge (editores); Leigh-on-sea, England: Autobiogenesis Press, 2003.

⁵³ “a logical end step to my career as a writer”. MOORE, Alan. *The Mindscape of Alan Moore*. Shadowsnake Films. 2003.

His Work and Career (Talking With Graphic Novelists) apresenta 110 páginas de uma conversa/entrevista com Bill Baker, onde são discutidos os quase quarenta anos de carreira do roteirista. Além disso, procurou-se extrair informações da vida de Alan Moore em sua produção e da sua produção em sua vida pessoal, bem como em *sites* cujo conteúdo versa sobre o roteirista e seus trabalhos, em particular como, por exemplo, <http://www.alanmooreenhordocaos.hpg.ig.com.br/entrevistas.htm>. Existem alguns *links* de entrevistas do roteirista onde ele comenta mais especificamente de seus trabalhos e que estão reunidos no portal <<http://www.alanmooreinterviews.co.uk>> e em *sites* sobre quadrinhos de maneira geral. Há ainda muita informação sobre Moore e seus trabalhos em revistas especializadas sobre quadrinhos como a *Wizard*, *Comics Journal*, etc.

2.2.1. Sobre o roteirista

Figura controversa, mesmo quando mantinha relações cordiais com o *mainstream* quadrinístico, Moore estabelecia aquilo que pode ser considerado uma “visão de esquerda”. Sua produção, em grande parte, revela uma crítica ao “universo” dos quadrinhos, colocando em questionamento alguns dos principais fundamentos e repertórios utilizados pelo mercado editorial norte-americano. Nos anos 1980, ele fez dos quadrinhos de super-herói um meio de questionar o próprio gênero super-herói e, mais recentemente, com o selo *ABC – America Best Comics* – tentou começar a indústria dos quadrinhos do zero.

Algumas de suas obras têm sido transpostas nos últimos anos para a linguagem cinematográfica⁵⁴, embora o roteirista se coloque totalmente contrário a isto, exigindo que seu nome sequer figure nos créditos. Embora figure no *Guinness Book of World Records* 2009 como o escritor de quadrinhos mais premiado de todos os tempos, Moore não detém os direitos de grande parte das histórias que criou para os quadrinhos, uma vez que ele as fez sob contrato com editoras. Por considerar que sua produção intelectual lhe foi “roubada” e também por julgar que a narratividade nos quadrinhos é distinta da do cinema, faz questão de repudiar os filmes que são inspirados em suas obras⁵⁵.

⁵⁴ A saber, *From Hell* (em 2001); *A Liga Extraordinária* (2003); uma adaptação que obteve relativo sucesso, tendo como personagem John Constantine (2005); *V de Vingança* (2005) e *Watchmen* (2009).

⁵⁵ Moore chegou a afirmar em entrevista, que nem tem um exemplar de *Watchmen* em casa – justamente por não ser detentor dos direitos das personagens que criou com Dave Gibbons (ver ASSIS, Érico. Alan Moore diz que negou oferta tentadora da DC para continuação de Watchmen - Criador ganharia os direitos da obra se topasse escrever prelúdios e continuações. Disponível em <<http://omelete.com.br/quadrinhos/alan-moore-diz-que-negou-oferta-tentadora-da-dc-para-continuacao-de-watchmen/>> Acesso em 3 de setembro de 2010).

Neste trabalho, ao considerarmos *V for Vendetta* e *Watchmen*, atentamos para uma época em Alan Moore era bem receptivo à ideia do produtor da quadrilogia *Máquina Mortífera* (*Lethal Weapon*), Joel Silver, em transpor *Watchmen* para o cinema, já que não havia ainda “comprado briga” com Hollywood pelas adaptações que se tem feito com suas obras⁵⁶; nem sequer havia rompido com a DC por questões envolvendo a classificação etária de seus trabalhos e pela interferência da editora em sua liberdade criativa; tampouco havia desdenhado a indústria dos quadrinhos e sequer havia se tornado um praticante de magia. Aqui não tomamos partido de Moore, mas sim problematizamos sua postura avessa ao meio que lhe conferiu destaque. Alguns dos seus críticos alegam que “agora que ele estaria vivendo confortavelmente poderia ele desqualificar ‘a indústria selvagem’ dos quadrinhos, que fez dele uma lenda viva”⁵⁷.

Filho de um modesto funcionário de um cervejaria e de uma tipografa - Ernest Moore e Sylvia Doreen, respectivamente (KHOURY, 2003. p. 17.), Moore passou seus primeiros anos em uma área carente de Northampton conhecida como *The Burrows*. De acordo com ele, “a quite bleak grim monochrome area”⁵⁸. Para escapar desse mundo monocromático que o cercava, com oportunidades limitadas, Moore buscou a leitura. Desde os cinco anos, era considerado um leitor voraz⁵⁹. Começou lendo contos da mitologia e as brilhantes histórias de super-heróis de 4 cores. Conforme menciona no documentário ,

Aventuras de pessoas que não tinham restrições, de pessoas que podiam voar sobre os telhados das casas, de pessoas que poderiam se tornar invisíveis. Essa foi uma chave muito importante para uma porta muito importante. Abriu vistas da imaginação com as quais fui eventualmente capaz de transcender e ultrapassar os limites das minhas origens⁶⁰.

⁵⁶Atualmente, Moore não vê muito sentido em se adaptar uma história em quadrinhos para o formato cinema, já que uma coisa que funciona em uma página de HQ não teria o mesmo efeito no outro meio. Ainda conforme Moore “The main reason why comics can’t work as films is largely because everybody who is ultimately in control of the film industry is an accountant” (A principal razão pela qual quadrinhos não funcionam como os filmes são em grande parte porque todos aqueles que, em última instância, detém o controle da indústria cinematográfica são contadores”). O comentário pode ser visualizado em <http://goo.gl/7LPPF>. Acesso em 9 de julho de 2010.

⁵⁷Ver os comentários postados abaixo da entrevista publicada no blog do jornal *OC Weekly*. Disponível em <http://blogs.ocweekly.com/navelgazing/ill-lyteracy/rob-liefeld-shoots-on-alan-moo/> [Acesso em novembro de 2009]. Ver ainda as críticas do desenhista Rob Liefeld ao roteirista, em <http://goo.gl/QFuJ4>. Acesso em novembro de 2009.

⁵⁸ *The mindscape of Alan Moore*. Inglaterra, Shadowsnake Films. 2003. Documentário - 80 min. Direção: Dez Vylenz, Moritz Winkler

⁵⁹*Ibidem*.

⁶⁰ Trecho original: “*Adventures of people who had no restrictions. People who could fly over the house tops, people who could become invisible. This was a very important key to a very important door. It opened vistas of the imagination with which I was eventually able to transcend and escape the limitations of my origins*”.

Aos onze anos de idade e tido como bom aluno, passou por exames que o possibilitaram ingressar em uma escola fora da região na qual havia nascido. Nesta escola secundária, a maioria dos alunos era de classe média. Estranhando aquele ambiente, já que era um dos poucos alunos da classe operária matriculados ali, Moore se tornou um dos estudantes com rendimento escolar mais baixo – algo que, segundo ele, foi um tremendo golpe em seu ego já insuportavelmente enorme (“a tremendous blow to my already insufferably huge ego”), – e teve problemas disciplinares (particularmente, os seus problemas teriam se agravado quando ele decidiu se tornar *hippie*). Moore não chegou a concluir o ensino secundário, já que foi expulso da escola por uso de *LSD*, aos 17 anos. Tal episódio fez com que nenhuma das escolas de sua cidade, Northampton e das adjacências, o aceitasse como aluno. O roteirista menciona no documentário dirigido por Dez Vylenz e Moritz Winkler que o diretor da escola que havia se encarregado de expulsá-lo, enviou cartas para outras instituições de ensino mencionando o motivo da expulsão e assinalado que ele exerceria má influência sobre a moral dos outros estudantes⁶¹, o que diminuiu consideravelmente suas perspectivas futuras – já que para conseguir qualquer emprego seria imprescindível ter boas referências escolares e essas referências ele sequer as tinha⁶². Para garantir seu sustento, Moore teve que se dedicar a trabalhos “modestos”, como empregado de um matadouro no final da Bedford Road, em Northampton, e como limpador de latrinas em um hotel. Do matadouro, ele foi demitido pelo mesmo motivo que havia deixado a escola, segundo entrevista publicada em 1991, na edição 8 do Ptolemaic Terrascope⁶³. Moore, além disso, conseguiu emprego como funcionário de uma companhia de gás⁶⁴. Mais tarde deixou este emprego decidido a se inserir no ramo das histórias em quadrinhos – gênero de leitura com o qual estava familiarizado desde a infância. No início dos anos 1970, ele começou sua carreira, escrevendo e desenhando tiras para *fanzines*⁶⁵ (como o *Embryo*), revistas - como a *Rove*, experiência de publicação que teve com um grupo *hippie*, do Arts Lab de Northampton (PARKIN, *Op.Cit*, p.16) – e jornais *underground*. Para o Back Street Bugle, “an Oxford-based alternative magazine”, ele fez uma paródia de *Paddington Bear*, famosa personagem da literatura infantil (PARKIN, *Op.Cit*. p.

⁶¹ Trecho original: “because this would be a corrupting influence upon the morals of the other students” [extraído do documentário *The mindscape of Alan Moore*. Inglaterra, Shadowsnake Films. 2003. Documentário - 80 min. Direção: Dez Vylenz, Moritz Winkler].

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Entrevista disponível para consulta no http://www.terrascope.co.uk/MyBackPages/Alan_Moore_interview.htm

⁶⁴ *The mindscape of Alan Moore*. Inglaterra, Shadowsnake Films. 2003.

⁶⁵ *Fanzine*, grosso modo, é um termo que designa aquela publicação feita por fãs e por quadrinistas em início de carreira.

16; KHOURY, *Op.Cit*, p. 38, 46, 40). Com o pseudônimo de “Curt Ville” assinou uma série protagonizada por um detetive, *Roscoe Moscow: Who Killed Rock N’ Roll* (*Roscoe Moscow: Quem Matou o Rock N’Roll*), publicada na revista de música *Sounds* pela primeira vez em 31 de março de 1979 (SHIRLEY, 2005. p. 139). Tratava-se de “a satirical strip encompassing music, nuclear war, fascism and aliens” (uma tira satírica envolvendo música, armas nucleares, fascismo e alienígenas). Nessa mesma época, ele usava outros pseudônimos: Translucia Baboon e Brillburn. Segundo o roteirista não havia razão especial para o uso deles: “*I just like using pseudonyms*” (tradução livre: “Eu apenas gostava de usá-los”). Usando a alcunha de Jill de Ray (alusão a Gilles de Ray, um nobre francês acusado e condenado por matar crianças no século), Moore publicou, a partir de 25 de agosto de 1979, a tira *Maxwell the Cat Magic* – uma sátira ao *Garfield* com algumas pitadas de *Snoopy*.



Figura 5 - Alan Moore fotografado por John Copthorne. Data não atribuída⁶⁶

Ao mesmo tempo em que se enveredava pelo meio quadrínistico, Moore começou deixar a barba e o cabelo crescerem. São suas marcas registradas – além dos vários anéis que ele passaria a usar, quando começou a estudar magia. Também nesse período, ele se envolveria com ideias anarquistas. Em entrevista ao *Stranger in a Tangled Wilderness*, Moore nos fornece a informação de que desde os seus vinte anos passou a considerar o anarquismo

⁶⁶ Fotografia disponível em <http://goo.gl/TsBNg>. Acesso em 12 de maio de 2010.

como “a única posição política que é realmente possível”⁶⁷. Moore é mencionado como anarquista em *Against the state: an introduction to anarchist political theory*, de Crispin Sartwell, ao lado de figuras proeminentes do pensamento libertário como Noam Chomsky, John Zerzan e Hakim Bey (SARTWELL, 2008. p. 14). Em sua vida pessoal, Moore já chegou a pregar a ideia de amor livre – preconizada por algumas correntes libertárias –, ao viver sob mesmo teto com Phyllis (sua primeira esposa, com quem teve duas filhas) e uma outra parceira, Deborah Delano. Como anarquista, Moore também não vota e se manifesta contrário a qualquer entidade partidária⁶⁸.

Em *V for Vendetta*, Moore apresenta sua posição doutrinária através do misterioso mascarado V. Todavia, a orientação política do autor não aparece tão-somente nessa obra, como a maioria dos leitores habituais de Moore considera. A ligação mais estreita com o pensamento anarquista que se pode constatar comumente nas obras do roteirista é a temática do caos – que aparece ao mesmo tempo como elemento criativo, destrutivo e de indeterminação. *Watchmen* (1986-1987), por exemplo, é fundamentado em termos estéticos na teoria do caos. Gian Danton sublinhou que

“a obra, num todo, pode ser considerada caótica por sua estética entrópica. *Watchmen* tem muitas informações por página que a maior parte das histórias em quadrinhos. A narrativa linear, típica dos super-heróis se fragmenta em tramas e subtramas, criando aquilo que Roberto Elísio dos Santos chama de *caos semiótico*: ‘Com tantos narradores, a narrativa se fragmenta (um fato é mostrado de formas diferentes ou muitos fatos são mostrados ao mesmo tempo, com ação alternada) o que causa o ‘caos semiótico’”(DANTON, *Op. Cit.* p. 39).

Outra de suas obras, *Big Numbers*, tinha como objetivo ser uma “‘busca de uma visão fractal da sociedade” através de uma representação de ‘turbulência que ocorre em todos os níveis da vida... e da ordem oculta que sustenta a aleatoriedade da vida aparente’”⁶⁹. O caos é para os anarquistas um elemento importante para promover, além de inquietações sociais, a demolição das fundações da sociedade que possibilitam que certas instituições ou indivíduos construir meios para lançar mão de violência – palpável e/ou intangível – contra as demais pessoas. Através do caos, seja ele expresso por meio de ações violentas ou pela arte, seria

⁶⁷ Trecho original: “*anarchy is in fact the only political position that is actually possible*”. A informação pode ser visualizada em <http://goo.gl/iFkHB> e em <http://www.birdsbeforethestorm.net/2009/02/mythmakers-lawbreakers-alan-moore-on-anarchism/> (acesso em fevereiro de 2010).

⁶⁸ Informação disponível em <http://curinga.org/hbzbr/autores/entmoore.html> (acesso em fevereiro de 2010).

⁶⁹ “*search for a fractal view of society through a depiction of ‘the turbulence that occurs in all levels of life...and the hidden order which underpins life’s apparent randomness’*”, no original.

possível minar a base de tais fundações e construir uma nova organização societal. Particularmente, é o que veremos no quarto capítulo, em que trataremos de *V de Vingança*. Terry Eagleton, ao criticar, em seu *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*, certos teóricos que enxergam apenas caos ao seu redor, compara-os aos anarquistas. Entretanto, distingue-os, assinalando que os anarquistas veem “esse caos como criativo”, enquanto os primeiros o consideram ameaçador (EAGLETON, 2005, p.137). A decisão de tornar-se vegetariano e se tornar um eterno recluso em sua cidade natal, Northampton, pode estar relacionada também a esse viés anarquista. Em entrevista realizada por Kurt Amacker do site *Mania Beyond Entertainment*, Moore deixou a entender que a concepção de duas obras suas carregavam uma perspectiva libertária – não temática, mas no próprio modo de se conceber os quadrinhos como prática:

Eu pensava que com obras como **Watchmen** e **Marvelman**, seria capaz de dizer: “Olha, isso é o que você pode fazer com esses conceitos antigos. Você pode transformá-los em suas cabeças. Você pode realmente acordá-los. Não seja tão limitado em seu pensamento. Use sua imaginação. E, eu estava esperando ingenuamente que haveria uma corrida de trabalho novo e original por pessoas chegando com os seus próprios. Mas, como eu disse, era para ser algo que iria libertar quadrinhos⁷⁰

Na passagem acima, o roteirista demonstra um descontentamento com o fato de que quase todas as histórias de super-heróis que apareceriam após *Watchmen* e *Miracleman* seguiriam o modelo por ele concebido. Na mesma entrevista, quando o roteirista responde ao entrevistador que o fato de *Watchmen* ainda figurar, depois de quase trinta anos, entre os dez primeiros da lista de graphic novels do *New York Times* significa que cerca de 25% do mercado de quadrinhos está sendo realizado às custas de seu trabalho, ele não estaria sendo presunçoso. Se observarmos com atenção não somente as HQs, mas outros produtos da cultura da mídia que recorrem ao gênero super-herói, veremos que o trabalho de Moore deixou de ser inspiração, para se tornar uma fórmula. Kellner assinalou que a cultura da mídia, a despeito de, por vezes, produzir momentos críticos e subversivos, é estritamente industrial e, por isso mesmo, não está isenta do uso de “fórmulas, códigos ou normas

⁷⁰ Trecho original: “I’d originally thought that with works like **Watchmen** and **Marvelman**, I’d be able to say, “Look, this is what you can do with these stale old concepts. You can turn them on their heads. You can really wake them up. Don’t be so limited in your thinking. Use your imagination.” And, I was naively hoping that there’d be a rush of fresh and original work by people coming up with their own. But, as I said, it was meant to be something that would liberate comics. Instead, it became this massive stumbling block that comics can’t even really seem to get around to this day”. http://www.mania.com/alan-moore-reflects-marvelman-part-2_article_117529.html Acesso em

convencionadas” (KELLNER, 2001. p.9). Um exemplo de produto cultural que se valeu de fórmulas narrativas elaboradas por Moore foi *The Incredibles* (*Os Incríveis*, em português). A animação da Disney/Pixar, longe de pretender desconstruir o gênero super-herói, tinha em seu enredo um decreto baixado pelo governo proibindo a atuação de heróis fantasiados – similar à Lei Keene do universo de *Watchmen*. Damon Lindelof, um dos produtores responsáveis pela série de TV “Lost”, conhecida por grande parte do público brasileiro, disse certa vez que a estrutura narrativa da série, com suas subtramas, e alguns repertórios foi retirados diretamente de *Watchmen*⁷¹.

Voltemos ao universo dos quadrinhos. Avaliando seus primeiros trabalhos, Moore concluiu que não desenhava tão bem ou tão rápido para fazer uma verdadeira carreira com isto⁷². Tal conclusão fez com que concentrasse tão somente à escrita de roteiros para que outras pessoas pudessem desenhá-los. Não tendo muita noção de como se escrevia um, pediu ao único roteirista de histórias em quadrinhos que conhecia desde os seus quatorze anos⁷³, Steve Moore (sem parentesco), sugestões e se ele poderia acompanhar algumas de suas investidas como roteirista. Através de Steve Moore, um de seus *scripts* (uma história para o *Juiz Dreed*) acabou chegando às mãos do então editor da revista *2000AD*, Alan Grant. *2000AD* é ainda a mais tradicional revista de quadrinhos do Reino Unido, responsável por lançar roteiristas como Neil Gaiman e o escocês Grant Morrison ao sucesso e que publica, no geral, enredos mais adultos voltados, em grande parte, para o gênero ficção científica⁷⁴. Grant, de acordo com Moore⁷⁵, a princípio, escreveu-lhe dizendo não poderia usar o posto de escritor do *Juiz Dreed* na revista era ocupado por John Wagner. Como este tinha um lugar consolidado na cena quadrinista inglesa, dificilmente um novato assumiria, mesmo que momentaneamente, seu papel como roteirista. Mas Grant, conforme Moore, disse que achava que seu estilo de contar histórias se mostrou promissor, e perguntou-lhe se poderia escrever histórias curtas de 3 a 4 páginas para *Future Shock*. Entrando para a *2000AD*, Moore

⁷¹ Embora possa suscitar polêmica por não ser “um tanto acadêmico”, indicamos aqui o link http://en.wikipedia.org/wiki/Damon_Lindelof. Aqui o senso comum exemplifica os temas compartilhados entre a série televisiva e a obra de Moore.

⁷² *I'd realized that I could not draw well enough or fast enough to ever make any kind, of career from this* Conforme a entrevista de 1991, publicada na revista *Ptolemaic Terrascope*. Vergueiro em sua biografia do roteirista disponível no site *Omelete* aponta a mesma informação.

⁷³ BAKER, Bill. *Alan Moore on His Work and Career*. New York: Rosen Publishing. 2008. p. 23.

⁷⁴ Ver o capítulo dedicado a *2000AD* em SABIN, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. New accents. London and New York: Routledge, 1993. p. 52-61.

⁷⁵ BAKER. *Op.cit.* p. 23. Moore faz o mesmo relato em KHOURY, *Op.Cit*, 2003. p. 38.

escreveria tramas voltadas para a questão social e política do contexto do início da década de 1980, se valendo para tanto das convenções do universo *sci-fi*.⁷⁶ Trabalhando como *freelancer* – algo bastante comum aos roteiristas em começo de carreira –, ele pôde escrever para outras editoras. Para a Marvel inglesa (*Marvel UK*), ele escreveu para o *Capitão Bretanha*, substituindo Dave Thorpe, a partir de julho de 1982 nas páginas da *Doctor Who Monthly* mensal e semanal (KHOURY, *Op. Cit.* p. 79).

Para a *Warrior* ele retomou o esquecido *Marvelman*, a partir de 1982. *Marvelman*, nas palavras de Moore, “não passava de uma versão britânica do Capitão Marvel, e sua importância foi o fato de ter sido um dos pouquíssimos super-heróis ingleses”⁷⁷. Criado em 1953 pelo roteirista e ilustrador Maurice Anglowitz – mais conhecido como Mick Anglo –, *Marvelman* se valia de uma palavra mágica para se transformar em um super-herói, assim como a personagem criada por Charles Clarence Beck e Bill Parker (desenhista e roteirista, respectivamente) em 1939. Diferentemente do *Capitão Marvel*, cujos poderes vinculavam-se à magia, os de *Marvelman* estavam relacionados à ciência atômica. Micky Moran quando gritava “Kimota” (“Atomic”, ao contrário) se transformava em *Marvelman*. O uso da palavra tampouco é fortuito e faz com que *Marvelman* – rebatizado nos Estados Unidos como *Miracleman* –, se insira numa tradição de “atomic comics” (tradição que é discutida por Ferenc M.Szasz, pesquisador e professor de História na University of New Mexico, no primeiro capítulo do livro *Atomic Culture: How We Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*: “Atomic Comics – the Comic Book Industry Confronts the Nuclear Age”).⁷⁸ *Miracleman*, que não é mencionado no capítulo, antecipa em uma década a geração de super-heróis atômicos criados na década de 1960 por Stan Lee⁷⁹.

Moore na edição #12 da *Warrior* (agosto de 1983) começou uma série em que desferia uma crítica ao universo tradicional da família, apresentado uma formada por um tio lobisomem aspirante à comediante, um vampiro vegetariano, uma garota abominável, entre outros monstros e desajustados. A série seguia, como lembra Douglas Wolk, a mesma linha da *Família Addams* e da *Família Monstro* (2007, p. 233). Porém, adaptada ao contexto britânico da década de 1980. Tratava-se de *The Bojeffries Saga*. A série que contava com a

⁷⁶*Sci-fi* é a abreviação em língua inglesa para ficção científica.

⁷⁷Ver a entrevista concedida a Mike Cotton na edição de fevereiro de 2004 da *Wizard Brasil*.

⁷⁸*Atomic Culture: How We Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Atomic History and Culture). Scott C. Zeman (Editor), Michael A. Amundson (Editor). University Press of Colorado, 2004.

⁷⁹Ver o mencionado capítulo de *Atomic Culture* e o também anteriormente citado livro de Costello, *Secret Identity Crisis*.

arte de Steve Parkhouse apenas foi finalizada e publicada anos depois em outra empresa, a *Top Shelf*.

Um ano antes, em 1982, pela mesma *Warrior*, ele havia começado *V for Vendetta* (*V de Vingança*, em português)⁸⁰. Finalizada apenas em 1988 (quando o roteirista trabalhava para a *DC Comics*), a série estabelece diálogo com uma multiplicidade de visões distópicas, tais como os romances “1984”, de George Orwell e “Fahrenheit 451”, de Ray Bradbury. Na obra, após uma guerra atômica, os cidadãos ingleses permitiram que um governo ditatorial tomasse o poder. Com receio de que ocorresse um novo conflito, eles possibilitaram que tal governo controlasse todos os aspectos de suas vidas. Nesse cenário, um homem vestido de preto, escondido por detrás de uma máscara de porcelana inspirada no conspirador Guy Fawkes⁸¹, que se valendo de práticas terroristas tenta minar todos os aspectos simbólicos que dão suporte ao regime totalitário. Apesar de ser uma mistura de ficção científica com *thriller* de suspense, a narrativa, segundo o próprio Moore deixa claro no documentário de 2003, dizia muito mais a respeito do presente do que propriamente especulava sobre um possível futuro totalitário. Para Moore, o fascismo seria uma realidade presente daquele momento, corporificado através do governo tido como conservador de Margareth Thatcher (1979-1990).⁸² Em introdução escrita, na ocasião da primeira edição da obra nos Estados Unidos, em 1988, o roteirista expressou que *V de Vingança* resultou de seu descontentamento na época com as medidas adotadas pela “Dama de Ferro”. No quarto capítulo trataremos melhor a respeito dessa obra, explicitando sua vinculação com a Guerra Fria.

Moore ainda desferiria um forte ataque ao governo Thatcher através de *A Balada de Halo Jones* (*The Ballad of Halo Jones*, no original), publicada em três partes de 1984 a 1985 nas páginas de *2000AD*⁸³. Na série, o roteirista apresentou, com a ajuda do desenhista Ian Gibson, a jovem Halo Jones e outras personagens que, sem perspectiva alguma de colocação no mercado de trabalho em uma ilha decadente – na verdade, uma alegoria para descrever a Inglaterra – não tinham outra alternativa a não ser viajar pelo espaço à procura de

⁸⁰Transposta para as telas em 2006, com roteiro dos irmãos Wachowsky, os criadores da trilogia *Matrix* e dirigida por James McTeigue. É interessante ver os créditos finais da película. Moore exigiu que seu nome de maneira alguma fosse mencionado. Nos créditos finais, apenas figura o nome do desenhista da graphic novel, David Lloyd (“Based on the graphic novel illustrated by David Lloyd”).

⁸¹ Guy Fawkes fora um personagem histórico que participara de uma conspiração visando a explodir, em 5 de novembro de 1605, a sede do Parlamento Inglês e com isso, destronar o rei James I.

⁸² MOORE, Alan. “Eu dei início a V de Vingança”. In: MOORE, Alan & LLOYD, David. *V de Vingança*. São Paulo: Editora Globo, 1989. vol. 1. [ver também MOORE, Alan, Introduction. *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1990].

⁸³A série em quadrinhos foi lançada no Brasil num único volume, pela *Pandora Books*, em fevereiro de 2003.

oportunidades de emprego. Moore estava reforçando com a série a mesma crítica que ele havia feito anteriormente, em *Skizz*, sobre a política trabalhista da então primeira-ministra. As personagens apresentadas na série em questão, sem perspectiva de obter um emprego estável – tal como ocorrera ao roteirista no início de sua fase adulta –, eram lançadas ao vazio existencial, em um campo de incertezas – que na minissérie é representado, a nosso ver, pelo espaço sideral. Há também em *Halo Jones* um posicionamento favorável à emancipação feminina e um questionamento sobre a divisão sexual do trabalho; defesa que se coaduna bastante com a orientação anarquista de Moore. No documentário *Monsters, Maniacs and Moore*, de 1987, o roteirista assinala que ter concebido *Halo Jones* foi uma das formas encontradas por ele para denunciar uma suposta invisibilidade de personagens femininas nos quadrinhos.

O trabalho de Moore com *V for Vendetta* e *Marvelman* acabou recebendo prêmios na Grã-Bretanha e, por isso mesmo, chamou a atenção de olheiros do outro lado do Atlântico⁸⁴. Convém ressaltar que nesse contexto, Moore se correspondia principalmente por telefone, postal e, apenas em raras ocasiões, se encontrava e conversava com editores ou mesmo desenhistas.

“Em novembro de 1983, como o escritor completava 30 anos, recebeu um telefonema de **Lein Wein**, editor da **Dc Comics**, oferecendo-lhe o trabalho de escrever os roteiros para a **Saga do Monstro do Pântano** para a editora norte-americana (...) Seduzido pela promessa de maiores salários, *royalties* e, o mais importante, mais espaço e liberdade criativa para experimentações, Moore assumiu o trabalho”⁸⁵

⁸⁴ Moore, no documentário *The Mindscape of Alan Moore*, menciona com bastante sarcasmo que “*The Americans tend to think that every award is an Oscar, and didn’t realize that the comic industry awards are all voted for by 30 people in anoraks with dreadful social lives. And so as far as they were concerned, if I was an award winner then I was an English genius.*” (“Os americanos tendem a pensar que todo prêmio é um Oscar, e não percebem que os prêmios da indústria dos quadrinhos são votados por 30 pessoas com interesse quase doentio por um único assunto, com vidas sociais terríveis. E assim, na medida em que eles estavam interessados, se eu fosse um ganhador de prêmios, então eu era um gênio inglês”). [Nota de tradução: de acordo com “*The concise new Partridge dictionary of slang and unconventional English*”, de Eric Partridge, Tom Dalzell e Terry Victor *anoraks* designa “uma pessoa socialmente desajeitada que é obsessiva no que se refere a um *hobby* ou assunto específico (por exemplo, observação de aves ou conhecimento especializado em vinhos). Um termo levemente pejorativo, usado frequentemente de maneira jocosa”. No original: “*a socially awkward person who is obsessive about a particular hobby or subject (eg bird-watching or wine connoisseurship). A mild pejorative, often used jocularly.*”]. Em 1991, na entrevista concedida ao *Terrascopes*, ele já havia indicado que ter ganhado, no início da década de 1980, dois *Eagles* consecutivos não era “indicação alguma de qualidade”.

⁸⁵ *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*. MAN, smoky e Gary Spencer Millidge (editores); Leigh-on-sea, England: Autobiogenesis Press, 2003. p.15. Trecho original: *In november 1983, as the writer turned thirty, Moore received a phone call from Dc Comics editor Lein Wein, offering him the job of scripting Saga of the Swamp Thing for the American Publisher (...) Seduced by the promise of higher wages, royalties and most importantly, more space and creative freedom with which to experiment, Moore took the job.*

Assim, o então relativamente pouco conhecido Alan Moore assumiu *The Swamp Thing* – título que estava prestes a ser cancelado em virtude das baixas vendas – com a história “Pontas Soltas”, lançada em Janeiro de 1984. No mês seguinte, fevereiro, obteve destaque com a história intitulada “Lição de Anatomia”⁸⁶. Antes *Swamp Thing* girava em torno da busca do cientista Alec Holland em deixar de ser um monstro, híbrido de homem e vegetal, e recuperar sua forma humana normal. Quando Moore assume a personagem, decide por matá-la conceitualmente. Na versão de Moore, Alec Holland, após a explosão criminosa, havia morrido e das águas pantanosas de Lousiana emergira um monstro que pensava ser o cientista. Sendo assim, toda a busca do Monstro do Pântano pela humanidade perdida cairia por terra. Mostrando aos leitores essa nova origem para a personagem criada em 1972 por Len Wein e Berni Wrightson e uma nova abordagem temática – mais direcionada para o terror e focalizada em questões ecológicas –, Moore fez com que as vendas do título subissem da casa dos 17 para mais de 100 mil exemplares por mês (PARKIN, *Op.cit.* p.37), tornando-o, naquele momento, um dos mais vendidos pela editora. Histórias de terror são habitualmente associadas às superstições e medos coletivos. Em *The Saga of Swamp Thing*, Moore concedeu espaço ao gênero terror para fazer dele um meio para especular sobre os efeitos nocivos da proliferação de armas nucleares e da poluição com resíduos tóxicos. Ao abordar a questão ecológica através do viés do terror, o roteirista fez de *Monstro do Pântano* uma espécie de *thriller* ecológico.⁸⁷ Nas páginas do título, Moore criaria John Constantine, um mago cínico e fumante com visual baseado no cantor Sting (que na época estava envolvido com o movimento ambiental)⁸⁸. Durante o período em que escrevia o título, Moore também elaborou para a DC roteiros para outros títulos como *Tales of the Green Lantern Corps*, *Batman Anual*, e algumas histórias sobre o *Superman*. Todavia, não adquiriu, naquele momento, com elas a mesma notoriedade que estava recebendo com as histórias do *Monstro do Pântano*.

⁸⁶Originalmente publicada na edição de número 21 de *The Saga of Swamp Thing*, a história foi publicada no Brasil na extinta revista dos *Novos Titãs*, da editora Abril, nas edições de 4 a 7; em *Monstro do Pântano* volume 1, da editora Brainstore e em *A Saga do Monstro do Pântano*, lançada pela Pixel. Para a realização do presente trabalho, consultamos o volume publicado pela Pixel em 2009.

⁸⁷Nesta pesquisa não atentaremos para o título, já que a questão envolvendo armamentos nucleares aparece articulada com a postura de Moore frente ao movimento ecológico.

⁸⁸Há uma entrevista em que Moore fala da conexão da personagem com o ativismo ecológico do cantor inglês, publicada originalmente nas páginas da edição de novembro de 1993 da *Wizard* e disponibilizada em <http://www.qusoar.com/hellblazer/Sting.htm> Acesso em maio de 2010. O acesso à entrevista pode ser feito também através do *Alan Moore Interviews*: <http://www.alanmooreinterviews.co.uk>

Em meio ao sucesso de seu trabalho em *O Monstro do Pântano*, Moore lançou pela editora *DC Comics*, de setembro de 1986 a outubro de 1987, *Watchmen*, em doze edições – que acabou, por diversos motivos, sendo considerada uma das melhores séries em quadrinhos produzidas até hoje e ainda uma das mais influentes. *Watchmen* foi também a primeira história em quadrinhos a ganhar um prêmio literário, mesmo não podendo ser reconhecida como literatura (foi premiada com o *Hugo*, prêmio de ficção científica, na categoria “Outras Formas”) e ainda foi eleita pelo *Times* como um dos livros em língua inglesa mais importantes do século XX desde 1923. Aqui não entramos em maiores detalhes, já que no próximo capítulo trataremos de maneira mais aprofundada acerca de *Watchmen*.

A seguir, Moore escreveu também para a *DC Comics* a história em quadrinhos *A Piada Mortal* (originalmente, *The Killing Joke*), com desenhos do também inglês Brian Bolland. Nessa história, publicada em 1988, Moore contribuiu para redefinir o mais conhecido inimigo do Batman: o Coringa. Criado por Jerry Robinson, em 1940, o Coringa até o momento não tinha uma história que contasse sua origem. Além de contá-la, *A Piada Mortal* mostra o Palhaço do Crime (como também é conhecido pelos fãs) tentando provar o quanto são frágeis noções como ordem e sanidade. Segundo o Coringa qualquer indivíduo por mais sensato que seja, sob condições determinadas, poderia tornar-se tão ou mais louco quanto ele. Para tanto, o Coringa decide balear, molestar e fotografar nua Bárbara Gordon (a *Batgirl*), filha do comissário de Gotham City. Em seguida, sequestra o comissário Gordon sem que ele soubesse do estado de sua filha, com a intenção de mostrar-lhe passo a passo o que fizera. A história ainda hoje tem impacto nas revistas do Homem-Morcego e serviu de inspiração para o falecido ator Heath Ledger interpretar o Coringa na até então última adaptação cinematográfica dirigida por Christopher Nolan (*The Dark Knight*, de 2009).

Após escrever *A Piada Mortal* e finalizar *V for Vendetta* para a DC, Moore rompeu com a editora, uma das maiores no ramo dos quadrinhos nos Estados Unidos. Em parte, por não concordar com a mudança de classificação de seus títulos para adultos – não porque tivessem conteúdo considerado impróprio para menores de idade, mas devido aos temas considerados “mais adultos”⁸⁹. Convém especificar que estamos tratando de um contexto em que o selo do *Comic Code* ainda está em vigor. O rompimento se deve também e em grande parte por aquilo que o roteirista considerou como interferência em sua liberdade criativa. A

⁸⁹ Para os leitores de quadrinhos, “mais adultos” seriam aqueles quadrinhos que exploram temas associados a questões políticas, filosóficas etc e que fazem com que as HQs fujam do padrão convencional de entretenimento banal, sem maiores preocupações. Para maiores discussões ver SABIN, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. New accents. London and New York: Routledge, 1993.

proposta inicial de *Watchmen*, por exemplo, era uma minissérie com personagens da extinta editora *Charlton* (os dois *Bettle Blue*, *Peacemaker*, *Questão*, *Judomaster* etc), cujos direitos haviam sido adquiridos pela DC⁹⁰. O então editor da antiga *National Periodics*, Dick Giordano, o convenceu a não utilizá-las, alegando que elas seriam utilizadas em uma revista mensal com a participação do *Superman*. *Twilight of the Superheroes* (em português, “Crepúsculo dos Super-heróis”), suposto projeto apresentado por Moore em 1987, teria sido arquivado pela *DC Comics*, pois colocaria um fim definitivo para a história da maioria dos heróis da editora. Incomodava Moore o fato das histórias de super-heróis norte-americanas não terem um final que fosse definitivo, como ocorre particularmente nos *mangás* (isto é, quadrinhos publicados no Japão por nipônicos). Posteriormente, o projeto teria sido “desengavetado” e supostamente adaptado por Mark Waid para a elaboração do enredo de *Kingdom Come*. Do mesmo modo, tratava-se de uma história ambientada em um futuro distópico em que super-heróis, ao disputavam entre si o poder, colocaram a humanidade em uma guerra civil.

Moore usaria novamente os quadrinhos como laboratório para especular sobre questões relacionadas ao poder e à responsabilidade. Nessa mesma época, Moore também passou a criticar outra das maiores editoras de quadrinhos do mundo, a *Marvel*. O motivo foi justamente por ter que rebatizar *Marvelman* nos Estados Unidos como *Miracleman* diante da pressão da editora que publica *Homem-aranha*, *X-men*, dentre outros. Moore assinalou certa vez que pessoas da geração dele, “a maioria um bando de ex-hippies”, entrou no meio quadrinístico porque consideravam que os quadrinhos poderiam fornecer possibilidades variadas. O fato de ser tornar o mais famoso escritor de quadrinhos da época, deixou o roteirista bastante incomodado. Nessa mesma época ele decidiu que jamais voltaria a pisar em grandes eventos relacionados a quadrinhos – algo que ele fez posteriormente, de maneira figurativa, em “Husbands and Knives”, 7º episódio da décima nona temporada de *The Simpsons*. O episódio tem como um de seus cenários uma feira de quadrinhos e, como forma de elogiar o roteirista, foi exibido no dia de seu 53º aniversário (18 de novembro de 2007). Há uma cena em que Milhouse, melhor amigo de Bart, pede para que Moore autografe o DVD de *Watchmen Babies for Vacance* e o roteirista explode de raiva. Em seguida, amaldiçoa as grandes corporações por terem descaracterizado seus dois trabalhos. Na verdade, é uma piada

⁹⁰ Moore cogitou ainda em utilizar personagens da editora MLJ, mais conhecidas como “Mighty Crusaders”, ou “Archie Heroes”, conforme informações disponíveis em <http://www.comicscube.com/2010/06/watchmen-charlton-action-heroes-and.html>. Acesso em janeiro de 2011.

reconhecível para aqueles que conhecem a insatisfação do roteirista com adaptações de seus trabalhos para o cinema e revela um ponto de vista sobre os grandes estúdios que seriam capazes de fazer as coisas mais absurdas por lucratividade. Moore, na entrevista que mencionamos acima, realizada por Kurt Amacker, deixou claro que tem “a tendência de ver as pessoas que dirigem a indústria de quadrinhos como sendo em grande parte como uma variedade de tênia ou algum outro parasita. Mas, eles não são muito bons nisso. Como qualquer tênia ou parasita que se preze não matam nunca o hospedeiro”⁹¹. Abaixo, reproduzimos em quatro momentos distintos o trecho do episódio dos Simpson em que Moore denuncia esse parasitismo daqueles que dirigem a indústria dos quadrinhos:



⁹¹No original: *I tend to see the people who run the comics industry as being largely like some variety of tapeworm or some other parasite.* (“Alan Moore Reflects on Marvelman” - Part 2. Disponível em http://www.mania.com/alan-moore-reflects-marvelman-part-2_article_117529.html Acesso em abril de 2010)



Figura 6 – cena da participação de Moore no episódio “Husbands and Knives”

Se você, leitor, conseguiu conectar os quatro momentos dissociados acima como integrantes de uma realidade contínua e unificada e riu ao final dela, sua habilidade de leitura da arte sequencial está melhorando. A passagem acima, mesmo sendo extraída de um desenho animado, ao ser disposta em uma página, faz com que tenhamos a percepção de que se trata de uma HQ. Grosso modo, o sentido é construído na passagem de um quadro a outro, através dos espaços em branco denominados “sarjeta”.

Nesse mesmo episódio apareciam outros dois quadrinistas: Art Spiegelman – autor de *Maus*, uma história em quadrinhos que percorre a trajetória de vida seu pai, Vladek, um judeu polonês que sobreviveu ao campo de concentração nazista de Auschwitz – e Daniel Clowes – quadrinista *underground*, conhecido por suas sátiras contra aspectos da cultura popular estadunidense. Ambos não estão no episódio por acaso já que compartilham com Moore a percepção de que os quadrinhos são muito mais do que mero entretenimento. Convém lembrar ainda que *Os Simpsons* é um desenho animado conhecido mundialmente por criticar praticamente todos os aspectos da cultura norte-americana – do mesmo modo que os três quadrinistas. É oportuno lembrar que Moore não se opôs que a *Warner Bros.*, que faz com a DC parte do grupo *Time Warner*, colocasse seu nome nos créditos iniciais da adaptação da HQ *For The Man Who Was Everything* – uma história do *Superman*, publicada originalmente em 1985, escrita pelo roteirista e desenhada por Dave Gibbons – no segundo episódio da primeira temporada de *Justice League Unlimited*⁹².

⁹² A série de animação chegou a ser exibida no Brasil com o nome de *Liga da Justiça Sem Limites*, assim com a história em quadrinhos que deu origem ao 2º capítulo, por três ocasiões: A primeira pela Editora Abril, em formatinho, na revista *Superpowers* # 23; pela Editora Opera Graphica, em 2002, numa versão em preto-e-branco traduzida como “O Homem que tinha tudo” e, mais recentemente, no encadernado *Grandes Clássicos Alan Moore*, da Panini, em outubro de 2006 com o título “Para o homem que tem tudo”.

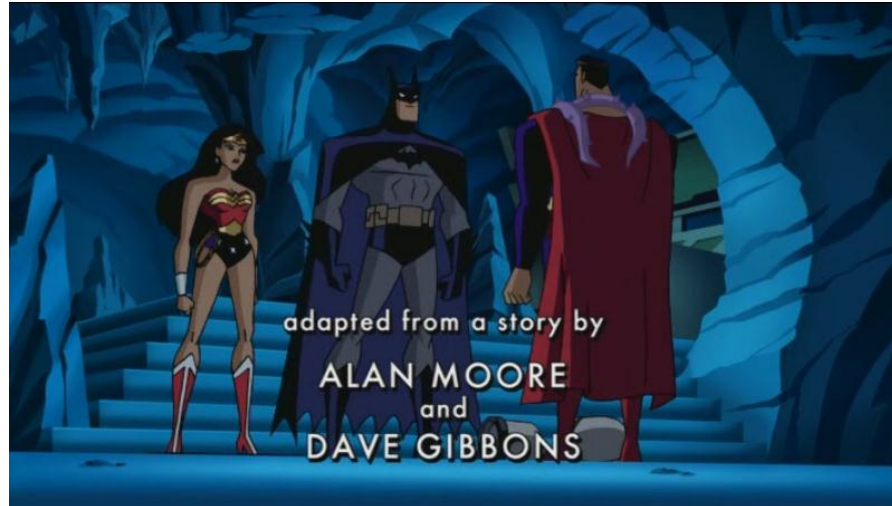


Figura 7 – Créditos iniciais do episódio *For The Man Who Was Everything*, episódio da 1ª temporada da série *Justice League Unlimited*

Segundo Sérgio Codespoti, jornalista do Universo Hq, Moore até “ficou bastante lisonjeado” quando foi informado pelo produtor da série, Bruce Timm, que estavam interessados em adaptar a HQ⁹³.

Logo após deixar os super-heróis na prateleira⁹⁴, ele passou a trabalhar para várias editoras pequenas, que quase sempre faliam antes mesmo que ele pudesse terminar uma história (como foi o caso da *Eclipse Comics*). Em 1988, o roteirista criou seu próprio selo, *Mad Love Publishing*, dedicando-se quase que exclusivamente à realização de projetos de caráter mais autoral, apresentando quase sempre um nítido conteúdo político-social. Sob o selo, ele lançou em 1988 a antologia *AARGH!* e, em 1990, começou *Big Numbers*. Esta última, prevista para ter doze edições, teve apenas dois números publicados, em virtude da ainda não bem explicada saída do desenhista Bill Sienkiewicz do projeto. A inacabada série apresentaria como pano de fundo os impactos sócio-culturais da construção de um *shopping center* em uma pequena cidade inglesa.

Alan Moore, dentro de um viés anarquista, pretendia com ela questionar o funcionamento da vida social sujeita aos princípios do mercado. Na obra, o roteirista anarquista estava se valendo da teoria do caos para especular como um simples evento (a construção de um prédio comercial) poderia ter desdobramentos os mais variados – tanto

⁹³ CODESPOTI, Sérgio. *O Homem Que Tinha Tudo* virou episódio de *Justice League Unlimited*. 06/08/2004 http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/n06082004_02.cfm Acesso em 03 de julho de 2011.

⁹⁴ Apenas por pouco tempo, já que ele assumiu a partir de 1993 alguns títulos da *Image Comics*. A editora tinha sido fundada por roteiristas e desenhistas descontentes com a falta de liberdade criativa e baixa remuneração oferecida pela *Marvel* e pela *DC Comics*.

positivos quanto negativos. Além disso, o título é expressivo de um posicionamento anarquista do autor: *Big Numbers* quer dizer em português “Grandes Números”. Com o título, Moore coloca em questão o fato de que as pessoas acabam por ser reduzidas a “grandes números”, expressos através de carteiras de identidades, ou controladas por cifras monetárias.

Já *AARGH!* recebia esse nome por ser um acrônimo de *Artists Against Rampant Government Homophobia* (“Artistas contra a Homofobia desenfreada do Governo”, traduzindo para o português). Tratava-se de uma antologia de histórias em quadrinhos, que contou com a participação de nomes consagrados como Robert Crumb (considerado a estrela maior do quadrinho *underground*), Art Spiegelman, Frank Miller (autor de *Batman: O cavaleiro das Trevas* e, posteriormente, da série *Sin City*), Harvey Pekar (autor de *American Splendor*), Bill Sienkiewicz, Dave Sim, Posy Simmonds, Brian Bolland, os irmãos Hernandez, dentre outros quadrinhistas em evidência naquele momento. A escolha do acrônimo remetia a uma sensação de repugnância partilhada pelo roteirista de Northampton com relação à Cláusula 28, um dispositivo legal do governo da então primeira ministra Margareth Thatcher, criado em 1986, que, além de punir autoridades públicas que se declarassem homossexuais, institucionaliza práticas discriminatórias contra gays em diferentes esferas da sociedade britânica. Conforme diagnosticou o roteirista, o dispositivo colocava a homossexualidade condenável até mesmo como uma noção abstrata. Moore contribuiu com *The Mirror of Love*, uma história curta de oito páginas sobre a história da homossexualidade, com desenhos de Steve Bissette e Rick Veitch (seus colaboradores no título do Monstro do Pântano). Para uma maior compreensão da importância política dessa antologia temos que considerar a percepção do mundo social acerca de uma doença sexualmente transmissível que, no decorrer dos anos 1980, se tornaria uma epidemia mundial: a AIDS (sigla de *Acquired Immuno Deficiency Syndrome*. Em português, Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). “Como a AIDS foi inicialmente detectada nos Estados Unidos e outros países ocidentais, entre homens gays e bissexuais”, como lembra Warren Blumenfeld, a opinião pública, em sua grande parte, qualificou-a como uma “doença gay”. Os meios de comunicação de massa, conforme Blumenfeld, tiveram sua parcela de culpa, contribuindo para que novos casos de sarcoma de Kaposi fossem rotulados como o “câncer gay” (BLUMMENFELD, 2001. p.387). Se houve essa tentativa do governo britânico em até mesmo fazer como palavras como “gay”, “lesbian”, “queer” e “homosexuality” desaparecessem como categorias abstratas, ela foi identificada por Moore como correlata à ignorância. Com *AARGH!*, Moore procurou estabelecer um

diagnóstico, além de levantar fundos para ativistas de direitos dos homossexuais da Organisation for Lesbian and Gay Action da Inglaterra.

Sob encomenda do Christic Institute, uma organização sem fins lucrativos norte-americana sediada na capital norte-americana, Washington, *Shadowplay – The Secret Team* integra *Brought to Light - A Graphic Docudrama – 30 years of drug smuggling, arms deals and covert operations that robbed America and betrayed the Constitution*. Além da história de Moore, *Brought to Light* contava com outra curta narrativa gráfica, *Flashpoint: The La Penca Bombing*, versando sobre a participação da CIA na Guerra civil da Nicarágua. A editora responsável pela publicação original foi a *Eclipse Comics*, que pouco tempo depois faliu.

Shadowplay é uma curta história, de exatas 30 páginas. Nela, Moore percorre a trajetória da Agência Central de Inteligência norte-americana desde a sua criação em 1947 pelo presidente norte-americano Harry Truman. A Agência foi criada no momento em que a Guerra Fria aparece como *slogan* político e para suceder a *Agência de Serviços Estratégicos* que na Segunda Guerra Mundial tinha como tarefa evitar que as Forças Armadas dos Estados Unidos fossem alvo da espionagem das forças do Eixo. A partir de 1947, com a Doutrina Truman e, atrelada a esta, o acirramento das tensões entre Leste e Oeste, as suspeitas recaíam sobre os comunistas. Moore contou nesse “documentário em quadrinhos” com o auxílio do desenhista norte-americano Bill Sienkiewicz, que na época foi alçado à condição de *superstar* por causa de *Elektra: Assassin* (1986-1987) e *Os novos Mutantes*. Ambos fizeram de *Shadowplay* um meio para chamar a atenção para a participação da Agência em operações encobertas como o escândalo Irã-Contras – episódio da venda ilegal de armas ao Irã para financiar os Contras da Nicarágua –, o tráfico de drogas internacional, a derrubada de governos de esquerda em diferentes países do mundo para a instalação de governos ditatoriais que atendessem os interesses norte-americanos.

O narrador da curta história é um agente aposentado da CIA, não representado em traços humanos, mas sob a forma de símbolo universalmente reconhecível como sendo daquele país: a águia careca norte-americana. Aqui iremos atentar para o simbolismo dessa representação. Para os norte-americanos a águia – que é careca apenas no nome – representa o próprio Estados Unidos. Ela é a figura central do selo nacional estadunidense, sendo mostrada com asas abertas, segurando um ramo de oliveira com a garra direita, e flechas com a esquerda. Escolhida em 1782, pelo Congresso norte-americano, no momento em que os

Estados Unidos se constituíam como nação, ela simbolizaria virtudes como liberdade, força e agilidade (YANUCK, 2003. p.12). Benjamin Franklin, um dos “pais fundadores” dos Estados Unidos, contudo, ponderou negativamente sobre a escolha da águia. Franklin preferia que o símbolo dos Estados Unidos fosse o peru, ave também nativa da América. Para ele, esta invocaria respeito⁹⁵. No caso da águia, o estadista e inventor considerou que a escolha dela suscitaria futuras polêmicas, justamente pela ave ser “de rapina”. Essa última acepção foi a retomada por Moore – embora não tenhamos indícios de que o roteirista britânico conheça esse episódio tão singular da história norte-americana. Como se trata de um “documentário” sobre as operações encobertas da CIA, seria condizente tão-somente afirmar que o roteirista estaria se reportando ao selo da Agência Central de Inteligência. Afinal, trata-se de parte da história do intervencionismo norte-americano durante a Guerra Fria. Por sinal, o selo da CIA aparece em uma das duas capas de *Brought to Light* de duas maneiras: Sienkiewicz cria um efeito de transição de imagem para a outra, como se as imagens fizessem parte de um rolo de filme – daí *Brought to Light* ser chamada de um *A Graphic Docudrama*. Em um quadro aparece a águia tal como no Selo da CIA. Já no quadro seguinte, a ave é substituída por uma espécie de bobo da corte, inscrito em um círculo que, ao invés de ter a inscrição “United States of America”, leva “Contras of America” como lema. Moore parece assinalar que a CIA, ao se envolver em atividades como o tráfico de drogas, contrabando de armas e operações encobertas – sob o pretexto de conter o comunismo –, roubou a América e traiu a Constituição. Assim, o conteúdo simbólico da águia careca cai por terra.

Na trama, vemos a águia antropomórfica comportando-se como bêbado em um bar, confessando por meio de um monólogo todos os seus crimes – como se pretendesse expurgá-los. Força e Agilidade, virtudes que estariam impressas simbolicamente no selo nacional, não estão incutidas em sua representação. Moore, em entrevista, menciona que *Brought to Light* deve ser interpretada como uma espécie de sátira: “Eu penso que *Brought to Light* foi a sátira mais bem sucedida que eu já fiz. Sátira no velho sentido, no sentido de fazer um retrato grotesco e pouco lisonjeiro de alguém que não obstante é verdadeiro...”⁹⁶ Com essa sátira, ele procura construir representações negativas no sentido de desmobilizar moralmente a instituição, cuja maneira de ser lhe desagrade e esperar uma reação. A reação veio sob a

⁹⁵ MATTERN, Joanne. *U.S. Facts & Fun*, Grades 4-6. Evan-Moor Educational Publishers, 2005.

⁹⁶ KAVANAGH, Barry. *The Alan Moore Interview: The Killing Joke and Brought to Light*, 2000. Disponível em <http://www.blather.net/articles/amoore/brought-to-light1.html> Acesso em 11 de abril de 2011. (trecho original: “I think that *Brought to Light* was the most successful satire that I've ever done. Satire in the old sense, satire in the sense of doing a grotesque and unflattering portrait of somebody that is nevertheless true...”)

forma de censura. A cadeia de livros WHSmith recusou-se a comercializá-la na Inglaterra⁹⁷ e a obra apenas teve uma edição. Outra forma de censura foi esboçada pela DC. Moore, na entrevista para a *Ptolemaic Terrascope*, disse que *Brought to Light* iria ser publicada pela Warner Books, que “De repente, recebemos a notícia de que a Warner tinha pulado fora. Havia uma especulação de que alguém na Warner soube que estávamos trazendo à tona as relações da CIA com a máfia e decidiu que não seria um bom livro para a Warner produzir”.

Longe de fornecer ao público uma imagem distorcida de fatos históricos, em virtude do uso de uma personagem ficcional e talvez pela embriaguez dela⁹⁸, a HQ se fundamenta em uma ampla pesquisa bibliográfica e poderia até mesmo reivindicar para si o rótulo de trabalho historiográfico, uma vez que, ao seu modo, buscava construir um entendimento sobre as controvérsias.

Moore tem como elemento invariável em quase todos seus trabalhos a utilização exaustiva de referências culturais e de teorias científicas. Como observa Márcio Salerno, em livro pela editora Marca de Fantasia, intitulado *Miracleman: Um outro mito ariano*, onde analisa o trabalho de Moore com o super-herói Miracleman,

Alan Moore praticamente inaugurou a tendência do uso de referências intelectuais, populares, artísticas e *underground* nos roteiros de HQs adultas, e outros trabalhos, de outros autores, utilizaram bem tais referências, apesar de que, no final dos anos 80 e início dos 90, já que não era de muito bom tom fazer isso, devido ao abuso, o que irritava os novos leitores de HQs que, em sua maioria, são crianças e adolescente. E nem todos eles vão continuar a ler quadrinhos depois de se tornarem adultos. (SALERNO, *Op.cit*, 2004. p.14-15)

O trabalho de Moore é também marcado por um diálogo incessante com vários aspectos da chamada cultura *pop*.

Assim como fez na posterior ‘Whatever Happened to the Man Of Tomorrow’, Alan Moore também aproveitou que estava escrevendo uma história do herói kryptoniano para reverenciar aspectos de sua fase áurea, principalmente daquela perpetrada por autores como **Wayne Boring**, **Curt Swan**, **Mort Weisinger**, **Jerry Siegel**, **Otto Binder**, **Cary Bates** e **Al Plastino**, entre outros. Nessa aventura é reverenciado o planeta Krypton da **Floresta de Vidro**, da **Floresta Escarlata**, dos **Sais de Glamour**, dos **Botões do Inferno**, e da atriz Lyla Lerrol, por quem o herói se

⁹⁷ VERGUEIRO, Waldomiro. Alan Moore: Biografia e obra comentada, *Omelete*. 5 de abril de 2006. Disponível em <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/alan-moore-biografia-e-obra-comentada/> Acesso em janeiro de 2010.

⁹⁸ Semelhante construção é evidenciada em *Watchmen*, na sequência das páginas 22 e 23, do Capítulo II, quando o Comediante aparece bêbado diante de Moloch para confessar seus pecados e avisar que o nome de seu antigo arquiinimigo, assim como de várias pessoas, estava em uma lista.

apaixonou em uma de suas viagens no passado (aventura publicada por aqui, pela **EBAL**) (PITOMBO, 2002).

Há também uma interlocução com variedade de literatos como, por exemplo, George Orwell, William Burroughs (controverso autor da geração *beat*), Ian Sinclair, com escritores da ficção científica *New Wave*, o escritor de fantasia e anarquista Michael Moorcock (amigo de Moore, por sinal), os escritores de horror Clive Barker e H. P. Lovecraft, dentre outros. Na série *Liga Extraordinária* (originalmente, *The League of Extraordinary Gentlemen*), por exemplo, cujo primeiro número foi lançado pelo selo *ABC/Wildstorm* em março de 1999, o roteirista se apropriou de algumas das mais conhecidas personagens da literatura do final do período vitoriano para compor uma espécie de força tarefa. Na primeira edição, víamos reunidos em um universo totalmente plausível o capitão Nemo (personagem principal do livro *Vinte Mil Léguas submarinas*, de Julio Verne), Allan Quatermain (das *Minas do Rei Salomão*, de Sir Henry Rider Haggard), Henry Jeckyll e sua parte maligna, Mister Hyde (de *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson), Lady Wilhemina Murray (personagem feminina de *Drácula*, de Bram Stoker) e o Homem Invisível (de H.G. Wells). Já em *Lost Girls*, obra iniciada em 1991 nas páginas da antologia *Taboo* e finalizada, depois de 15 anos, em 2006 em outra editora – a *Top Shelf* –, o roteirista, com ajuda da artista Melinda Gebbie – que tornaria-se esposa do roteirista –, se apropriou de três conhecidas personagens femininas dos contos infantis no intuito de especular sobre a relação tensa entre a arte e a pornografia. Tratava-se, em suas palavras, de uma HQ

(...) declaradamente pornográfica, com cenas de sexo explícito em quase todas as páginas. Além de uniões de todos os tipos entre mulheres e homens, a história envolve o fetichismo, incesto e até mesmo um toque de bestialidade, assim como um monte de atividade sexual envolvendo menores⁹⁹.

Estrelada por versões adultas de Alice (de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice no País dos Espelhos*), Dorothy (de *O Mágico de Oz*) e Wendy (de *Peter Pan*), que se encontram em um hotel suíço alguns meses antes do dia 28 de junho de 1914¹⁰⁰, *Lost Girls* chegou a ser

⁹⁹ Trecho original: “(...) bluntly pornographic, with explicit sex scenes on almost every page. Beyond couplings of every combination of women and men, the story involves fetishism, incest and even a touch of bestiality, as well as a whole lot of sexual activity involving minors”

¹⁰⁰ Dia em que o estudante sérvio Gavrilo Princip assassinou o arquiduque do Império Austro-Húngaro Francisco Ferdinando e, com isso, contribuiria para agravar ainda mais as crises diplomáticas que se delineavam entre os

lançada no Brasil, tendo seus três volumes publicados pela *Devir*. Aqui em terras brasileiras a obra não encontrou a polêmica semelhante àquela que teria suscitado em outros países. Na Inglaterra, país de origem do roteirista, a controvérsia esteve relacionada também aos direitos autorais. O Great Ormond Street Hospital, instituição que recebeu do criador de *Peter Pan* – o escocês James Matthew Barrie – a propriedade de todas as personagens, além de não concordar com a temática envolvendo as personagens do conto infantil, tentou impedir a comercialização da obra no momento de seu lançamento. A obra apenas pode ser distribuída e vendida na Inglaterra ao final de 2007, quando os direitos autorais sobre a obra deixariam de pertencer à instituição e passariam a ser de domínio público¹⁰¹.

Moore também dialoga, em grande parte de suas obras, com referências musicais. Ele próprio durante a década de 1980 fundou uma banda *punk* chamada *Sinister Ducks*, cujo único *single*, “The March of the Sinister Ducks” tece uma crítica àquilo que Moore qualificou em *V for Vendetta* de fascismo. Embora seja contrário à transposição de quadrinhos para o cinema, o roteirista também se vale da influência do cinema de Nicolas Roeg e de Sergei Eiseinstein para pensar os recortes e a paginação de suas obras. Há ainda a influência do trabalho do quadrinista anarquista Bryan Talbot, *The Adventures of Luther Arkwright* (*As Aventuras de Luther Arkwright*, em português), na maneira como Moore concebe os quadrinhos como meio de tratar temas considerados mais “adultos”/“maduros”.

No próximo capítulo, trataremos acerca de quadrinhos produzidos ao longo do período da Guerra Fria, em duas vertentes temáticas: a anticomunista e a referente à temática atômica. Moore, em algumas de suas obras da década de 1980, se posicionou de maneira contestatória contra tais vertentes. Alguns dos quadrinhos que apresentaremos no decorrer do próximo capítulo teriam feito parte da leitura não apenas do roteirista, mas de grande parte das pessoas de sua geração. Personagens dos quadrinhos como Hulk e Homem-Aranha, publicados pela *Marvel* a partir do período da década de 1960, expressam uma forte relação com a Guerra Fria e constituem-se em referências conhecidas até mesmo por não-leitores de HQ. Sendo assim, lançaremos um olhar sobre seus quadrinhos e outros que contribuíram para construir o imaginário do período.

países europeus desde o final do século XX. O desdobramento desse evento singular, associado a outros, foi a Primeira Guerra Mundial.

¹⁰¹ Informação disponível em <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article678107.ece> Acesso em maio de 2010. Também disponível em <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/detentores-dos-direitos-de-peter-pan-atacam-novo-trabalho-de-alan-moore/> Acesso em maio de 2010.

Capítulo 3: HQs na Guerra Fria / Guerra Fria nas HQs

3.1. Repensando a Guerra Fria através dos Quadrinhos

Neste capítulo, atentamos para o fato de que a Guerra Fria não se restringiu exclusivamente aos âmbitos militar, econômico, tecnológico e ideológico. Ela teria sido travada em um campo de conflito e negociação até então pouco considerado pela historiografia, de maneira geral. Estamos nos referindo às Histórias em quadrinhos. Consideramos aqui alguns quadrinhos que, durante o período que se estende desde o final da Segunda Guerra Mundial até o início da década de 1990, foram tomados como instrumentos políticos no sentido de hastear bandeiras, engendrar posições e levantar questões sobre o contexto em que se inscreveram. Tomamos aqui as prescrições de Bronislaw Baczko (1985) e de Pierre Ansart (1978). Através do primeiro teórico, perceberemos em que medida os “discursos” empregados por quadrinistas, de diferentes tradições dentro do gênero, construiriam por meio das representações coletivas o imaginário acerca do período. Convém assinalar que aquilo que produzem através da linguagem dos quadrinhos passa longe de ser uma imagem especular, mas antes de tudo seria uma interpretação que visa a atender interesses, opiniões e valores os mais diversos. Para termos a compreensão de como os quadrinhos que constituem interpretações, especulações sobre o mundo em que se inscrevem, podemos considerar algumas ideias de Pierre Ansart, para quem o imaginário diz respeito ao modo como sociedades produzem e se reproduzem, atribuindo às representações o papel de serem depositárias de suas normas e seus valores.

Começaremos tratando acerca da ideologia do anticomunismo. Em seguida, lançaremos um olhar sobre a maneira como os quadrinhos, de diferentes formas, especularam sobre corrida armamentista nuclear. Não é sem motivo que escolhemos tratar dessas duas temáticas. Foi em virtude da corrida armamentista nuclear que se configurou um confronto que, se não foi direto, se expressou, de diferentes maneiras, pelo receio de uma guerra total. Tal receio de uma “destruição mútua inevitável” (HOBBSAWN, *Op.Cit.* p. 224) aparecia, em algumas interpretações, como que reforçado pela paranoia anticomunista. Conforme o historiador Eric Hobsbawn, no capítulo que dedica ao período em seu *Era dos Extremos*, tudo indicava que após o término da Segunda Guerra o cenário internacional caminharia para o equilíbrio de forças. As nações envolvidas no conflito estavam devastadas e teriam que, momentaneamente, colocar de lado suas divergências, de modo a conseguirem se reerguer

economicamente. Estados Unidos e União Soviética, por estabelecerem antes mesmo do término do conflito áreas de influência, em várias conferências de cúpula, tendiam ao respeito mútuo. Com essa interpretação, Hobsbawm estaria se contrapondo à tendência historiográfica que atribuía às origens da Guerra Fria como vinculadas ao expansionismo soviético. Assim, seria necessário deslocar o olhar para os Estados Unidos de modo a compreender como a ideologia do anticomunismo constituiu um fator importante para configurar o que se designou Guerra Fria. Embora a percepção do autor possa ser considerada um tanto reducionista, por eximir a União Soviética da culpa pela atmosfera de tensão com os norte-americanos, esse elemento que ela coloca em evidência – o anticomunismo – será destacado neste capítulo. Como bem apontou Fred Halliday, “cada lado estava lutando por alguma coisa, embora dentro de limites” (1993. p. 86). A questão também foi tratada por outra figura central na esquerda internacional, o historiador britânico Edward Palmer Thompson. Para Thompson, a Guerra Fria havia se tornado um costume, no caso, não apenas apoiado e enraizado em ambos os lados do conflito pelos complexos militar-industrial e centros de pesquisa, mas pela comunidade internacional em geral. Os primeiros seriam responsáveis, na opinião de Thompson, por influenciar a direção nas quais ambas as comunidades – os países capitalistas e socialistas – se desenvolviam em termos econômicos e sociais. Já os segundos, compactuavam com a sua manutenção. A denúncia então recai sobre a dinâmica interna da Guerra Fria, cuja lógica era a da autorreprodução, isto é, da tentativa de garantir a manutenção dos interesses políticos de setores dependentes da Guerra Fria (THOMPSON, 1985). Se a denúncia de Thompson incide sobre os dois lados do conflito, cabe ao historiador avaliar não apenas a participação dos tomadores de decisão do período, mas compreender como atores sociais “comuns”, que não participam diretamente das deliberações, compactuaram com a dinâmica interna e a lógica recíproca da Guerra Fria. Além daqueles que a legitimaram, ainda temos que ressaltar aqueles que, ao seu modo, se opuseram. Para tanto, lançaremos um olhar sobre quadrinhos com a temática contrária ao comunismo e sobre aqueles que tematizaram sobre o perigo de uma ameaça nuclear.

Antes de adentrar no universo particular desses quadrinhos é necessário apontar três ressalvas ao leitor: a primeira é a de que a seleção é parcial, mas não ao acaso. Dificilmente daríamos conta de trabalhar toda a multiplicidade de quadrinhos produzidos ao longo do período. Em segundo, nossa proposta de análise dos títulos e formas narrativas elencadas neste capítulo não consiste tão-só em realizar um trabalho descritivo delas, pois sendo elas

portadoras do simbólico, dizem mais do que mostram ou enunciam. Há que se considerar aquilo que elas apresentam de explícito, assim como os interesses que seus idealizadores tentam imprimir de maneira velada. Ao historiador não caberia avaliar se a Guerra Fria estava certa ou errada. Antes de tudo, ele teria a tarefa de identificar, por meio das fontes, as motivações dos atores políticos, a lógica que os atores daquele período construíram e empregaram para justificar suas ações e maneiras de pensar. Tal lógica torna-se um tanto mais compreensível se nos debruçarmos sobre suas práticas e experiências, vivenciadas naquele período.

3.2. A Guerra Fria e a ideologia do anticomunismo nos Quadrinhos

Nos Estados Unidos, as histórias em quadrinhos acompanharam durante o período da Guerra Fria uma disposição assumida, em parte, por produtos da cultura da mídia: especular sobre o perigo de uma “ameaça vermelha”. Tal orientação pode ser evidenciada na série de títulos elencados por Fredrik Strömberg, na seção “You Dirty, Rotten Commie Bastard!” de *Comic Art Propaganda* (STRÖMBERG, *Op. Cit.* p. 62-83). Considerando alguns dos exemplos fornecidos pelo jornalista/historiador sueco e lançando mão de outros de nosso conhecimento, trataremos nas próximas páginas a respeito da vinculação dos quadrinhos e o anticomunismo – fenômeno que “teve dimensão internacional, provocado pela reação ao advento mundial do bolchevismo e às crises revolucionárias emergentes no pós-Primeira Grande Guerra” (MOTTA, 2002. p.2) e que fixou profundas raízes no imaginário político norte-americano durante a Guerra Fria, de tal modo que, em determinados momentos, a ameaça de um “perigo vermelho” adquiriu, em grande parte do período da Guerra Fria, verdadeiros contornos de histeria nacional¹⁰². No começo da década de 1920, teria ocorrido a primeira “Red Scare”. Nesse momento, a retórica anticomunista serviu aos interesses do governo norte-americano e das classes hegemônicas no sentido de restringir a atuação de sindicatos operários, bem como foi utilizada para interromper o fluxo de imigrantes provenientes do Leste Europeu, considerados como potencialmente radicais (MURRAY,

¹⁰² A bibliografia que trata acerca do fenômeno do anticomunismo nos Estados Unidos é extensa. Além do livro de Francis Murray consultado para a realização da parte introdutória deste capítulo, citemos: FOGLESONG, David S. *America's Secret War Against Bolshevism: United States Intervention in the Russian Civil War 1917-1920*. University of California: Berkeley, 1991; PFANNESTIEL, Todd J. *Rethinking the Red Scare: The Lusk Committee and New York State's Fight Against Radicalism 1919-1923*. College of William and Mary, 2001.

1999)¹⁰³. Notadamente nesse período, os sentimentos contrários ao comunismo teriam reforçado ainda mais tensões étnicas e de classe no pós-Primeira Guerra, ao mesmo tempo em que serviram de apoio para os chamados “interesses do capital”. Durante a Segunda Grande Guerra, a existência de um inimigo em comum, o Eixo, contribuiu, em parte, para um relaxamento temporário das tensões entre comunistas e capitalistas. Porém, com o término do conflito e a crescente polarização ideológica entre os Estados Unidos e a União Soviética, a fogueira em torno do anticomunismo foi reacendida – sobretudo, com o lançamento da Doutrina Truman, em 12 de março de 1947. Com o advento do macarthismo, o temor de que elementos favoráveis às ideias comunistas se infiltrassem em todas as esferas da sociedade norte-americana acabou sendo potencializado, fazendo com que os olhares fossem dirigidos particularmente para os setores considerados como formadores de opinião. As suspeitas de que o cinema e os meios de educação teriam sido utilizados como instrumento de propaganda comunista foram matéria de interesse de uma infinidade de livros. Já no que se refere aos quadrinhos, são poucos os títulos que tenham abordado a respeito do tema. *Commies, cowboys, and jungle queens: comic books and America, 1945-1954*, livro de William W. Savage, Jr., professor de história da Universidade de Oklahoma é um dos poucos dedicado completamente ao tema. Há ainda um capítulo sobre a relação entre quadrinhos e a ideologia do anticomunismo em *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*, de Bradford W. Wright: “Reds, Romance and Renegades – Comic Books and the Culture of the Cold War, 1947-1954”¹⁰⁴ que merece ser aqui utilizado como referência, além do mencionado capítulo de Fredrik Strömberg.

Embora a chamada “caça às bruxas” por elementos subversivos tenha diminuído drasticamente após o declínio político do senador Joseph McCarthy, a ideologia do anticomunismo permaneceu enraizada na cultura estadunidense, orientando uma infinidade de práticas políticas que se valendo de um conjunto coordenado de representações expressou necessidades coletivas e os fins a alcançar¹⁰⁵. Não estamos aqui tratando do anticomunismo de maneira análoga ao conceito de *mentalidades*, como se não houvessem questionamentos internos e externos a essa lógica ou chave de leitura e apenas existisse uma corrente de

¹⁰³ Além do receio contra comunistas, havia também uma orientação voltada no sentido de repudiar anarquistas.

¹⁰⁴ No primeiro capítulo indicamos em uma nota de rodapé o capítulo supracitado. Caso o leitor tenha passado por ele sem lhe dar a devida atenção, cá está ele no corpo do texto.

¹⁰⁵ Estamos aqui aludindo à definição de imaginário de Pierre Ansart, para quem toda sociedade é constituída por um “conjunto coordenado de representações, um imaginário, através do qual ela se reproduz e que designa em particular o grupo e a ela própria, distribui as identidades e os papéis, expressa as necessidades coletivas e os fins a alcançar” (ANSART, 1978, p.21-22).

pensamento. Uma vez que a noção de representação orienta nossa pesquisa, há que se considerar a coexistência de uma série de redes de sentido, em que existe uma multiplicidade de relações, eventos e sujeitos históricos. O anticomunismo não poderia ser tomado de maneira monolítica, uma vez que incorpora uma pluralidade de ideias e pontos de vista, por diversas vezes inconciliáveis. Seria mais plausível falar em anticomunismos. Deste modo, não poderíamos reduzir o contexto a um tipo de explicação unívoca. Uma atitude positiva com relação ao comunismo dentro dos quadrinhos norte-americanos pôde ser vista, particularmente, nos *comix underground* da década de 1960 e início dos anos 1970. Além de dedicarem espaço para se enveredar pelo comunismo, seus autores expressavam também um interesse pelo anarquismo.

Comecemos, então, pela década de 1950. Nesse contexto em que qualquer “ismo” que não fosse relacionado à palavra “capital” era tratado com ceticismo ou desconfiança por parcela considerável da sociedade norte-americana, o roteirista Joe Simon e o desenhista Jack Kirby lançaram em 1954 pela editora Crestwood Publication/Prize Comics o *Fighting American*. Esta personagem, pouco ou nada conhecida entre nós brasileiros, usava uniforme com predominância das cores da bandeira norte-americana e, seguindo uma tendência da época, tinha um companheiro mirim, o *Speedboy*. Qualquer semelhança com o *Capitão América* e seu ajudante, *Bucky*, não é mera coincidência. Simon e Kirby haviam em março de 1941 criado o *Capitão América*, no sentido de fazer uma crítica ao nazismo e incitar os Estados Unidos a participarem da Segunda Guerra Mundial. Todavia, perderam a propriedade da personagem, pois cederam os direitos autorais para a *Timely Comics* (que, posteriormente, viria a se tornar a *Marvel*). Decididos a fazer o público esquecer o “Sentinela da Liberdade” – como o Capitão é conhecido pelos fãs – Simon e Kirby criariam o herói, que quando não estava uniformizado era Nelson Flagg. O sobrenome, “Flagg”, fazia alusão à bandeira, reforçando seu caráter patriótico/nacionalista¹⁰⁶. Servindo como ferramenta ideológica do

¹⁰⁶ Assim como o *Capitão América* e o *Fighting American*, outros heróis foram criados com base na bandeira norte-americana. Um deles foi *The Shield*, da editora MLJ (que viria a mudar de nome para *Archie Comics*). Estreando em janeiro de 1940 nas páginas de *Pep Comics* #1, a criação do roteirista Harry Shorten e do desenhista Irv Novick antecedia um ano antes o Capitão América, de Joe Simon e Jack Kirby (STRÖMBERG, Op. Cit. p.154-155). *The Shield* tinha um companheiro mirim, com vestes também nas cores da bandeira norte-americana: *Dusty*. Alguns outros expressivos dessa inspiração: *Captain Flag* (criado em 1941, pelo roteirista Joe Blair e o desenhista Lin Streeter), *Mr. America* (criado em 1938), a dupla *Star-Spangled Kid e Stripesy* (ambos criados em 1941), *Miss America* (personagem feminina criada em 1943), *Uncle Sam* (criado em 1941 pela *Quality Comics* e, posteriormente, incorporado ao Universo DS), *Steel* (da *DC*, criado em 1978), *the Spirit of '76* (não apresentava as cores da bandeira norte-americana. Todavia, em virtude de seu nome, era alusivo ao processo de Independência norte-americana) e *Patriot*. Outros heróis com essa característica podem ser consultados em <http://goo.gl/qcVxi>. Acesso em maio de 2011.

macarthismo, o *Fighting American* combateu ao longo de suas 7 edições inimigos comunistas como Super Khakalovitch – o “Herói do Povo”, que exalava odor fétido e aparecia sempre dançando ajoelhado tal como um cossaco –, Rhode Island Red, Doraymirio Wolfrisoff, Poison Ivan e Hotsky Trotsky.

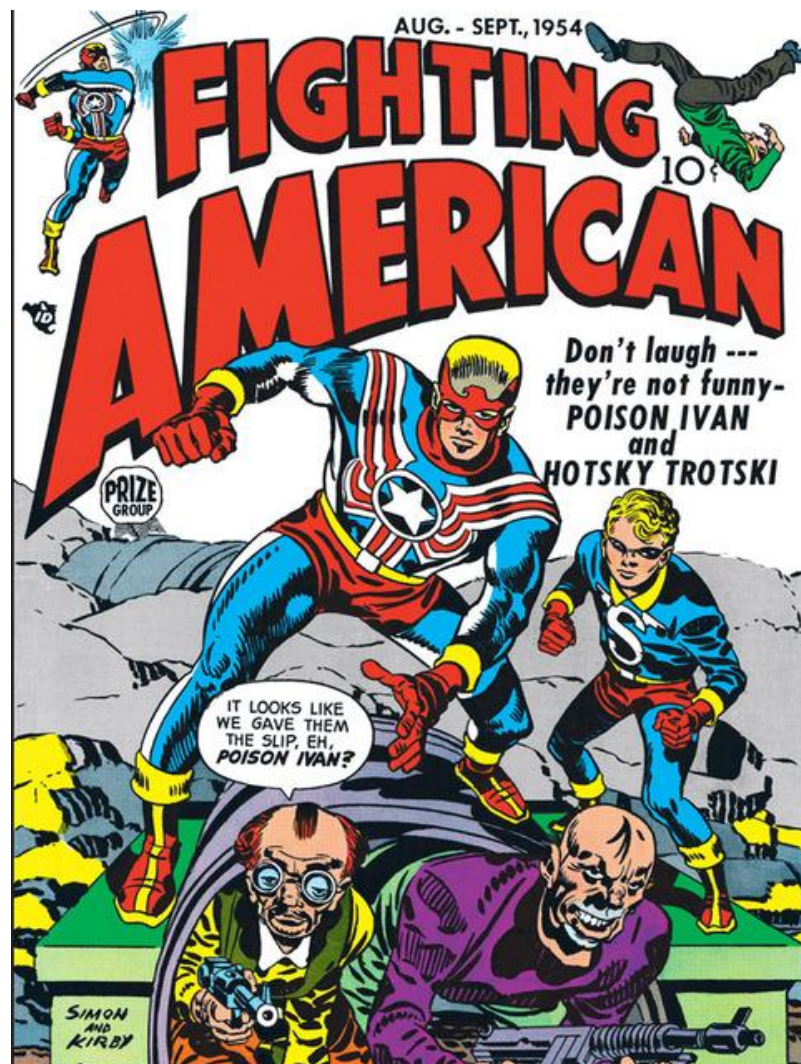


Figura 8 – Capa da edição de Agosto-Setembro de 1954 de *Fighting American*

Na capa acima aparecem os dois últimos antagonistas que listamos. A capa em questão é expressiva de uma orientação política destinada a reforçar e propagandear o anticomunismo nos Estados Unidos. Ela opera estabelecendo distinções, identificando o inimigo comunista como a essência do mal e ao mesmo tempo em que faz dos Estados Unidos – representados pelo *Fighting American* e seu ajudante mirim – as forças do bem. Estamos assim diante de

uma avaliação moral. A frase “Don’t Laugh...They’re not funny – Poison Ivan and Hotsky Trotski” (“Não ria...eles não são engraçados – Ivan Venenoso e Hotsky Trotski”) apenas faz sentido se prestarmos atenção na forma como os antagonistas de *Fighting American* são representados esteticamente. Além de seus traços grosseiros e um tanto caricaturais, os antagonistas surgem na capa saindo ao que parece de uma tubulação de esgoto, em uma tentativa de se infiltrar sorrateiramente no campo do oponente. Mesmo configurados a partir de traços caricaturais – o que implicaria na expectativa de produzir possíveis risos –, os vilões são concebidos como ameaças em potencial – não é sem motivo que estão armados. As armas estão na cena justamente por contrabalancear com a imagem caricatural e assinalar, por meio de uma tensão, um caráter de perigo. Hotsky Trotski, a figura que diz “*It looks like we gave them slip, eh, **Poison Ivan?***” é uma clara alusão à Leon Trotsky, intelectual marxista que foi o segundo nome mais importante da Revolução Russa de 1917 (apenas perdendo em importância para Lênin). Há semelhanças não apenas no nome, mas físicas. Interessante notar que a crítica poderia ter recaído naquele momento sobre Stálin – que havia falecido um ano antes –, mas Simon e Kirby podem ter escolhido fazer uma alusão ao nome de Trotski para evitarem maiores polêmicas e ainda sustentar uma estereotipização. Com a morte de Stálin teria havido um certo relaxamento das tensões entre as superpotências (HOLLOWAY, 1997, p. 461) e que tais tensões voltariam a esquentar com a Crise dos Mísseis Cubanos. Se assim o for, Stálin pode ter deixado de ser a escolha mais adequada para os fins que *Fighting American* se prestava.

Em 1951, Stálin já havia dado um ar de graça em uma publicação destinada ao público infantil da *Joe Lowe Co.*, *How Stálin Hopes We Will Destroy America* (“Como Stálin deseja que nós destruamos a América”, traduzindo para o português). A capa apresentava a foice do símbolo universal do comunismo internacional servindo como um anteparo para um globo terrestre. Como se tratava de um quadrinho direcionado às crianças, com o intuito de ser distribuído em escolas, o globo terrestre seria um elemento reconhecível por parte delas, visto que é um material escolar útil para as aulas de geografia. O dirigente soviético aparecia, ao fundo, com o martelo em mãos. O autor da capa dá a entender que o dirigente está, com o objeto, movimentando a esfera. Com isso, americanos seriam simbolicamente arremessados para fora do país. Digno de nota é o realce dado, na cor vermelho, a três palavras que compõem o título. Por sinal, elas em conjunto expressariam a metáfora visual construída pelo autor da capa: *Stálin detroy America* (“Stálin destrói a América”). Segue a capa abaixo:

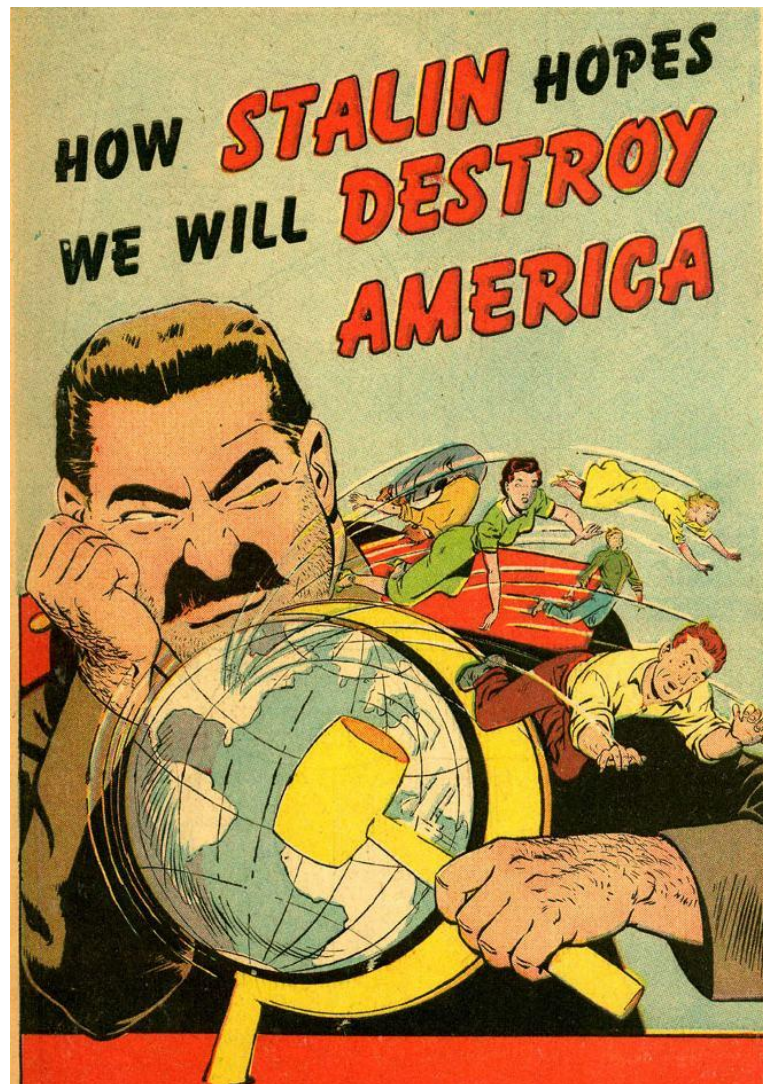


Figura 9 - How Stálin Hopes We Will Destroy America¹⁰⁷

Em 1953, teríamos o retorno do Capitão América. Durante a Segunda Guerra Mundial, o “Sentinela da Liberdade” participou do esforço de guerra combatendo nazistas. Por duas vezes, ele derrotara Adolf Hitler, socando-o em seu próprio *bunker*¹⁰⁸. Nas duas vezes, os Estados Unidos sequer haviam aderido ao conflito – a primeira edição publicada pela *Timely Comics* data de março de 1941. A segunda, publicada um mês seguinte. Os EUA entrariam na Segunda Guerra Mundial motivados pelo ataque à base naval de Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, e em virtude da Alemanha, aliada dos japoneses, terem declarado guerra

¹⁰⁷ Imagem disponível em http://www.flickr.com/photos/el_blog_ausente/3613087737/ Acesso em maio de 2011.

¹⁰⁸ Ver as capas da primeira edição e a segunda de *Captain America*, publicadas respectivamente em março e abril de 1941. Disponíveis em <http://www.coverbrowser.com/covers/captain-america>

ao país. Com o término do conflito, o *Capitão América* perderia sua função ideológica. Até ser cancelado, em 1950, ele lutaria, sem obter muito sucesso entre os leitores, contra o crime organizado nos Estados Unidos. Todavia, com o marcathismo, o *Capitão América* voltaria do limbo para assumir uma nova função: a de ser um “Commie Smasher” (esmagador de comunas, em português). O principal inimigo do Capitão América durante a Segunda Guerra, o *Caveira Vermelha* (*Red Skull*, no original) é também trazido de volta, agora sob uma nova identidade. Johann Schmitt, o *Caveira Vermelha* original, havia sido dado como morto, e um imitador se valeu da reputação do primeiro para ainda causar medo entre norte-americanos. O original trabalhava para os nazistas, enquanto o imitador chamado Albert Malik era um espião comunista. No caso do *Caveira Vermelha*, estamos diante de um processo de ressignificação, aos moldes descritos por Mikhail Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2004). Ao ser inserido em outro campo semântico, em virtude do contexto de caças às bruxas, o *Caveira Vermelha*, por apresentar em seu nome a cor que evoca o comunismo, adquire uma outra conotação ideológica. Na década de 1960, a *Marvel* – antiga *Timely Comics* – teria outros *Commie Smashers*. *Thor*, por exemplo, seria um herói dos quadrinhos que assumiria a função de ser literalmente um “commie smasher”, tentando esmagar literalmente com seu martelo Mjolnir inimigos do outro lado da Cortina de Ferro¹⁰⁹.

Um clima de paranoia e conspiração aparecia também em quadrinhos cuja temática não gira em torno do gênero super-herói. Pouco antes do macarthismo, em *Is This Tomorrow: America Under Communism* (*Este é o Amanhã: A América sob o comunismo*, traduzindo para o português), de 1947, houve uma especulação sobre os supostos efeitos negativos de uma invasão comunista nos Estados Unidos. A revista em quadrinhos foi publicada pela *Catechetical Guild Educational Society of St. Paul*, de Minnesota – “uma editora criada pelo Padre Louis A. Gale, em 1930, a fim de distribuir material para promover os ensinamentos da Igreja Católica” (STRÖMBERG, Op. Cit. p. 64)¹¹⁰. Tendo como público-alvo a juventude, essa revista em quadrinhos foi publicada no mesmo ano em que o presidente Truman anunciou no Congresso Nacional Norte-americano as diretrizes para conter o avanço do comunismo internacional. Pelo preço de capa de dez centavos e pela tiragem expressiva estimada em quatro milhões de exemplares, é certo que sua ampla disseminação social nos Estados Unidos contribuiria para reforçar a retórica anticomunista. Ainda mais pelo fato dele

¹⁰⁹ Ver a edição # 84 de *Journey into Mystery*, de setembro de 1962. Informação obtida através do

¹¹⁰ Trecho original: “a publishing house established by Father Louis A. Gales in the 1930’s in order to distribute material to further the teachings of the Catholic Church”.

ter sido distribuído gratuitamente em escolas católicas – algo que teria potencializado seu campo de ação. Analisemos sua capa.

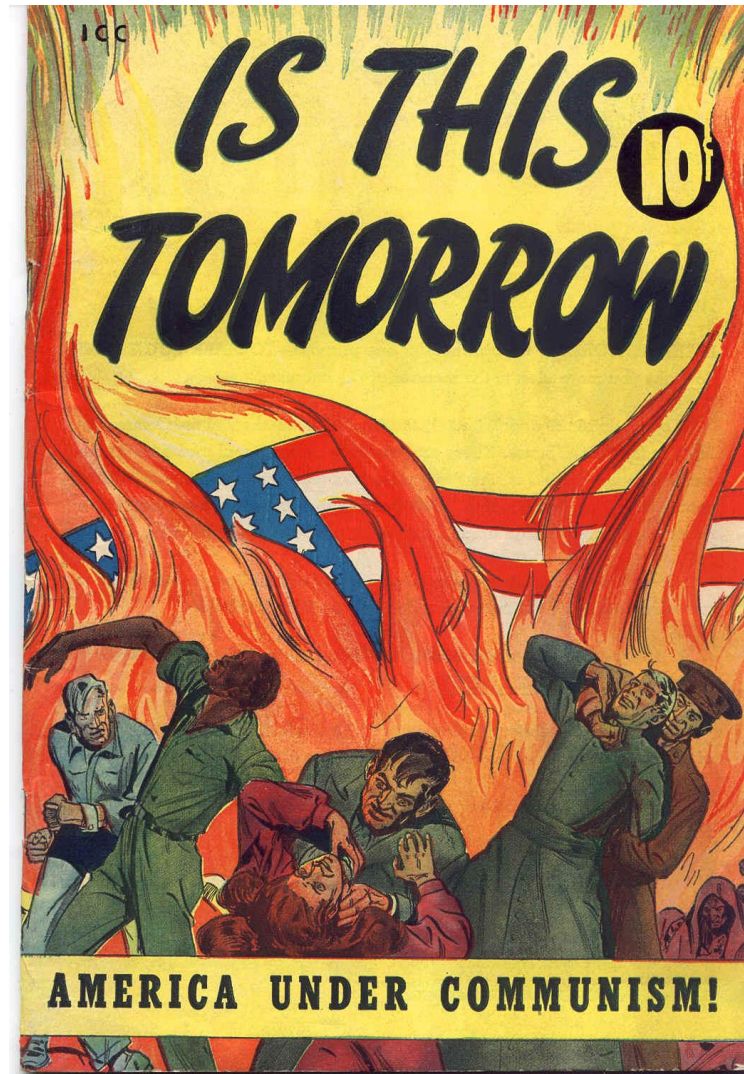


Figura 10 – Capa de *Is This Tomorrow: America Under Communism*

A capa acima traça um panorama sombrio para a América, em caso de uma tomada de poder pelos comunistas. Na imagem, vemos ao fundo a bandeira dos EUA em chamas. A bandeira dos Estados Unidos é, para grande parcela dos norte-americanos, o símbolo maior da nação e representaria para eles a própria América. Deste modo, queimar tal símbolo seria o mesmo que colocar a existência da América em questionamento. Não apenas a América, mas aquilo que os estadunidenses compreendem como sendo o modo de vida americano. Tendo em vista que *Is this Tomorrow* foi lançada no mesmo ano em que a Guerra Fria aparece como

slogan político – portanto, em um momento de alta tensão com a União Soviética –, a queima da bandeira, ao ocupar a maior parte da capa, deve ter produzido um impacto negativo entre os leitores. Se considerarmos tão-somente a capa podemos afirmar que, certamente, *Is This Tomorrow* contribuíra para mobilizar os sentimentos dos leitores a repudiar e combater o comunismo. Contudo, a queima da bandeira não é o único elemento da capa. Na porção inferior, vemos cenas de agressão. À esquerda um comunista aparece atacando uma personagem masculina de pele negra. Ao centro, vê-se uma mulher sendo enforcada. Já à direita, há um sacerdote sendo imobilizado por um soldado comunista. Quais impressões acerca dos comunistas a capa pretendia inculcar no leitor? Comunistas são racistas, são covardes que atacam mulheres (seres supostamente indefesos) e são contrários aos valores religiosos. Sobre o ataque à religião não haveria motivo para controvérsia: o comunismo, ao se fundamentar em uma visão materialista e humanista da história, ia ao sentido contrário do pensamento teológico – que prescreve a marcha humana como sendo a da busca pelo espiritual. Daí resultaria um dos motivos para a crescente adesão de segmentos de diferentes religiões na luta contra o comunismo internacional¹¹¹. Todavia, supor que entre as premissas do comunismo estariam o racismo e a odiosidade às mulheres – como especula a capa acima – serviria tão-somente para alastrar e incutir o temor de que o “perigo vermelho” não pouparia ninguém. Poderia suscitar alguma controvérsia e afirmarem que a personagem negra de uniforme verde poderia ser um comunista sendo agredido, mas como a capa apresenta a mulher e o religioso sendo atacados por comunistas, a composição imagética deixaria de ser “harmônica” se o sujeito branco espancando o negro fosse um comunista. Dois comunistas agredindo e um sendo agredido não produziria, a nosso ver, um efeito alarmista. O argumento pode parecer um tanto simplista, mas vejamos o que acontece no interior desse quadrinho. Há uma cena em que uma mulher é induzida a provocar uma contenda envolvendo dois negros, acusando um deles – o de terno laranja – de tê-la insultado. Em seguida, o negro de terno laranja, surpreendido pela acusação, tenta segura-la. O que se vê na cena é a mulher com a mão direita em forma de garra tentando atacá-lo e com a mão esquerda segurando-o pelos cabelos. Ela grita “socorro”! por duas vezes, em uma tentativa de fazer parecer que ela estaria sendo atacada. No terceiro quadro da sequência vemos o sujeito que deu ordens à mulher lhe arremessando uma garrafa contra o rosto do negro. O que se observa em seguida, é que o conflito se espalha pela cidade. Abaixo reproduzimos a sequência:

¹¹¹ Nesse quadrinho, há cenas em que os comunistas liderados por um sujeito chamado Jones queimam bíblias, assim como matam um padre com explosivos.



Figura 11 – Páginas 11 e 12 de *Is This Tomorrow: America Under Communism*

O Partido Comunista dos Estados Unidos, por apresentar como uma de suas prerrogativas a denúncia do racismo na sociedade norte-americana, era acusado de incitar que afro-americanos entrassem em conflito com a parcela da sociedade de cor branca. No entanto, a sequência mostra o inverso: colocar brancos contra negros e não o contrário. O que vemos nela é uma atitude deliberada de atacar dois negros que apenas estavam se divertindo em um parque de diversões e com isso gerar um distúrbio pela cidade. Eles servem aqui como bode expiatório. Essa sequência – por sinal, a única em que negros aparecem na revista em quadrinhos – reforça a ideia da capa anteriormente apresentada de que comunistas estariam sendo acusado de racistas. Ao longo da edição são poucas as personagens femininas. Quando aparecem ou estão sendo atacadas ou estão fugindo em pânico. Tal representação reforça o fato de que nessa narrativa elas desempenham um papel quase que exclusivo de seres indefesos, sempre correndo em meio ao caos imposto pelos comunistas. A nosso ver, os idealizadores desse quadrinho, ao tentarem fazer dele um instrumento de acusação contra os

comunistas, acabaram se denunciando: seriam eles os racistas e aqueles que têm aversão ou baixa expectativa com relação às mulheres.

Ao abrir a capa de *Is This Tomorrow*, o leitor se deparava com o seguinte editorial, que talvez tenha passado despercebido pelos mais jovens:

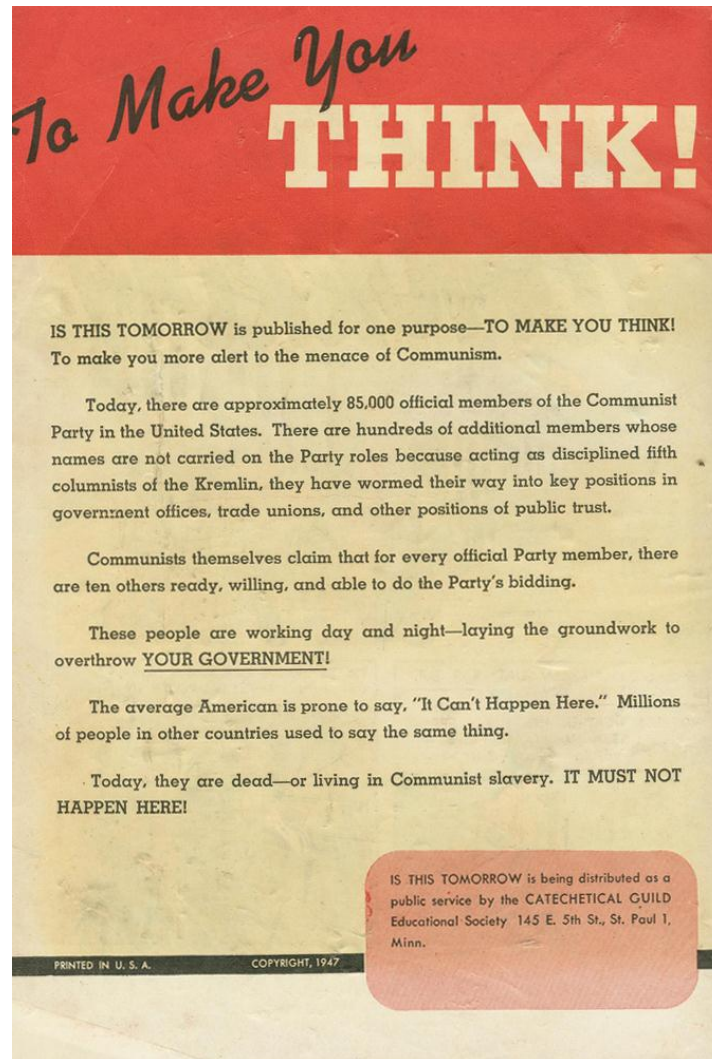


Figura 12 – Editorial de *Is This Tomorrow*

Notadamente, o editorial está exagerando. Pode ser que os idealizadores da HQ acreditassem de fato no que registraram. Todavia, assinalar que existem “85 mil membros oficiais do Partido Comunista nos Estados Unidos” e que “para cada membro do partido oficial, há outros dez prontos, dispostos e capazes de fazer a licitação do Partido” seria uma forma deliberada de instalar entre os leitores uma atmosfera ainda mais alarmista. Como os quadrinhos são um “*todo articulado*”, o editorial, mesmo sendo de natureza textual, estaria lá

para reforçar a especulação anteriormente expressa na capa. Se prestarmos atenção no editorial, veremos que ele se vale de princípios maniqueístas, no sentido de reforçar repetidamente uma oposição entre norte-americanos e comunistas – análoga à dualidade bem e mal. Há nele um chamado aos leitores, “para fazê-los pensar”, como se estivesse apontando o dedo para eles no sentido de mobilizá-los a não deixar que os comunistas fizessem com os Estados Unidos o que fizeram em outros países. Deste modo, há nesse quadrinho uma evidente conotação patriótica associada a uma finalidade instrucional, em termos de educar os leitores sobre o porquê de a América estar lutando contra a ameaça vermelha. Como seria de suspeitar, os “não comunistas” são representados de maneira positiva. Apesar de conceder demasiada ênfase ao ataque dos comunistas, há na HQ personagens que demonstram resistência. Algumas delas, diante da tomada do poder pelos vermelhos, se reúnem às escondidas para planejar um contragolpe. Todavia, quando descobertos acabam no final sendo fuzilados ou mortos por explosões. Quando alguns norte-americanos se sujeitam ao comunismo, comumente ocorre em virtude de uma eventual ignorância ou mesmo de uma ingenuidade, como é o caso de uma criança que denuncia o pai, por ele ter um rádio de ondas curtas¹¹² (p. 45), e sua mãe, por ela manter um altar com uma estátua de uma santa no porão (p. 45). Já no que se refere aos antagonistas, a maioria absoluta deles, com algumas exceções, são representados com traços exagerados, com feições cruéis, sempre à espreita para causar alguma espécie de tumulto.



Figura 13 – Criança lendo *Is This Tomorrow?*, Sem data atribuída. Em virtude de ser uma revista rara, a foto provavelmente seria da época em que a revista foi lançada pela *Guild Educational*.
Fonte: <http://www.isthistomorrow.com/aether.html> Acesso em maio de 2011

¹¹² “short wave radio”, no original.

Tamanho foi o sucesso alcançado por *Is This Tomorrow* (MURRAY, 2010. p.105)¹¹³: não somente nos Estados Unidos, mas em outros países. O contexto internacional da Guerra Fria que estava a se conformar ainda propiciou que sua pregação anticomunista fosse, além de apropriada, adaptada para acolher as especificidades locais na luta contra o “perigo vermelho”. Na “variante” australiana, *Is This Tomorrow: Australia under Communism!*, por exemplo, as referências ao “Congresso” são trocadas por “Parlamento”. Outra especificidade local é vista no começo da HQ: o trágico cenário da Austrália concebido pela *Australian Constitutional League* começava com greves nas minas de carvão – que no pós-Segunda Guerra se tornou um recurso da indústria de mineração do continente-ilha. Em virtude de a versão australiana ser atualmente uma raridade, não tivemos como consultá-la. As informações sobre o conteúdo dessa versão foram extraídas do site da Monash University¹¹⁴.



Figura 14 – Variante australiana de *Is This Tomorrow*

A capa dessa variante australiana trazia o símbolo da foice e o martelo como que sobreposto à representação do país. Como sobreposição implica em intervenção, evidencia-se nela a mesma tentativa da versão norte-americana de acautelar os leitores sobre aquilo que

¹¹³MURRAY, Chris. Cold War. In: BOOKER, M. Keith. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Santa Barbara, Calif. Greenwood Press, 2010. p.105.

¹¹⁴ <http://www.lib.monash.edu.au/exhibitions/communism/com102.html>

consideraram como ditadura do proletariado. Houve ainda uma variante franco-canadense, *À Quand notre tour? Le communisme au Canada*, cuja capa apresentava uma mão prestes a envolver, ao que parece, uma pequena comunidade. Tratava-se de uma metáfora visual da infiltração comunista no Canadá¹¹⁵. Houve ainda uma variante turca, *Kizil Tehlike*, de 1949.

A *Catechetical Guild* lançou ainda, em 1950, *The Blood is the Harvest* (em português, “O sangue é a colheita”), cuja capa apresentava um pelotão de fuzilamento do Exército Vermelho apontando suas armas para os camponeses de olhos vendados, e ainda *The Red Iceberg*, uma curta história em quadrinhos de 16 páginas em 1960. Abaixo reproduzimos a capa desta curta HQ:

¹¹⁵ Carla Simone Rodeghero – autora de *O diabo é vermelho: imaginário anticomunista e Igreja Católica no Rio Grande do Sul* -, em um artigo publicado no vol. 22, nº 44 da *Revista Brasileira de História*, tratou acerca da relação entre patriotismo e catolicismo nos Estados Unidos e no Brasil durante as décadas da Guerra Fria (RODEGHERO, C. S. “Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil no anos da Guerra Fria”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n.44, p. 463-487, 2002). Para tanto, tomou como testemunho “as fontes diplomáticas norte-americanas para explicitar como os funcionários que trabalhavam nos Consulados e na Embaixada – ou ainda em outras agências dos Estados Unidos – situados no Brasil, avaliaram as campanhas anticomunistas que estavam em curso no País entre 1945 e 1964”. Seria interessante desenvolver algum estudo no sentido de verificar se quadrinhos como os da *Guild Educational*, que tiveram até uma edição australiana, tiveram alguma influência sobre a produção de quadrinhos católicos com temática anticomunista no Brasil, como aqueles estudados por Francis W. de B de Andrade em seu mestrado defendido pela UFF. Estudiosos que combateram os quadrinhos no Brasil durante o período que Rodeghero analisa e que assinalaram neles um conteúdo subversivo, associado ao comunismo, estudaram nos Estados Unidos durante a década de 1950.

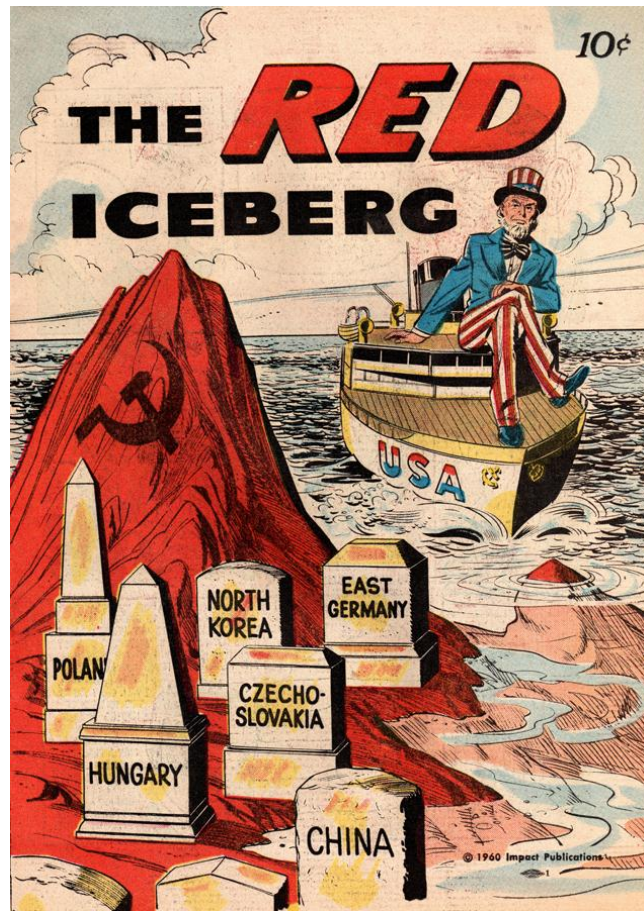


Figura 15 – Capa de *The Red Iceberg* (1961)¹¹⁶

A capa de *The Red Iceberg* se ampara no episódio mundialmente conhecido do naufrágio do transatlântico RMS Titanic (ocorrido em abril de 1912) para construir uma metáfora visual das consequências da ameaça do expansionismo soviético. Ela está recorrendo a um sistema simbólico que denota a ideia de uma tragédia eminente para construir, “a partir dos seus desejos, aspirações e motivações” (BACZKO, *Op.Cit.* p. 311), um reforço para o imaginário da Guerra Fria. Os Estados Unidos simbolizados pela embarcação com a inscrição “USA” e pela figura do Tio Sam (*Uncle Sam*) estão em rota de colisão com o *iceberg*. A capa parece nos dizer que se os EUA não desviarem, eles terão o mesmo destino que os países cujo nome aparece inscrito em lápides. O *iceberg* vermelho, representação do comunismo, teria no plano simbólico a mesma equivalência da morte. Outro elemento da capa que merece atenção seria o fato das lápides da Coreia do Norte e da China serem um tanto toscas, comparadas às dos países europeus. Teria sido uma escolha não fortuita representar os

¹¹⁶ Imagem disponível em http://herb.ashp.cuny.edu/archive/files/rediceberg_1f7a6f647a.png

dois países asiáticos de uma maneira tosca? Quando analisarmos alguns quadrinhos da época da Guerra da Coreia veremos que provavelmente não foi acidental.

A orientação política é similar a de *Is This Tomorrow*, ao assinalar um tom de alerta. Se considerarmos que ela, assim como o quadrinho de 1947, foi distribuída gratuitamente em tiragens enormes em escolas primárias e secundárias, a avaliação moral que nela aparece explícita deve ter sido apropriada por grande parcela da juventude do período. Outras revistas em quadrinhos com conteúdo anticomunista foram patrocinadas por grupos cristãos: Entre 1961 e 1962, foi distribuída em escolas católicas norte-americanas a revista *Treasure Chest of Fun and Fact* que trazia quinzenalmente uma série intitulada “*This Godless Communism*” (*Este Comunismo ateu*, traduzindo para o português).

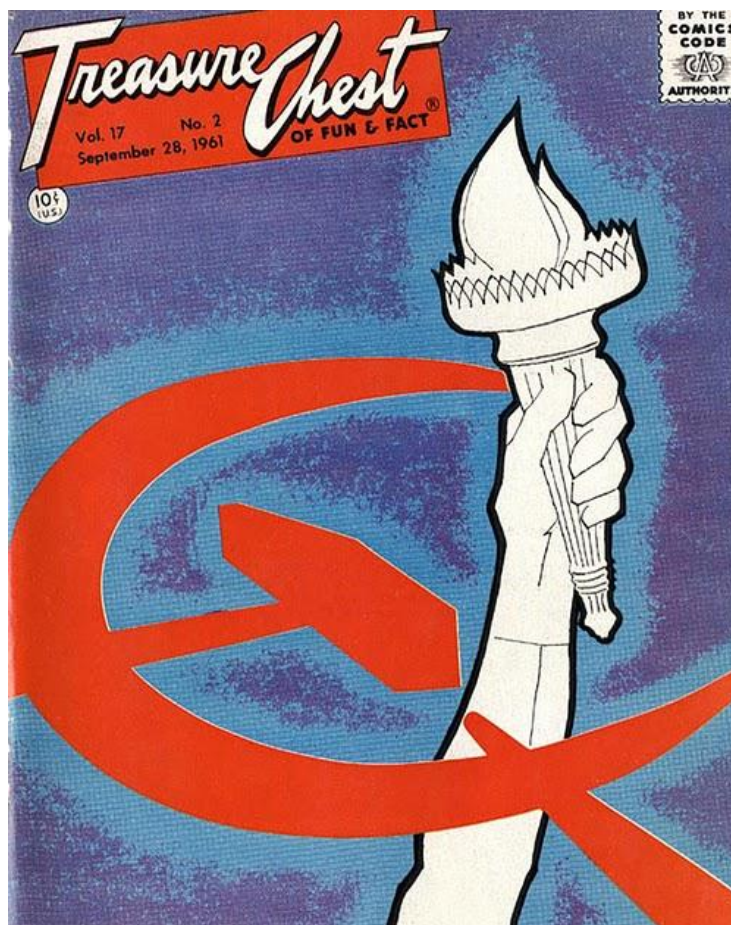
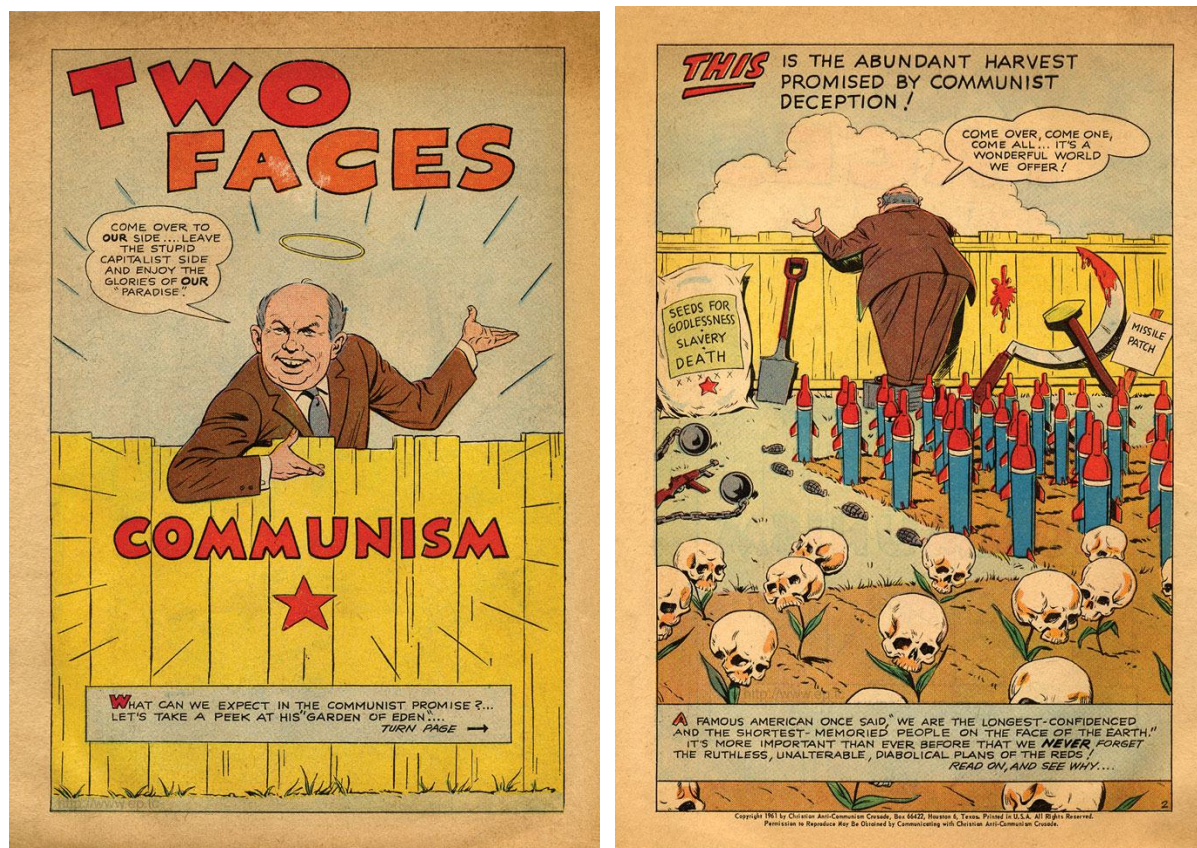


Figura 16 – Capa da estreia de “*This Godless Communism*”

Desenhada por Reed Crandall – que na década de 1950 havia contribuído com histórias de crime e terror para a editora *EC Comics* (extinta pelo *House Un-American Activities Committee*, em 1954) – a série cuja estreia ocorre a partir do volume 17, edição # 2 da revista, de 28 de setembro, já trazia em sua capa o receio de que os Estados Unidos, simbolizados pela representação do braço da Estátua da Liberdade¹¹⁷, pudessem ser literalmente envolvidos pela União Soviética, cuja representação é configurada através da foice e do martelo. A série começa apresentando um painel do que seria os Estados Unidos sob o domínio dos comunistas: Símbolos nacionais seriam alterados (como, por exemplo, a bandeira norte-americana que tem as estrelas substituídas pela foice e o martelo) ou demolidos (como o caso do Monumento de Washington). A religião seria abolida. No segundo capítulo, voltamos ao século XIX e observamos como o comunismo foi gerado. Há nesse número uma pequena biografia de cinco páginas sobre Karl Marx (p. 29-34). Na terceira edição, o foco é direcionado para Lênin, “o homem que tomou os ensinamentos de Marx e os soldou no comunismo que conhecemos hoje em dia”¹¹⁸, enquanto nas demais edições é construída uma interpretação histórica acerca do período que vai desde a ascensão de Stálin até momento em que a série termina, 1962. Estamos, no caso, diante de um esforço de produzir uma interpretação histórica que confirmaria interesses particulares. Embora a ênfase da série seja no contraste entre as visões de mundo comunista e judaico-cristão, há ainda um debate direcionado à polarização ideológica Oeste-Leste, característica do período da Guerra Fria.

¹¹⁷ Um observador mais atento assinalaria que o braço que segura a tocha aparece trocado. Ao invés do braço esquerdo, seria o direito. Todavia, se “lermos” essa a imagem considerando-a como uma narrativa e que ela faz parte da cultura estadunidense, veremos que ela segue o padrão ocidental de leitura: da esquerda para a direita. Sendo assim, faz todo o sentido que a foice e o martelo envolvam a figura começando da esquerda. Se fosse, por exemplo, no Japão, é bem provável que seria lado inverso.

¹¹⁸ “the man who took the teachings of Marx and welded the into the communism we know today”, nas palavras do narrador.



Figuras 17 e 18 – Representação do comunismo nas páginas iniciais de *Two Faces of Communism*

As duas páginas acima abrem *Two Faces of Communism*, uma história em quadrinhos de 32 páginas lançada e distribuída gratuitamente em 1961 pela Christian Anti-Communism Crusade de Houston, Texas – organização evangélica fundada em 1953 pelo médico australiano radicado nos Estados Dr. Fred C. Schwarz¹¹⁹ para propagandear uma interpretação naquele país das falsas promessas do comunismo. Na primeira página, vemos Nikita Krushev, que governou a União Soviética entre 1953 e 1964, apresentando uma configuração facial que não condiz com a aureola de santo e com sua fala. Daí, o título *Two Faces* (duas faces)¹²⁰. A compreensão dessa imagem estereotipada que evoca falsidade adquire sentido se virarmos a página (“turn page”). Articulando as duas imagens, temos uma leitura de que a promessa do comunismo (“*communist promise*”) não se concretizaria,

¹¹⁹ Informações sobre o Dr. Fred C. Schwarz podem ser consultadas em <http://www.schwarzreport.org/uploads/schwarz-report-pdf/schwarz-report-1997-07.pdf> Acesso em maio de 2011.

¹²⁰ A capa já transmitia essa ideia, ao apresentar o rosto do dirigente soviético com dois perfis distintos: o da esquerda, com uma folha de louro em mãos, simbolizando paz – embora não deixasse de ter um semblante cínico no rosto. Já o perfil da direita revelava uma feição demoníaca e apresentava uma adaga em mãos. A mesma representação evocando as duas faces de Krushev aparece na última edição de “*This Godless Communism*”.

conforme os idealizadores da HQ, uma vez que aquilo que Krushev assinala estar atrás do lado comunista (ou nas palavras irônicas do narrador, “Jardim do Éden”) é um campo fértil para o florescimento das sementes do ateísmo, da escravidão e da morte (“*godlessness - slavery - death*”). Há um forte componente religioso cristão nessa publicação, assinalado por palavras, ou melhor, ideias como “paradise” (paraíso), “Garden of Eden” (Jardim do Éden), “abundant harvest promised” (abundante colheita prometida). Nas demais páginas da HQ – que podem ser visualizadas em <http://www.ep.tc>, endereço eletrônico mantido pelo cartunista Ethan Persoff (daí, a sigla “ep”) –, a oposição entre cristianismo e comunismo é reforçada, sobretudo pelos idealizadores terem introduzido, a partir da terceira página, uma instituição que, segundo cristãos, seria alvo dos comunistas: a família. O enredo é transposto, deste modo, para uma residência tradicional norte-americana, em que um pai esclarece à sua família que o comunismo, apesar de sugerir, no plano teórico, mudanças sociais que conduziriam a humanidade a um mundo melhor, na prática proporcionaria tão-somente a miséria e a opressão.

O leitor que se interessasse em aprofundar na temática poderia enviar uma carta endereçada a “Christian Anti-communism crusade, P.O. Box 6642, Houston 6, Texas” para receber gratuitamente uma cópia de um outro de seus panfletos: “Communism a religion”¹²¹. Pelo que apuramos não se tratava de um quadrinho. Conforme Persoff,

“Apenas dois dos panfletos da CACC eram revistas em quadrinhos (...) – há este (TWO FACES), e DOUBLE TALK, que é semelhante na apresentação (...)”¹²²

Indicá-lo seria como reforçar a idéia já apresentada em pelo pai de família de que o comunismo seria “uma religião fanática! (...) Uma religião de falsa promessa! (...) Por um lado, ele apela para os pobres, os desfavorecidos, os ignorantes ... **por outro lado**, ele apela para os ricos equivocados, os intelectuais, os idealistas...”¹²³. Ao se referir aos formadores de opinião, há um realce em negrito em “**por outro lado**”. A nosso ver, esse “pequeno detalhe”

¹²¹ Informação presente ao final da página 11 de *Two Faces*. Disponível para consulta em <http://www.ep.tc/problems/27/11.html>

¹²² Tradução livre do trecho “Only two of the CACC pamphlets were comic books (...) – there’s this one (TWO FACES), and DOUBLE TALK (...)”. Ver Comics with problems issue #27 Two Faces of Communism. <http://www.ep.tc/problems/27/letters.html>

¹²³ Trecho original: “a fanatical religion! (...) a religion of false promise! (...) On the one hand, it appeals to the poor, the underprivileged, the ignorant...**on the other hand**, it appeals to the misguided wealthy, the intellectuals, the idealists...”.

serve de pista ou indício para perceber quem deveria ser melhor vigiado: poetas, educadores e estudantes – que aparecem graficamente representados no quadro em que aparece a descrição supracitada do comunismo. Obviamente estamos aludindo aqui à noção de paradigma indiciário (GINZBURG, 1989. pp. 143-179). – que nos limitamos apenas a pontuar – apontando esse “pequeno detalhe” que se revela um “pormenor revelador” da orientação de quem deve ser combatido.

Two faces, ao que parece, faz alusão – pelo menos nessas duas páginas iniciais – à construção do Muro de Berlim, erguido no mesmo ano de lançamento da HQ. Construído “de modo repentino, da noite para o dia” (BANCHER, 2003. p.106), em 13 de agosto de 1961, o muro simbolizou durante vinte e oito longos anos a oposição entre Ocidente e Oriente, materializando a Cortina de Ferro e, concomitantemente, implicou na perda da liberdade de ir e vir dos alemães de Berlim, que deixavam de ser apenas alemães para se tornarem ocidentais e/ou orientais. Ainda que não tenhamos conseguido localizar o mês em que foi publicada no ano de 1961, é de se supor que os idealizadores de *Two Faces* não estivessem alheios ao que ocorreu na Alemanha.

A indústria de quadrinhos não se restringiu a especular apenas sobre uma possível ameaça à integridade territorial norte-americana. No curto período entre 1947/1948 e 1953, parte das editoras, em consonância com as premissas da Doutrina Truman, expressaram a necessidade de conter o avanço comunista em cenários que não fossem apenas o dos Estados Unidos. De maneira particular, estariam assumindo, em maior e menor grau, a função ideológica de dar suporte a intervenção dos EUA no mundo. Em *Battle Cry* (*Grito de Guerra*, em português), publicada a partir de maio de 1952 pela Key/Stannor Publications, a ênfase é colocada sobre a participação norte-americana na Guerra da Coreia.



Figura 19 – Capa da primeira edição de *Battle Cry*, lançada em maio de 1952
<http://www.comicsbulletin.com/busted/images/051003/battlecry1.jpg>

A capa da primeira edição trazia um soldado norte-americano incinerando um comunista com um lança-chamas. Tal inferência é possível se considerarmos o símbolo da foice e do martelo, tatuado nas mãos da personagem incinerada, mas também pelo que está escrito no balão de fala: “... *you dirty commies*” (“seu comuna sujo”). A pele em tonalidade amarelada dá a entender que não se trata de um russo, mas de um norte-coreano ou mesmo de um chinês. De 1910 até o final da Segunda Guerra Mundial, a Península da Coreia (isto é, o território que hoje em dia abrange a Coreia do Norte e a Coreia do Sul) esteve sob o domínio do Japão. Vencidos na guerra, os japoneses foram forçados a se retirar do país. Aproveitando-se da situação do “vazio de poder”, o Partido Comunista da Coreia estabeleceu-se no norte, contando não apenas com o apoio da União Soviética, mas também da China – que, em 1949, havia se tornado comunista. Ao mesmo tempo, formou-se, com o apoio dos Estados Unidos, um governo no Sul. A divisão do país chegou a ser formalizada em 1948. Deste modo, no

norte teríamos a República Democrática Popular da Coreia e no sul, a República da Coreia. Porém, 25 de junho de 1950, os comunistas do norte, liderados por Kim Il-sung, atravessaram o Paralelo 38 da latitude norte e invadiram a Coreia do Sul, sob o pretexto de unificar o país. A Organização das Nações Unidas (ONU) imediatamente censurou a invasão norte-coreana e sob pressão dos Estados Unidos decidiu agir em favor da Coreia do Sul (GADDIS, 2005. p. 40-46). O general Douglas MacArthur, que havia sido comandante das forças dos Estados Unidos de ocupação no Japão, foi indicado pelo então presidente norte-americano Harry Truman para conduzir as tropas da ONU. Quando em 25 de novembro de 1950, algumas tropas da ONU haviam empurrado os norte-coreanos em direção ao rio Yalu, fronteira entre a Coreia do Norte e a China mandchu, “voluntários” chineses tomaram parte do conflito (CROMPTON, 2005. p. 232). Sendo assim, é de se esperar que a capa da primeira edição de *Battle Cry*, datada de 1952, estaria representando tanto chineses contra norte-coreanos. Infelizmente não tivemos acesso ao conteúdo da HQ, já que se trata de uma edição rara. A revista pretendia ser uma revista de contos de Combate *Real* recheada de ação (“Action-packed tales of *Real* Combat”). A palavra “Real” pode ter sido destacada em itálico para chamar a atenção do público e fazer com que ele acreditasse que a ação dos soldados norte-americanos representados em suas páginas fosse real. Nas capas das edições seguintes¹²⁴, veríamos soldados dos EUA sempre em ações heróicas, prontos para se sacrificar se necessário.

A mesma ênfase foi assumida por Hammond “Ham” Fisher em *Joe Palooka*, série que girava em torno de um boxeador. Durante a década de 1940, a personagem criada em 1921 havia participado do esforço de guerra contra os nazistas¹²⁵. Durante a Guerra da Coreia, não foi diferente. A série que se chamava *Joe Palooka Champ of comics* (“Joe Palooka, Campeão dos quadrinhos”) teve o nome alterado temporariamente para *Joe Palooka’s Battle Adventures*. Apresentando Palooka sempre de uma maneira espetacular nas capas - ora enfrentando sozinho um destacamento de soldados; ora salvando um companheiro ferido, contando tão somente com o auxílio de um braço, ao mesmo tempo em que escapa de tiros de metralhadora disparados contra ele, ora tomando um tanque de guerra praticamente sozinho -, a série adquiriu ainda mais sucesso entre seus fãs. Ham Fisher estaria se reportando, ao que é

¹²⁴ As capas das edições podem ser consultadas no seguinte endereço eletrônico: <http://comicbookplus.com/?cid=935>. Acesso em abril de 2011.

¹²⁵ Para maiores detalhes da participação de Joe Palooka na Segunda Guerra ver o artigo de T. Wayne Waters, *Joe Palooka: A Comic Strip Character Goes to War*, disponível em <http://www.historynet.com/joe-palooka-a-comic-strip-character-goes-to-war.htm>. Acesso em maio de 2011.

evidenciado nas capas, à uma antiga fórmula que pode ser encontrada nas epopéias gregas, que é a de apresentar um combatente que mesmo atuando sozinho ou com pouca ajuda, representa uma coletividade.

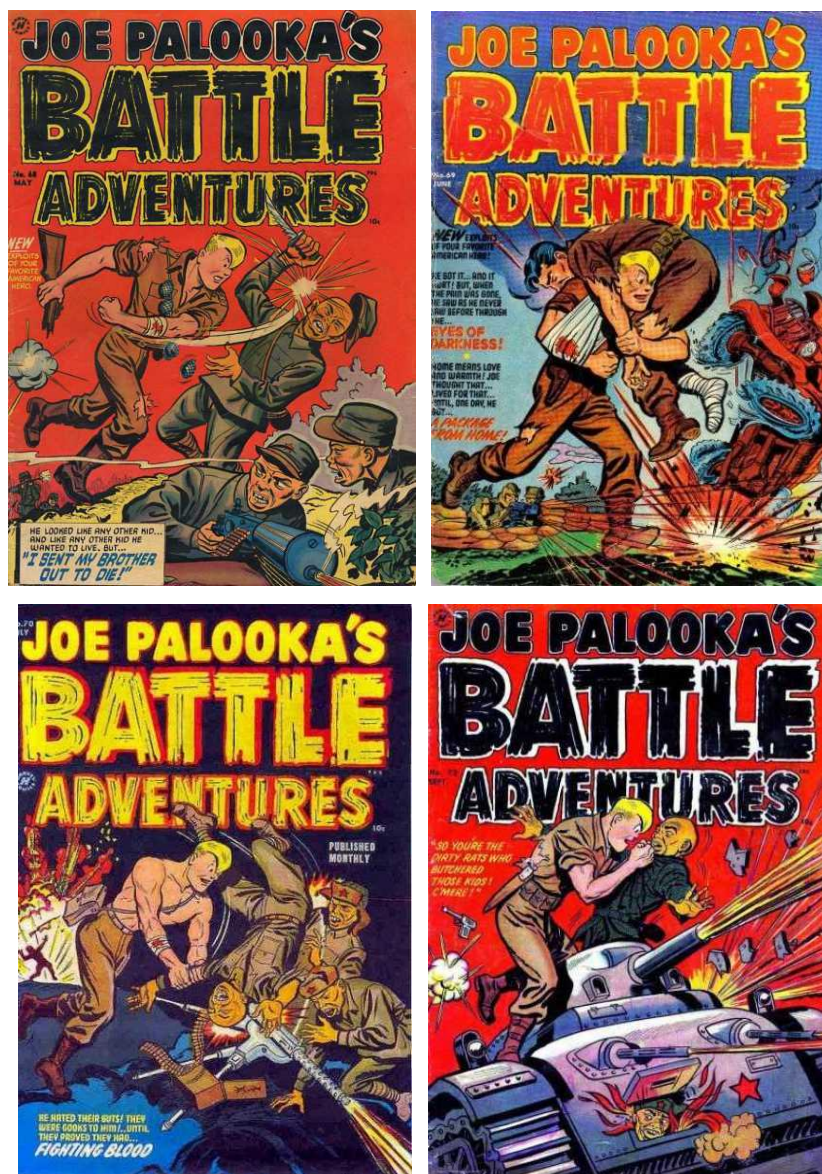


Figura 20 – Capas de *Joe Palooka's Battle Adventures*
Disponíveis em <http://www.coverbrowser.com/covers/joe-palooka>

Tanto em *Battle Cry* quanto em *Joe Palooka's Battle Adventure* é evidenciada uma representação dos comunistas orientais de um modo generalizado. Todos eles, sem exceção,

seriam apresentados como se fossem idênticos, não existindo, portanto, uma distinção entre norte-coreanos e chineses. Como atentou Will Eisner, o pai da *graphic novel*,

o estereótipo tem uma reputação ruim não apenas porque implica banalidade, mas também por causa do seu uso como uma arma de propaganda ou racismo. Quando simplifica e categoriza uma generalização imprecisa, ele pode ser prejudicial ou, no mínimo, ofensivo (EISNER, 2005. p.21).

No caso dos títulos acima, tais representações correspondiam a um instrumento muito apropriado para o contexto da época, que era de instituir a imagem do possível inimigo de maneira invariável e reducionista. Ao mesmo tempo em que operam nesse sentido, contribuem para “exaltar através de representações engrandecedoras o poder cuja causa defendiam e para a qual pretendiam obter o maior número de adesões” (BACZKO, *Op.Cit.* p. 300). Seria com essa pretensão que, edição após edição, eles tentariam projetar no imaginário do leitor fórmulas visuais permeadas de juízos de valor e objetivando fazer delas uma espécie de “reflexo no espelho”. Os mesmos estereótipos e visões reducionistas seriam aplicados nos quadrinhos da Marvel, uma década depois, aos vietnamitas¹²⁶. Douglas Kellner certa vez afirmou que “As representações e temáticas referentes à raça também contribuem de maneira fundamental para o tema militarista” (KELLNER, *Op.Cit.* p. 92). O teórico estava referindo aos filmes da década de 1980, como a continuação de *Rambo*, que representavam vietnamitas e russos como a personificação do Mal. Acreditamos que suas considerações sobre esse trabalho de definir o Outro a ser combatido pode ser visualizados nos quadrinhos. É certo que haviam quadrinhos que procuravam desconstruir tais estereótipos no período inicial da Guerra Fria. Um deles, *Frontline Combat*, originalmente publicada entre 1951 e 1952 pela EC Comics, além de não compactuar com essa visão maniqueísta, apresentava por vezes soldados norte-americanos cometendo crimes de guerra.

Bradford W. Wright notou que durante a Guerra da Coreia a indústria dos quadrinhos norte-americana pouco se valeu do gênero super-heróis para especular sobre o conflito (WRIGHT, *Op. Cit.* p.111) – diferentemente do que ocorreu após o ataque a Pearl Harbor, em que personagens como *Superman*, *Batman* e *Capitão América* foram “convocados” a participar do esforço de guerra. A conjuntura específica do meio editorial do início da década de 1950 explicaria, em parte, o porquê disso: nesse contexto, a onda dos super-heróis estaria

¹²⁶ Para maiores discussões de como a orientação política dos quadrinhos da editora Marvel contribuíram para representar os vietnamitas como um povo “inhumanly sinister” (“desumanamente sinistro”) ver COSTELLO, Matthew J. *Op. Cit.* p. 63, 67, 81, 191 e 203.

um tanto em baixa. Assim, aventuras como a do Capitão Marvel Jr. – na época personagem da *Fawcett* –, ajudando tropas da ONU contra o vilão chamado *Mad Mongol Monster*, um gigantesco monstro dotado de vários olhos – uma espécie de demonização dos norte-coreanos – não alcançariam muito sucesso entre os leitores. Outros gêneros como os quadrinhos de guerra e de romance despontariam no mercado editorial, assim como um novo público-leitor se configurou para consumi-los. Até mesmo editoras como a *DC* e a *Timely Comics*, tradicionais no gênero “capa e superpoderes”, orientaram suas linhas editoriais para a publicação de quadrinhos de guerra com personagens comuns. A escolha de personagens representando pessoas normais pode ser interpretada como uma maneira de fazer com que o novo público se identificasse e se atribuísse a necessidade de participação direta e/ou indireta na guerra. Após o término da Guerra da Coreia, por um armistício assinado em 1953 entre generais norte-americanos e norte-coreanos, quadrinhos de guerra como aqueles publicados pela Key/Stanmor Publications continuariam sendo um sucesso até serem combatidos pela onda moralista que, pegando carona nas ideias do psiquiatra Frederick Wertham, varreu a indústria dos quadrinhos.

Durante a década de 1960, os super-heróis retornariam com força total ao cenário dos quadrinhos por meio da série de publicações da editora *Marvel* e, através deles, ficaria manifesto um certo consenso de que o comunismo deveria ser contido. Os títulos da editora, sem dúvida alguma, foram aqueles que mais contribuíram, dentro do segmento dos quadrinhos, com a invariável oposição ideológica entre Oeste e Leste. Expressivo desse apoio seria a criação de um vilão no quinto número de *Fantastic Four*, Victor Von Doom (mais conhecido como *Doutor Destino*), que governava com mão de ferro (literalmente) um país fictício do Leste Europeu chamado Latvéria e tinha embates constantes com os super-heróis da editora. A nosso ver, ele corresponderia a uma metáfora daquilo que foi designado como totalitarismo soviético, particularmente quando as aventuras de seus oponentes se passavam dentro da Latvéria: a população desse fictício país tanto venerava e quanto temia seu monarca. Qualquer semelhança com a prática do culto ao líder não é mera coincidência.

A presença constante de agentes secretos da KGB nas páginas desses quadrinhos acentuava ainda mais um clima de tensão e rivalidade que existia entre os Estados Unidos e a União Soviética. A *Marvel* tinha sua própria agência de espionagem – a *S.H.I.E.L.D.*, acrônimo de *Supreme Headquarters International Espionage Law-Enforcement Division* (“Superintendência Humana de Intervenção, Espionagem, Logística e Dissuasão”, como a

agência foi traduzida no Brasil para manter o acrônimo *S.H.I.E.L.D.*), comandada pelo ex-agente da Agência Central de Inteligência (CIA) Nicholas “Nick” Fury. Se considerarmos que os títulos dessa editora norte-americana foram sucesso imediato de vendas, a direção política que imprimiram deve ter contribuído bastante para legitimar interesses conservadores do período.

No universo Marvel, a relação entre anticomunismo e corrida armamentista foi melhor explorada através do super-herói criado pelo roteirista norte-americano Stan Lee, juntamente como seu irmão, Larry Lieber, e os desenhistas Don Heck e Jack Kirby para as páginas de *Tales of Suspense* # 39, de março de 1963: *O Invencível Homem de Ferro* (*The Invincible Iron man*, no original). Quando não estava trajando sua armadura, ele era Tony Stark, um capitalista “parcialmente baseado no milionário Howard Hughes”, como indica Sérgio Codespoti¹²⁷. Stark encarnaria, ao mesmo tempo, o papel de um “mechanical genius” (gênio da mecânica), reconhecido por suas contribuições para o desenvolvimento tecnológico, e o de um fabricante de armas (“weapons manufacturer”)¹²⁸, no caso para o exército norte-americano – como, por exemplo, os *roller skates* que ele fornece para uma divisão inteira da infantaria norte-americana em sua segunda aventura, apresentada em *Tales of Suspense* # 40.

¹²⁷CODESPOTI, Sérgio. *Homem de Ferro: 45 anos de aventuras*, 2008. Disponível em <http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/HomemFerro1.cfm> Acesso em janeiro de 2011.

¹²⁸*The Invincible Iron Man. (Ultimate 2-Disc Edition Iron Man DVD)*. Paramount Pictures. 2008.

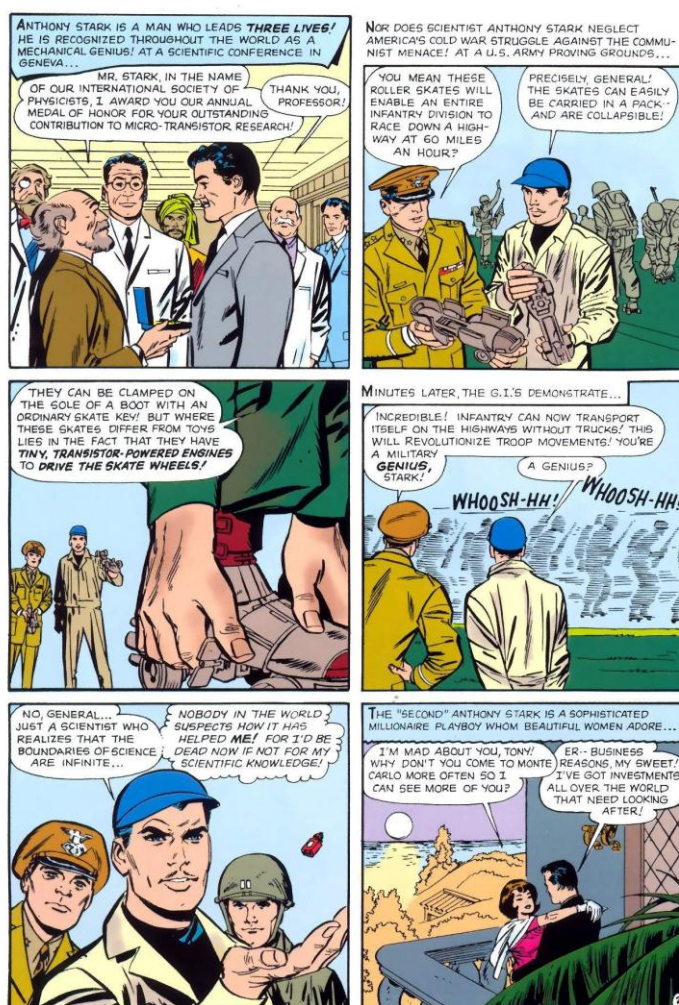


Figura 21 – Página 2 da segunda aventura do Homem de Ferro, datada de 1963.

Na página acima, vemos que a personagem é construída como uma representação da corrida armamentista, assim como da luta contra o comunismo do ponto de vista econômico e tecnológico. O Homem de Ferro também é expressivo de um momento em que o confronto entre as superpotências passou a ser transferido cada vez mais para os chamados países do chamado Terceiro Mundo. Sua primeira aventura, que com o tempo foi modificada para se tornar reconhecível às novas gerações de leitores, se passa durante a Guerra do Vietnã¹²⁹. Stark, em uma visita a uma instalação militar para conferir o teste de uma de suas armas, é ferido gravemente por uma bomba. Encontrado pelos vietcongues com o coração atingido por estilhaços da bomba, Stark é capturado e levado ao líder comunista Wong-Chu. O líder lhe oferece a oportunidade de uma cirurgia para remover os estilhaços, desde que ele

¹²⁹ No início da década de 1990, ela foi atualizada para a Guerra do Golfo. Na adaptação cinematográfica de 2008, o cenário do Vietnã é deslocado para o do Afeganistão.

aceitasse construir uma arma para eles. Na verdade, Stark não tinha muitas escolhas, já que a recusa significaria uma morte mais rápida. Contando com a ajuda de Yin Sen, um cientista também capturado pelos vietnamitas, Stark decide enganar seus captores e, correndo contra o tempo, projeta uma armadura que o manteria vivo e ao mesmo tempo lhe permitiria escapar do cativeiro. Durante o teste da armadura, homens de Wong Chu tentam entrar no laboratório para verificar o que estava ocorrendo. Para que o processo de recuperação de Stark não fosse interrompido, Yien Sen começa a gritar contra o ditador para lhes chamar a atenção. O cientista então é fuzilado – o que é perceptível pelas onomatopeias e pelo silêncio que transparece ao passarmos de um quadro a outro. Todavia, com o sacrifício do cientista, o processo de recuperação não foi interrompido e Stark usa a armadura para derrotar o inimigo que, por sinal, aparece de maneira estereotipada. Logo em seguida, ele retorna ao seu país e iniciaria sua carreira como super-herói – ora sozinho, ora auxiliando os *Vingadores*.

Lee assinalou, nos comentários do DVD do filme de 2008, que não pretendia corroborar com o clima de tensão entre Estados Unidos e União Soviética e que queria fazer de Tony Stark, o Homem de Ferro um herói a princípio odiado pelos leitores, “um tipo de personagem que ninguém gostaria, empurrá-lo goela abaixo e fazer com que os leitores gostassem dele”¹³⁰. O que ele acabou fazendo, nas palavras de Wright, foi tornar o Homem de Ferro o mais político dos Super-heróis Marvel (“*The Most political of Marvel Super-heroes*”) (Op.Cit. p.222). Os inimigos do “Vingador Dourado”, como a personagem também é conhecida entre os leitores da Marvel, eram quase que exclusivamente vilões cujos nomes, codinomes e indumentária tinham inspiração soviética. Podemos citar aqui Natalia (ou Natascha) Alianovna Romanova – mais conhecida por ser a espiã soviética *Viúva Negra* (*Black Widow*, no original) –, o *Espião Mestre*, *Crimson Dynamo* (*Dínamo Vermelho*), *Red Barbarian* (*Bárbaro Vermelho*) e *Homem de Titânio* (sua contraparte soviética). Apenas o *Mandarim* não tinha nacionalidade soviética, mas se enquadrava nesse sistema simbólico anticomunista por ser chinês. Mesmo *Scarecrow* (*Espantalho*, em português) cujo nome e indumentária não estabelece conexão alguma com o comunismo, estava de certo modo relacionado com a temática.

Na edição de *Tales of Suspense* # 51, de março de 1964, este último vilão invade a luxuosa suíte de Tony Stark para roubar-lhe planos das armas que o milionário estava desenvolvendo para as forças armadas norte-americanas. Em seguida, telefona para combinar

¹³⁰ *The Invincible Iron Man. (Ultimate 2-Disc Edition Iron Man DVD)*. Paramount Pictures. 2008.

com o milionário a entrega dos planos em troca de uma considerável quantia em dinheiro. Stark decide pagar pelo resgate, mas antes de encontrar com o vilão coloca um rastreador na maleta. Quando se encontram em um caís, o Espantalho com a ajuda de seus corvos, novamente tapea Stark roubando-lhe a valise com o dinheiro sem devolver os planos. Em seguida, ele decide partir com uma lancha para Cuba, onde pretende negociar os projetos de Stark. Todos já têm ciência exata do desfecho: Stark, com a armadura, o segue e no final consegue recuperar não apenas os projetos roubados, mas a valise. O que convém ser sublinhado são os motivos pelos quais os autores da HQ – no caso, o roteirista Stan Lee, o desenhista Don Heck e o letrista Art Simek – escolheram representa-los negativamente. Tais motivos estão associados a uma tentativa de tornar inteligíveis as tensões entre Estados Unidos e Cuba que se delineavam no momento de elaboração da HQ. Desde 1959, quando Fidel Castro, com a ajuda do Movimento Revolucionário 26 de Julho (M26), derrubou o governo ditatorial de Fulgêncio Batista e estabeleceu um regime comunista em Cuba, as relações com os Estados Unidos começaram a se deteriorar. O governo deposto representava em particular os interesses estadunidenses no País (KLEIST, 2011). Além do mais, a ilha caribenha, por estar há menos de 130 quilômetros (90 milhas) de Miami, representava, em maior ou menor grau, uma afronta aos Estados Unidos. Cuba, ao se aproximar rapidamente da União Soviética, fez com que essas tensões envolvidas em torno do anticomunismo se agravassem. Essa história em quadrinhos do *Homem de Ferro*, por ser de 1964, acaba ao mesmo tempo evocando e corroborando com rompimento das relações diplomáticas entre Cuba e os EUA em 1961, bem como evoca o fracasso do apoio dado pelo governo norte-americano aos contrarrevolucionários, durante a Invasão da Baía dos Porcos. Ela está ainda se reportando ao ano de 1962, em que os Estados Unidos decidiram pelo embargo econômico à ilha, em virtude da implantação de mísseis de procedência soviética no território cubano. A página que reproduzimos abaixo se insere nesse campo de tensões:



Figura 22 – Página 11 de *Tales of Suspense* # 51, março de 1964

Scarecrow não é, sem motivos, chamado de “traidor”, uma vez que ele, ao entregar os planos de Stark para os cubanos, pretendia comprometer toda a segurança nacional. Do ponto de vista representativo, ele figura como um ser infiltrado, que deve ser identificado, combatido e eliminado. Quadrinhos do *Homem de Ferro* dessa época dificilmente apresentavam ambições de hegemonia dos Estados Unidos com relação a outros países, mas o contrário. Há nessa edição o predomínio de uma visão maniqueísta, apresentando os Estados Unidos sempre como o lado ameaçado. Curioso é o fato de que ao final dessa história ele consegue escapar das mãos do *Homem de Ferro*. Seria uma forma de contrariar o código de autocensura de 1954? De forma alguma, pois embora não tenha sido detido e levado à justiça – uma premissa assinalada no código –, a punição que encontra, ao final da história, é ficar sem o dinheiro.

O mesmo Stan Lee, em setembro de 1963, concebeu um grupo de mutantes liderados pelo Professor Charles Xavier: os *X-men*. Apesar de o grupo ser uma especulação metafórica sobre as disputas internas dos negros norte-americanos em torno de seus direitos civis¹³¹, constata-se em suas páginas, com um certo tom contrário aos comunistas. Isso ficaria um tanto evidente para o leitor brasileiro dos *X-men* quando os tradutores aqui passaram a utilizar o termo “mutuna” como tradução para “mutties”. Como apontamos no decorrer deste capítulo, através dos outros títulos que discutimos, uma forma pejorativa de se referir aos comunistas nos Estados Unidos era “commies”. Sendo assim é possível inferir que “mutties” apresenta um substrato anticomunista, já que no universo ficcional da editora Marvel, os mutantes são perseguidos sob a alegação de se infiltrarem às escondidas no seio da humanidade e pretenderem colocar um fim sobre o domínio do *Homo Sapiens* comum. No universo dos *X-men*, um tal senador Robert Kelly recomendou ao Congresso Norte-americano a instituição de um *Ato de Registro de Mutantes*, em uma explícita alusão à política de caças às bruxas do marcathismo.

A partir da década de 1970, a relação dos quadrinhos com a temática anticomunista parece ter sofrido algumas mudanças substanciais. Nas páginas de *Giant-Size X-Men* #1, lançada pela editora Marvel em maio de 1975, o roteirista norte-americano Lein Wein e o desenhista Dave Crockrum, seu conterrâneo, apresentavam Colossus, um mutante soviético capaz de transformar sua pele em metal. Apesar de ser soviético, ele não era identificado como um comunista – embora ele usasse constantemente a palavra *tovarisch* (“camarada”, em russo) e seu uniforme (nas cores vermelho e amarelo) evocasse a bandeira soviética. Diferentemente das personagens soviéticas de outrora, havia, em parte, um conotação positiva em Colossus que, em sua primeira aparição dentro da revista, aparece salvando sua irmã Liliana de ser atropelada por um trator.

¹³¹ No universo dos *X-men*, são apresentadas duas formas distintas de conceber a luta dos mutantes por direitos civis na sociedade: uma mais pacifista, encabeçada por Charles Xavier, e outra mais radical, concebida por Magneto. O Professor X representaria Martin Luther King, enquanto Magneto com seu discurso agressivo seria uma alusão ao ativista Malcom X. Frequentemente, os *X-men* se referem à luta dos mutantes por direitos iguais como o “sonho de Xavier”. Se articularmos a frase ao contexto de criação das personagens, 1963, poderíamos estabelecer uma conexão possível com a frase de Martin Luther King, “I have a dream” (Eu tenho um sonho). Curiosamente, essa HQ não fez muito sucesso no período, talvez em virtude de encontrar um público um tanto conservador. A mesma interpretação aparece assinalada no capítulo dedicado ao Ensino de História que integra VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); RAMA, Angela (Org.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006 (página 27).



Figura 23 – Sequência narrativa em que vemos a 1ª aparição do mutante soviético Colossus (*Giant-Size X-Men* #1, maio de 1975)

Longe de ser um caso isolado, Colossus seria apenas um dentre outros tantos heróis com origem localizada atrás da Cortina de Ferro a partir de meados da década de 1970. No caso dele, pode-se verificar ainda um certo ranço anticomunista, evidenciado por uma estereotipização: Seu verdadeiro nome, Piotr (Peter) Nikolaevich Rasputin, estabelece uma conexão com o famoso místico do período da Rússia Czarista: Grigoriy Rasputin. É curioso ainda o fato de que “Rasputin tem a mesma raiz da palavra *raspoutny*, que significa “depravado”, conforme lembrou Alain Frerejean¹³². Com certeza absoluta, podemos afirmar

¹³²FREREJEAN, Alain “Rasputin se recusa a morrer” In: História Viva. edição 77 – Março de 2010. [http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/rasputin se recusa a morrer 6.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/artigos/rasputin%20se%20recusa%20a%20morrer%206.html) Acesso em 29 de julho de 2011.

que os criadores de Colossus desconheciam essa etimologia. Uso semelhante de nomes facilmente reconhecível como sendo de origem russa foi outrora utilizado em Hotsky Trostki, como mostramos anteriormente, e também no caso da inimiga do *Homem de Ferro*, Natalia Romanova – mais conhecida como Viúva Negra. A vilã chegou a se “regenerar”, passando a atuar como um operativo da *S.H.I.E.L.D* (COSTELLO, *Op. Cit.* p.67). Ainda sobre esse processo de estereotipização: Colossus aparece como um camponês, com ancilho em mãos. Os criadores devem ter considerado a representação da União Soviética como sendo um país estritamente agrário, o que não deixava de ser verdade. O fato dele ser um tanto corpulento, apesar da pouca idade, é também um repertório corrente da imagem que os soviéticos evocavam. Personagens ficcionais que tenham nascido por detrás da Cortina de Ferro costumam ser representados usualmente, em gêneros ficcionais, como colossais (como, por exemplo, é o caso de Zangief, personagem da série de videogame *Street Fighter* e Jack, da série *Tekken*. Este último era um androide criado na antiga União Soviética e tinha como um de seus golpes mais notórios distribuir sequências de chutes, ajoelhado tal como um cossaco dançando). O fato de Colossus ter a capacidade de transformar sua pele em metal estaria ainda vinculado à sua nacionalidade? Se considerarmos que a União Soviética estava à frente dos EUA na indústria siderúrgica, seria a vinculação totalmente plausível. Além do mais, Colossus tinha, além de Liliana, um irmão de nome Mikhail que era cosmonauta. Tratava-se de uma alusão à corrida aeroespacial, expressa por meio de um estereótipo.

Em janeiro de 1987, outro herói soviético recoberto de metal apareceria na principal rival da *Marvel*, a *DC Comics*. Para as páginas de *Green Lantern Corps* #208, o roteirista Steve Englehart, o mesmo que fizera o *Capitão América* da *Marvel* romper com os Estados Unidos em decorrência do escândalo de Watergate, concebeu o *Rocket Red Brigade*. No Brasil, a personagem foi batizado como *Soviete Supremo*. Ao invés de uma tradução do original ao pé da letra, os editores brasileiros devem ter considerado que fazer alusão ao cargo mais importante da União Soviética ofereceria maior destaque à personagem. O fato de um herói como o *Rocket Red Brigade* ter sido introduzido em 1987 não suscitaria maiores questionamentos, particularmente se sopesarmos que, nesse momento, a União Soviética estava em declínio econômico e a vitória do Ocidente parecia certa. Todavia, voltemos um pouco, ao início da década de 1980. Representações acerca do adversário comunista foram personificadas através da equipe de *Super-soldados Soviéticos* (*Soviet Super-soldiers*, no original) que apareceu também nas páginas da *Marvel*, no ano de 1981 – ano em que Reagan

assumiria a presidência dos Estados Unidos com seu discurso conservador e a Guerra Fria tomaria um novo impulso. Eles não consistiam em figuras isoladas no mercado de quadrinhos: outros quadrinistas aderiram ao reaganismo, como apresentou Strömberg em sua seção dedicada aos *Reagan's Raiders* (STRÖMBERG, 2010. p.158-159). Sobre os *Soviet Super-soldiers* cumpre ressaltar que seus codinomes e indumentária tinham inspiração na simbologia comunista – *Vanguarda*, *Red Guardian* – contraparte do Capitão América –, bem como da mitologia eslava – *Perun*, o deus eslavo do Trovão e do Relâmpago (na verdade, ele contrapunha Thor, deus nórdico do Trovão e do Relâmpago, que auxiliava os Vingadores). *Sputnik*, outro membro da equipe era alusivo à transposição da disputa entre Estados Unidos e União Soviética da terra para o espaço sideral. Após o fim da Guerra Fria, eles seriam integrados na comunidade dos heróis *Marvel*, mas nem por isso deixariam de suscitar questionamentos.

Embora a Guerra Fria tenha tido seu término com a dissolução da União Soviética, vilões soviéticos continuariam a aparecer nos quadrinhos. Um deles, do Universo *Marvel*, que apresenta um claro conteúdo anticomunista: o *Ômega Vermelho* (no original *Omega Red*). Criado em 1992, ele ocasionalmente aparece nas revistas dos *X-men*, em virtude de ser um mutante e de ser um tradicional inimigo de Wolverine. Durante a Guerra Fria, ele atuou como um assassino do governo soviético, até que em determinado momento, saiu do controle e, indiscriminadamente, passou a realizar matanças pela Europa, até ser preso pelo irlandês Sean Cassidy (que na época em que se passa a trama era agente da Interpol e, posteriormente, se tornaria o Banshee, dos *X-men*). Após sua prisão, ele caiu novamente nas mãos dos soviéticos, que resolveram fazer melhorias em seu corpo, de modo a potencializar o seu talento natural: o fator mutante de morte. *Ômega Vermelho* tem tentáculos, característica que estaria, de certo modo, relacionada a uma expressão que circulava no contexto da Guerra Fria: a do comunismo como que espalhando por todas as direções seus tentáculos. Lachlan Strahan, em seu livro sobre as transformações dos estereótipos construídos para os chineses na Austrália, atentou que “o polvo representa o envolvente Estado policial comunista, estrangulando a individualidade e a dissidência”¹³³ (STRAHAN, 1996. p.152). Trata-se de uma expressão configurada no sentido de torna o comunismo algo odioso. A expressão, por exemplo, aparece na fala de J. Edgar Hoover, ex-diretor da Agência de Inteligência Americana:

¹³³Texto original: “The octopus represented the all-enveloping communist police state, strangling individuality and dissent”

“Comunismo, galpão de todos os seus falsos sorrisos, está em sua marcha sangrenta, novamente, não apenas em Cuba, mas em todos os países do mundo. A miséria resultante e maus tratos dos cidadãos dos países em que os tentáculos do comunismo terá atingido deve servir como um aviso claro a todos os povos amantes da liberdade do mundo” (HOOVER, 1971. p. 67)¹³⁴.

“Tentáculos do comunismo” aparece ainda em um escrito brasileiro, *Catolicismo n° 113*, datado de Maio de 1960, no texto “Revolução e Contra-Revolução em 30 dias ‘A Rússia espalhará seus erros pelo mundo’”, de Plínio Corrêa de Oliveira (“A terra toda se acha, pois, envolvida pelos tentáculos do monstro bicéfalo do comunismo”)¹³⁵. Oliveira estava, ao usar o termo “monstro bicéfalo”, tratando de aproximar o comunismo de um polvo. Lachlan Strahan assinalou, ao tratar da China comunista, o uso da metáfora do polvo para falar de atitudes predatórias. Convém assinalar que a mesma representação fora utilizada, por exemplo, para censurar a postura predatória dos Rockfeller, para aludir ao suposto plano de dominação do mundo pelos judeus¹³⁶ e pelo Partido Comunista Francês para criticar o imperialismo norte-americano, assinalando que a França não seria um país colonizado¹³⁷. De maneira alguma estamos utilizando essas representações para corroborar o que uma referência que já tínhamos de antemão, mesmo por que ao nos depararmos com *Two Faces of Communism*, que tratamos linhas atrás, notamos em uma de suas páginas a mesma representação.

¹³⁴Treco original: *Communism, shed of all its false smiles, is on its bloody march again, not only in Cuba but in every country of the world. The resultant misery and mistreatment of the citizens of countries into which the tentacles of communism have reached should serve as a clear warning to all freedom-loving peoples of the world* (“America — Freedom's Champion.” October 18, 1960, p. 2”).

¹³⁵Imagem disponível em http://www.pliniocorreadeoliveira.info/1960_113_CAT_Revolu%C3%A7%C3%A3o_e_Contra-Revolu%C3%A7%C3%A3o_em_30_dias.htm Acesso em

¹³⁶Imagem disponível em http://2.bp.blogspot.com/_Cx5YSp-ghS8/Swv74vKyVKI/AAAAAAAAADxc/1jgDZgdiSK8/s1600/jew-octopus.jpg Acesso em janeiro de 2010.

¹³⁷<http://ejournal.eduprojects.net/coldwarproject/media/Course%20materials/Image/fffff.jpg> Acesso em janeiro de 2010.



Figuras 24,25 e 26 – uso do “octopus” como metáfora para descrever pretensões de dominação distintas

Tal representação, a do Octopus, vinculada a do *Ômega Vermelho* colocaria ainda mais o comunismo em um campo semântico análogo ao da morte. Se considerarmos ainda que o *Ômega Vermelho* circulou pela Europa sem maior controle, ao se libertar de sua origem soviética, poderemos inferir um tom anticomunista e uma alusão ao embate ideológico entre Estados Unidos em sua concepção.

Após assinalarmos alguns dos quadrinhos do período dedicados à argumentação anticomunista convém chamar a atenção para outra das principais vertentes do período: os quadrinhos atômicos.

3. 3. Quadrinhos “atômicos”

Se houve determinado consenso em relação ao anticomunismo nos quadrinhos norte-americanos, o mesmo não pôde ser verificado no que concerne ao perigo proporcionado pelas

armas nucleares. Mesmo aqueles setores mais conservadores do meio quadrinístico esboçaram ao longo da Guerra Fria, de diferentes formas, uma preocupação com relação à proliferação e disseminação de armas atômicas. O termo “quadrinhos atômicos” é tomado de empréstimo de Ferenc Szasz, professor de História da University of New Mexico. Em seu capítulo “Atomic Comics – the Comic Book Industry Confronts the Nuclear Age”, ele lançou um olhar sobre alguns quadrinhos que se valeram da temática atômica, apresentando por diversas vezes posicionamentos conflitantes sobre o uso de energia nuclear para os mais diferentes fins¹³⁸.

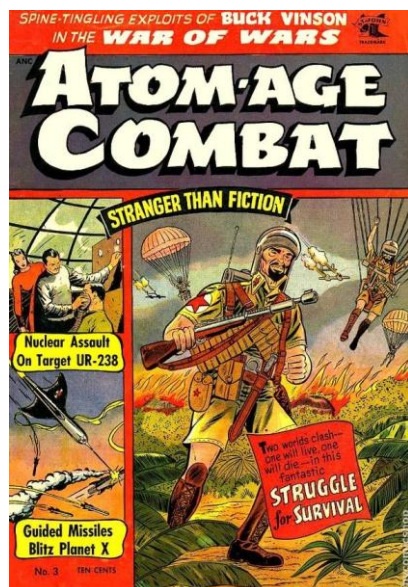
Após a destruição das cidades japonesas de Hiroxima e Nagasáqui, em agosto de 1945, quadrinhos com temática de guerra tiveram que se reinventar para melhor especular como seria a atuação de soldados, em um contexto em que apenas uma bomba atômica poderia colocar término aos conflitos. Como bem indicou Paul Brians, em seu *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*.

Em virtude da guerra nuclear não deixar tempo para as distinções tradicionais, muitas das qualidades fundamentais em outros modos de ficção sobre guerra são irrelevantes. A coragem é de pouca utilidade, mesmo para a preservação da própria vida. Nenhuma quantidade de lealdade, determinação, auto-sacrifício ou heroísmo seriam capazes de desviar um bocado um míssil balístico intercontinental de seu curso programado (BRIANS, *Op.Cit.* p.2)¹³⁹.

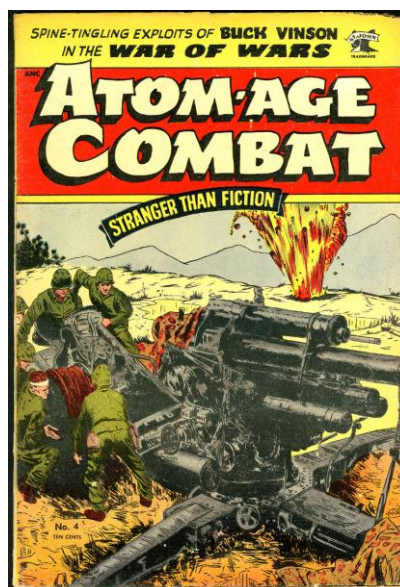
Se acompanharmos as capas de *Atom-Age Combat*, da St. John Publishing (a mesma editora que publicou as primeiras histórias de *Gasparzinho, O Fantasma da Camarada*), veremos que a série acompanha esse esforço conceitual de se adaptar à nova realidade imposta pela guerra nuclear: as duas primeiras capas abaixo – a primeira de 1952 e a segunda do ano de 1953 – mostram soldados combatendo no estilo habitual/tradicional, enquanto nas capas posteriores – a terceira de 1958 e a quarta de 1959 –, a representação humana não aparece diretamente, mas mediada através da tecnologia (salvo na capa da edição de Janeiro em que vemos no canto esquerdo uma mão acionando um botão que disparará uma ogiva nuclear).

¹³⁸ Alguns dos quadrinhos atômicos elencados por Szasz podem ser acessados através do site do *Authentic History Center* (<http://www.authentichistory.com/>)

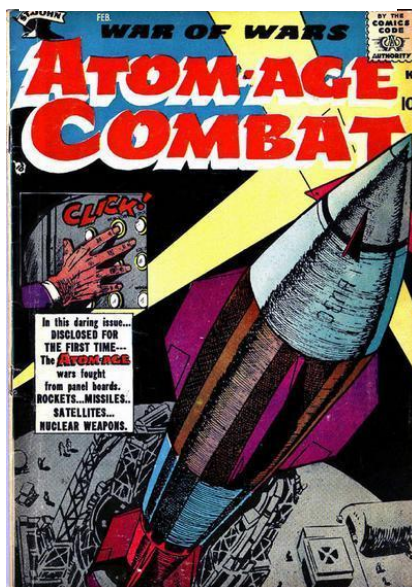
¹³⁹ Tradução de “Because nuclear war leaves no time for the traditional distinctions, many of the qualities central to other modes of war fiction are irrelevant. Courage is of little use, even for the preservation of one's own life. No amount of loyalty, determination, self-sacrifice or heroism will deflect an incoming intercontinental ballistic missile one jot from its programmed course”.



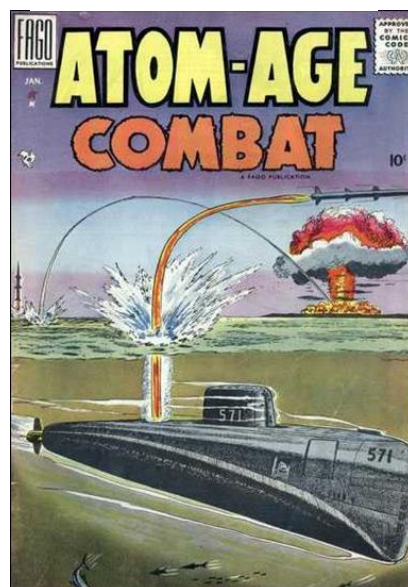
Edição de Novembro de 1952



Edição de janeiro de 1953



Edição de Fevereiro de 1958

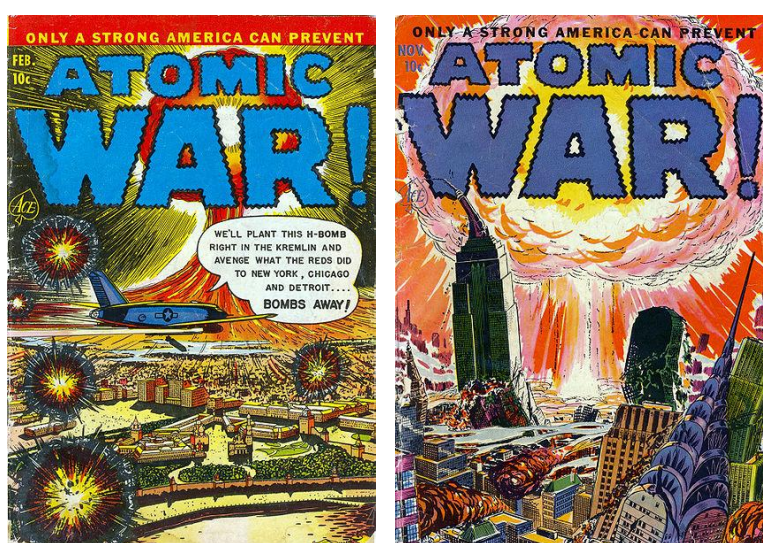


Edição de janeiro de 1959

Em um curto intervalo de tempo, haveria uma mudança de paradigma nas capas¹⁴⁰ e na narrativa gráfica em questão. Mudanças essas que acompanham a intensa corrida armamentista que se configurava entre capitalistas e socialistas, sobretudo a de caráter nuclear. Nesse mesmo contexto, surgiriam *Atomic Attack* e *Atomic War!*, que apregoariam no ponto de partida da Guerra Fria um certo deslumbramento pelas armas atômicas. “Atomic”, no caso delas, não chegava a ecoar como “apocalipse”, uma vez que as armas atômicas

¹⁴⁰ As capas podem ser encontradas em diversos sites da rede mundial de computadores. Um deles é o <http://www.comiccovers.com/>. Outro é o <http://www.comicvine.com/atom-age-combat/49-29023/>

servem tão-somente para retaliar as pretensões de hegemonia soviéticas. Com relação à *Atomic War*, lançada em 1952 pela *Ace Comics*, Wright chamou a atenção para o fato de que a série, apesar de ter começado com o propósito de alertar os leitores contra os horrores da guerra atômica, fez exatamente o oposto, uma vez que as forças dos EUA, com suas táticas e armas nucleares estratégicas, aparecem triunfando repetidamente sobre os comunistas (WRIGHT, *Op.Cit.* p. 123). Ainda expressaria, a nosso ver, uma maior contradição: o fato de se combater guerra com guerra, mesmo que seja apresentado como justificável. Pesquisando na rede mundial de computadores para obter maiores informações sobre a duração da série, nos deparamos com a informação de que foram ao todo quatro edições. Mas nem por isso, significa que não tenham obtido sucesso. O fato de todas as edições encontrarem-se digitalizadas na íntegra e poderem ser consultadas através do Wikisource¹⁴¹ revela um esforço seletivo de, através da memória, fazer com que esses quadrinhos fossem monumentalizados, de forma a continuarem existindo nos dias de hoje como testemunho de uma época. Na primeira capa, da edição de Novembro de 1952, Nova York é palco de uma explosão nuclear. Ao fundo, vê-se um enorme cogumelo atômico circundado pelos principais edifícios da cidade desmoronando e sendo corroídos pela onda de calor da radiação. A escolha da cidade em questão não é uma opção contingente, com certeza. Nas demais capas, talvez para satisfazer o gosto de parcela da audiência daquele período, bastante envolvida pelos primeiros anos do macarthismo e pela Guerra da Coreia, *Atomic War!* orientou sua narrativa para servir como propaganda política no sentido de reforçar a corrida armamentista.



¹⁴¹ O acesso à todas as edições pode ser feito através do link http://en.wikisource.org/wiki/Atomic_War!

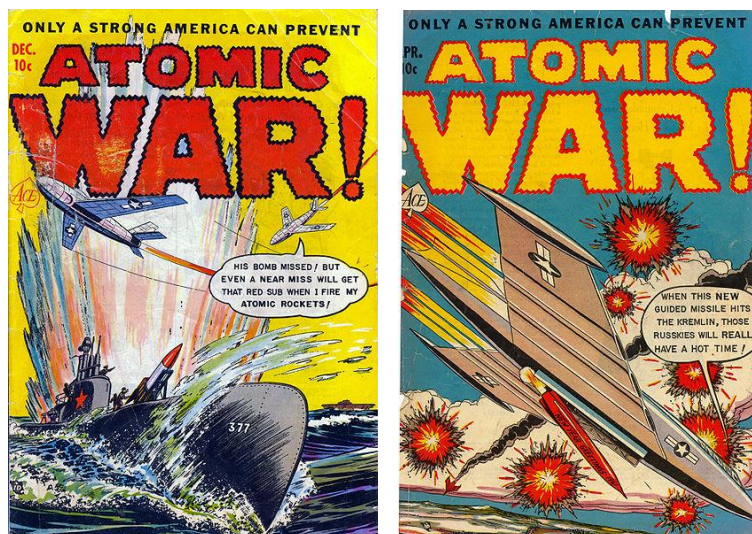


Figura 28 - Capas das 4 edições de *Atomic War!*

A inscrição que se junta ao título de todas as edições para formar “*Only a strong America can prevent Atomic War!*” apresenta um tom claramente ufanista/nacionalista, assinalando que a *America* deve se fortalecer para se precaver de uma guerra atômica. Mas como a *America* pode se tornar forte? A resposta é depositada, ao que parece, em aviões da força aérea norte-americana que, com seus mísseis atômicos, devem destruir alvos soviéticos. Os balões de fala das capas reforçam essa conotação moral-patriótica, operando sob a lógica do “atacar o inimigo antes do ataque ao seu país”. Tal conotação é reforçada particularmente nas narrativas gráficas que compõem cada uma das edições. Assim como em *Atomic-age Combat*, há uma tentativa de se inserir em um terreno de disputa ideológica. Para tanto, esse esforço de construir visualmente um enfoque na corrida armamentista aparece nas capas de *Atomic War!* através do elencamento dos principais artefatos bélicos nos balões de fala. Ao certo, seria também uma forma de assinalar ao leitor que os autores teriam uma percepção consciente do estado atual da tecnologia militar.

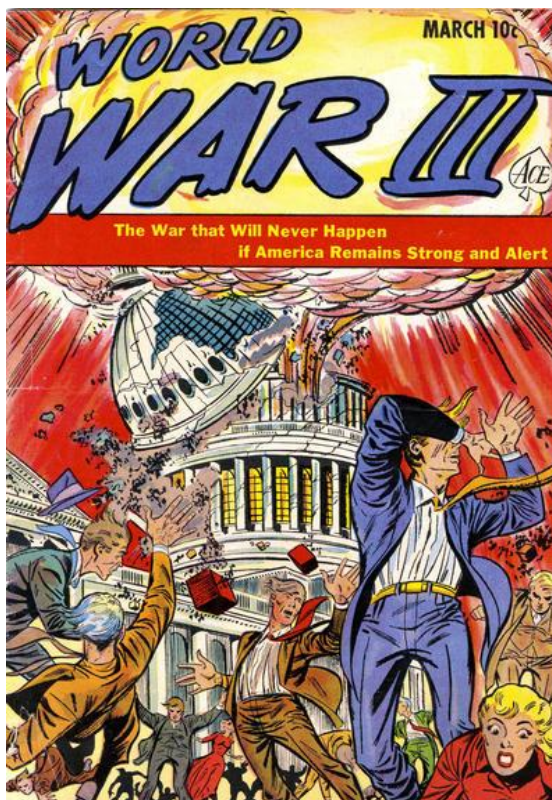


Figura 29 – Capa de *World War III*, de 1952¹⁴²

A mesma orientação aparece em *World War III*. Por sinal, é um quadrinho da mesma editora de *Atomic War!*. Apesar de sua capa apresentar um cogumelo atômico brotando do Capitol Building, o que se percebe não é uma crítica aos legisladores que, por suas deliberações, poderiam causar uma guerra nuclear. O letreiro em vermelho com a frase “*The War that Will Never Happen if America Stays Strong and Alert*” (“A Guerra que Nunca Vai Acontecer Se a América Permanecer Forte e Alerta”) parece cumprir com a tarefa de associar a paranoia nuclear com a ameaça comunista. No mesmo período, os quadrinhos da *E.C Comics* ofereciam um posicionamento contrário ao apresentado em *Atomic Age!*, *Atomic-age Combat* e *World War III*, ao colocarem em questionamento orientações belicistas. Não questionavam apenas a corrida armamentista, mas toda a sociedade norte-americana. Em uma de suas histórias, *O açoitamento*, mencionada por Gerard Jones em *Homens do Amanhã*, a editora apresentava a história de um racista que “reúne os amigos para matar o garoto mexicano com quem a filha está namorando; no final, o sujeito acaba matando a filha em vez

¹⁴²Imagem disponível em <http://www.comicbookjustice.com/2010/12/01/happy-days-part-1/> Acesso em 2 de junho de 2011.

do mexicano” (JONES, 2006. p.338). Histórias como essa eram recorrentes nas páginas da editora e acabaram incomodando setores conservadores da sociedade norte-americana. Quando o psiquiatra Frederick Wertham pegou carona na onda aticomunista para introduzir as ideias de seu *Seduction of Innocent*, a editora seria a primeira a ser perseguida. A EC havia sido fundada na década de 1940 por Maxwell Charles Gaines. Com a morte deste, em um acidente, seu filho William, a contragosto, assumiu a editora. William, conhecido pelo diminutivo Bill, decidiu modificar drasticamente a linha editorial da empresa: com seu pai a empresa se chamava *Educational Comics* e publicava quase que exclusivamente quadrinhos de temática religiosa – como, por exemplo, a série *Picture Stories Bible*, 4 volumes publicados entre 1942 e 1943. Com Bill, a empresa teria o nome trocado para *Entertainment Comics* e, contrariando as expectativas de seu falecido pai, passou a investir na linha de quadrinhos de guerra, terror e ficção científica (DANTON, 2005, p.27-28).

Como grande parte da cultura americana na década de 1950, (...) ficaram fascinados até ao ponto de obsessão pela as ramificações da vida à sombra da bomba atômica. Duas das melhores histórias da EC mostraram em detalhe gráfico o efeito terrível da guerra atômica, nos gêneros de ficção científica (“There Will Come Soft Rains”, uma adaptação do conto de Ray Bradbury, de mesmo nome) e história (história de Kurtzman sobre Nagasaki, “Atomic Bomb”) (WITEK, 1989. p. 39)¹⁴³

Outra história em quadrinhos da editora de Bill Gaines, “The 10th at Noon”, conto de 6 páginas publicado em *Weird Fantasy* #11, de 1952, construía visualmente o anúncio do apocalipse nuclear diante da expectativa do teste da bomba de Hidrogênio. A HQ é da edição de janeiro-fevereiro. Portanto, antecede em alguns meses ao teste da primeira bomba termonuclear que seria realizado em 31 de Outubro do mesmo ano, no Atol de Eniwetok no Pacífico. Antes mesmo de ocorrer a explosão, os idealizadores fizeram dela um meio para construir uma expectativa fúnebre com relação ao experimento que vinham sendo testado em Eniwetok desde 1947¹⁴⁴.

¹⁴³ Trecho original: *Like much of American culture in the 1950s, the E.C Comics were fascinated to the point of obsession with the ramifications of life in the shadow of the atomic bomb. Two of EC's finest stories show in graphic detail the horrific effect of atomic warfare, in the genres of science fiction (“There Will Come Soft Rains,” an adaptation of Ray Bradbury's short story of the same name) and history (Kurtzman's story of Nagasaki, “Atomic Bomb”).*

¹⁴⁴ As informações sobre o local dos testes da bomba H ser Eniwetok e de que a bomba H teria sido testada de 1947 a 1942 são fornecidas por Paul Brians, logo na abertura de *The History of Nuclear War in Fiction*, primeiro capítulo de *Nuclear holocausts* (BRIANS, *Op.Cit*, p.1)



Figura 30 – Primeira página de “The 10th at Noon”

Um dos aspectos que salta aos olhos do leitor dessa HQ *sci-fi* é o relógio que, no primeiro quadro, aparece marcando meia-noite. Ele está aludindo a uma representação que se acredita ter aparecido cinco anos antes, em 1947, por meio de alguns dos físicos envolvidos no Projeto Manhattan em Los Alamos: o *Doomsday Clock* (o Relógio do Fim do Mundo ou do Juízo Final). Tais cientistas lançaram uma publicação, o *Bulletin of the Atomic Scientists* (Boletim dos Cientistas Atômicos), cuja capa apresentava um relógio marcando sete minutos para a meia-noite. Como assinalou Paul Halpern, o relógio do *Bulletin* oferecia um símbolo tangível da capacidade da humanidade para destruir-se em uma guerra nuclear (HALPERN, 2000. p.151). A revista circula até os dias de hoje e tem suas edições, em grande parte, digitalizadas na íntegra e disponibilizadas para consulta através do *Google books*. A revista ainda mantém um *site*: <http://www.thebulletin.org/>. De 1947 – quando os soviéticos sequer

havia explodido sua primeira bomba atômica (HOLLOWAY, *Op.Cit.* p. 404) – para cá, o *Doomsday Clock* teve seus ponteiros ora adiantados, ora atrasados. O ajuste ou não dos ponteiros levava em conta das condições do cenário internacional, da maior ou da menor possibilidade de uma guerra nuclear e, particularmente, das próprias decisões da diretoria do *Bulletin*¹⁴⁵. No caso de “The 10th at Noon”, o relógio está assinalado meia-noite. Em conjunto com os demais elementos que compõem o primeiro quadro, ele daria um tom dramático ao momento em que a bomba – no caso, a de Hidrogênio – seria detonada e, com ela, o fim do mundo se concretizaria. Essa HQ, ao que parece, está associada à chamada “histeria do hidrogênio”, que conforme P. D. Smith em seu *Homens do Fim do Mundo* (*Op.Cit.* p. 411) marcou os quatros primeiros anos da década de 1950. Importa destacar que esse conto em quadrinhos, assim como outros da editora, acompanhou uma tendência que também se configurava no cinema, particularmente, “o cinema B”: fundir visualmente gêneros até então distintos como a ficção científica e o terror.

Um exemplo do cinema B dos anos 1950: Em *The Incredible Shrinking Man*, filme estadunidense de 1957 dirigido por Jack Arnold, a personagem Robert Scott Carey é exposta no início do enredo à radioatividade e, logo em seguida, à produtos químicos. Em virtude disso, diminui em tamanho. “Embora maravilhosa num primeiro instante, a situação de Carey rapidamente se torna macabra. Sua diminuição adquire proporções alarmantes” (SCHNEIDER, *Op. Cit.* p.61), particularmente quando objetos do cotidiano se tornam armadilhas mortais e animais antes inofensivos se tornam feras mortais. Por mais fantasioso que seja essa “jornada fascinante ao microcosmo”¹⁴⁶ (SCHNEIDER, *Op. Cit.* p.61), ela nos revela a percepção um tanto inexata, compartilhada por diferentes segmentos da cultura da mídia do período, dos efeitos da radiação (HENDERSHOT, 1999. p.75). De maneira idêntica àquela evidenciada na literatura sobre guerra nuclear (BRIANS, 1987), a bomba atômica não precisou vir ao mundo para que os quadrinistas empregassem o átomo como um repertório em suas histórias. Em 1926, aquela que é considerada a primeira história em quadrinhos de ficção científica, *Buck Rogers in the Year 2429 A.D.*, introduzia o conceito de pistola de raios *laser*. Havia ainda no terreno da ficção armas de desintegração (LUCCHETTI, 1991, p. 18), aos moldes das armas nucleares.

¹⁴⁵ Conforme bem notou o autor do artigo sobre o Relógio do Juízo Final, disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_do_Ju%C3%ADzo_Final Acesso em 30 de julho de 2011.

¹⁴⁶ “*spellbinding journey into the microcosm*”, no original.

Se para alguns quadrinistas a radioatividade deveria ser representada como maléfica aos seres humanos, para outros ela serviu para produzir “maravilhas”. Estamos aqui aludindo aos títulos da editora norte-americana *Marvel*, produzidos ao longo da década de 1960¹⁴⁷. Na origem de praticamente todos os super-heróis da editora, surgidos no início da década de 1960, encontramos a temática da radioatividade. Stan Lee a usou para conceber o *Homem Aranha*. Na edição # 15 de *Amazing Fantasy*, lançada em 1963, Peter Parker, ao ser picado por uma aranha radioativa, adquiriu super força, tornou-se ágil e capaz de escalar paredes tal como uma aranha. Além disso, ele passou a pressentir o perigo com seu “alerta de aranha”.

Lee também empregaria o tema da radioatividade para fundamentar as histórias de Matt Murdock: Quando criança, Murdock entra em contato com lixo radioativo após salvar um senhor de um atropelamento, e se torna cego. Todavia, seus outros quatro sentidos são ampliados fazendo com que ele desenvolva uma espécie de radar. Anos mais tarde, ele passa a combater o crime. De dia, ele atua como advogado em Nova York e de noite se veste como *Demolidor – O homem sem medo*¹⁴⁸.

Aludindo à corrida espacial que então se delineava entre os Estados Unidos e URSS, Stan Lee lançou em novembro de 1961 um quarteto com superpoderes: *O Quarteto Fantástico* (*Fantastic Four*, no original). Na primeira edição, vemos a decisão do cientista Reed Richards em chegar ao espaço sideral antes dos soviéticos – mesmo que tivesse que desobedecer a ordens oficiais para alcançar seu objetivo. Seu amigo, o piloto Ben Grimm, se coloca contra a missão não-autorizada e, para dissuadi-lo, chama a atenção para o fato de que nada se sabia dos efeitos dos raios cósmicos. Todavia, Reed não lhe dá ouvidos. A sequência se encontra logo abaixo:

¹⁴⁷ *Marvel* em inglês tem o mesmo sentido que “maravilha”.

¹⁴⁸ A origem do Demolidor foi publicada no Brasil no número 100 da extinta revista *Superaventuras Marvel*, da Editora Abril.



Figuras 31 e 32 – páginas 9 e 10 do primeiro número de *Fantastic Four*: cena em que o quarteto é exposto aos raios cósmicos

Basta Sue Storm dizer ao piloto “*Ben, we’ve got take got to take that chance...unless we want the commies to beat us to it...I—I never thought that you be a coward*” (tradução livre: “Ben, nós **temos** que correr esse risco... a menos que deixemos o comunas chegarem primeiro ... Eu-Eu nunca pensei que você fosse um covarde”) para que ele imediatamente mude de ideia. Com a primeira frase, ela estaria reforçando o enfrentamento com a União Soviética na transposição da Guerra Fria da terra para o espaço. Não é sem motivo que na fala dela há um realce em negrito da palavra “**got**”, indicando uma obrigação de chegar ao espaço antes dos soviéticos. Com a segunda, estaria ela assinalando que não deixar de lado os receios para superar os comunistas seria o mesmo que ser covarde. A despeito de ela pretender com a frase golpear o orgulho de Ben, sua fala demonstraria também uma provocação lançada para fora das páginas do quadrinho. O “**you**” (você) que aparece realçado em negrito não seria exclusivamente direcionado ao piloto, mas incidiria também sobre o leitor da época. Meses antes do lançamento da primeira edição do *Quarteto*, Yuri Gagarin tornava-se o primeiro homem a chegar ao espaço, o que produziu um descontentamento entre os norte-americanos e impulsionou ainda mais o investimento deles na corrida espacial. *Quarteto Fantástico* pode

ser considerado uma expressão significativa dessa disputa, orientando o público-leitor a tomar partido em relação à corrida espacial. Voltemos ao enredo: Uma vez no espaço, a nave da tripulação é atingida pela tempestade de raios cósmicos, tal como havia previsto Ben. Seus tripulantes têm a estrutura genética alterada pela radiação e, por isso mesmo, adquirem capacidades sobre-humanas. Reed, por exemplo, adquire a capacidade de esticar qualquer parte do corpo tal como um elástico; Sue Storm – que viria a se casar com o cientista –, além de ser capaz de se tornar invisível, é capaz de fazer campos de força. Johnny, o moço loiro que aparece ao canto no primeiro quadro e irmão mais novo de Sue, por sua vez, adquire, além da capacidade de voar, o poder de inflamar o corpo a elevadas temperaturas sem nada sofrer. Ele seria o segundo *Tocha Humana* da *Marvel*¹⁴⁹. Já Ben Grimm acabaria levando a pior. Ele se transforma em um monstro cuja pele parece ser de pedra e, em virtude de sua aparência, é apelidado como “O Coisa”. Para piorar, ele não pode arbitrariamente voltar ao normal, ao contrário de seus três companheiros. Essa história também é significativa por apresentar uma percepção um tanto inexata dos efeitos da radiação.

Não apenas os quadrinhos da *Marvel* atribuíram à radiação a origem de super-heróis. Em outubro de 1962, a *Golden Key Comics* lançaria *Doctor Solar Man of the Atom* (*Doutor Solar, Homem do Átomo*, traduzindo para o português). Como é de praxe, a exposição à radiação é o que explica o protagonista, o físico nuclear Phill Solar, ter adquirido a capacidade de transformar seu corpo em energia – como pode-ser verificar pelos dizeres da capa da 1ª edição: *An atomic accident turns a young scientist into a fantastic being!* (“Um acidente atômico transforma um jovem cientista em um ser fantástico!”). A *Dark Horse Comics*, anos mais tarde adquiriu os direitos da personagem e, em 2007, reimprimiu o material original que pode ser encomendado através de *sites* de compra da *internet*.

Conforme Gabilliet, o *Doctor Solar* seria um plágio do *Capitão Átomo*, personagem da *Charlton Comics* criado, em 1960, pelo desenhista Steve Ditko (GABILLIET, 2005. p.90). Gabilliet também se esquece de que a personagem da *Charlton* foi criada tinha sua primeira história escrita pelo roteirista Joe Gill. O *Capitão Átomo* serviria anos mais tarde como inspiração para que o britânico Alan Moore concebesse o *Doctor Manhattan*, que será objeto de discussão no quarto capítulo desta dissertação. O *Captain Atom* é mais conhecido pelo público brasileiro do que o *Doctor Solar*, por eventualmente ser um membro da *Liga da*

¹⁴⁹ O primeiro *Tocha Humana* foi criado por Carl Burgos em 1939.

*Justiça*¹⁵⁰. Antes de começarmos esta pesquisa, sequer havíamos tomado conhecimento da existência de *Solar*. Embora a *Dark Horse Comics* tenha reimpresso suas histórias, algumas delas circulam pela *internet* por meio de versões escaneadas (os chamados *scans*). Embora apresentem semelhanças em suas origens – atribuídas a um acidente nuclear, o *Doctor Solar* apresentava identidade e temáticas próprias, estando mais voltado para o campo da ficção científica do que propriamente para o gênero super-herói. Até a sua quinta edição, ele não trazia o uniforme vermelho com o símbolo da radioatividade estampado em seu peito. Já o *Captain Atom* apareceu pela primeira vez na capa da *Space Adventures* #30 com seu uniforme. Um detalhe nos chamou a atenção: os tradutores de *Des Comics et des hommes* nos Estados Unidos alteraram o sentido original do autor, Jean-Paul Gabilliet, e assinalaram, com a tradução, que não se tratava de um plágio (“*était un plagiat*”), mas um “*a partial plagiarism of Captain Atom*” (“um plágio parcial do Capitão Átomo”). Ao que tudo indica, por serem norte-americanos os tradutores, eles sabiam melhor da singularidade do herói do que o pesquisador francês.



Figura 32 e 33 – *Doctor Solar* e *Captain Atom*

¹⁵⁰ Equipe da qual fazem parte personagens como *Superman*, *Batman* e *Mulher Maravilha*.

¹⁵¹ Capa de estreia do Capitão Átomo Disponível <http://goodcomics.comicbookresources.com/wp-content/uploads/2007/07/Captain%20Atom%201.jpg>

A despeito de Paul S. Newman e Matt Murphy, os criadores de *Doctor Solar*, terem ou não plagiado a personagem de Ditko, o que importa é que as duas personagens integravam um ciclo de heróis atômicos. Uma década antes, apareceu na Inglaterra, *Marvelman*, personagem que apresentamos no segundo capítulo desta pesquisa. O criador Mick Anglo se apropriou de elementos das histórias do *Capitão Marvel* e os subverteu para o contexto da Guerra Fria. Diferentemente da personagem então pertencente à editora *Fawcett*, cujos poderes estavam vinculados à magia, os de *Marvelman* eram derivados da ciência atômica. Para se transformar, ele se valia da palavra *Kimota!* (*Atomik*, ao contrário). *Marvelman* chegou a ser publicado no Brasil como *Jack Marvel*, mas se tornou conhecido nos Estados Unidos pela reformulação que sofreu nas mãos de Alan Moore. Sobre o uso da palavra “atomic”, Brians atentou que o vocábulo era mais comumente usado nas décadas de 1940 e 1950. Em seguida, a forma mais usual “nuclear” (BRIANS, *Op. Cit.* p.IX).

No Brasil, havia também heróis com poderes radioativos, como era o caso de *Super Heros* e *Fantastic*. O primeiro havia sido criado por Paulo Ituaka Fukue, em 1967 para a extinta editora Edrel. Já o *Fantastic* estreara em 1968, na 2ª edição de *Seleções Cômicas*, com roteiros de Luis Meri e desenhos de Oswaldo Talo. Ambos atuavam como agentes do governo e se valiam de um cinturão que emitia rajadas atômicas para acabar com seus inimigos. Ambos são elencados em *A Saga dos Super-heróis Brasileiros*, interessante contribuição de Roberto Guedes para desconstruir a visão de que nosso País não estava inserido na tradição de quadrinhos de super-heróis (GUEDES, 2005, p.32). Nos Estados Unidos, no final da década de 1970 (mais precisamente em 1978), o roteirista Gerry Conway e Allen Milgrom lançaram pela DC o homem nuclear conhecido como *Firestorm* (conhecido no Brasil como *Nuclear* – em virtude do seu “apelido” de *Nuclear Man* – e também como *Tempestade*, em virtude de ter recebido essa tradução quando foi exibido por aqui o desenho animado *Superamigos*). O *Firestorm* original era resultado da fusão entre o jovem estudante Ronnie Hammond e o vencedor do Prêmio Nobel em física Martin Stein. Ambos foram exposto à radiotividade e acabaram se transformando em um ser capaz de controlar a matéria e emanar rajadas atômicas¹⁵².

Apesar de estarem em sintonia com o contexto em que foram produzidos, esses super-heróis expressavam, a nosso ver, uma postura acrítica com relação aos efeitos da radioatividade. Uma personagem dos quadrinhos, entretanto, operou uma mudança de

¹⁵² Maiores informações sobre *Firestorm* em <http://firestormfan.com/> Acesso em 14 de maio de 2011.

paradigma. Através de sua representação, o poder atômico deixava de ser motivo de exaltação para evocar terror.

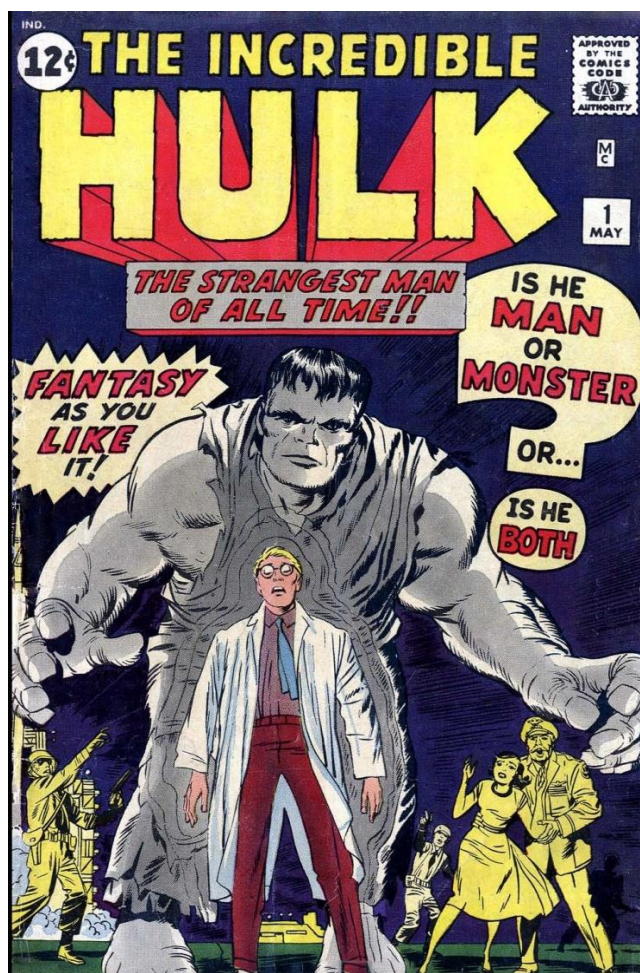


Figura 34 – Capa de Estreia do *Incrível Hulk*¹⁵³

Em maio de 1962, o roteirista Stan Lee e o desenhista Jack Kirby lançaram pela editora Marvel *The Incredible Hulk* (O Incrível Hulk, em português). A primeira edição mostrava como o gênio em física nuclear Robert Bruce Banner, em virtude de um ato de sabotagem de um espião comunista, é exposto a uma alta dose de radiação proveniente da *Gamma Bomb* ou *G-Bomb*, uma bomba experimental de raios gama desenvolvida pelo próprio cientista. Esta história, apesar de se encaixar no clima anticomunista do período – particularmente, por lidar com um tema da espionagem/sabotagem –, especulava sobre as consequências nocivas da radiação. Além do mais, o local em que a primeira edição se passa

¹⁵³ Capa disponível em www.coverbrowser.com

também é expressivo: o Novo México. A primeira bomba atômica foi detonada nesse estado norte-americano, em 16 de julho de 1945, em Los Alamos. Ela era de plutônio. Menos de um mês depois, em 6 de agosto, uma outra, de urânio-235, foi lançada sobre Hiroxima. Três dias, uma de plutônio – com capacidade maior do que a testada no Novo México – era detonada sobre Nagasáqui. Ao invés de morrer – o que aconteceria na realidade, já que os efeitos da radiação gama¹⁵⁴ produzem no corpo humano danos em nível celular e inevitavelmente conduzem à morte –, o Dr. Banner passou a carregar uma maldição: quando escurecia ele se transformava em um gigantesco e incontrolável monstro de força super-humana e ataca tudo e todos que cruzam seu caminho. Isso mesmo, caro leitor! No primeiro número, Banner não se transformava em Hulk quando ficava nervoso, estressado ou então excitado. Bastava o sol se pôr que ele adquiria feições monstruosas. Apenas posteriormente, o monstro de Stan Lee e Jack Kirby passaria a se transformar em um monstro em momentos de tensão. O *Hulk* – que pode ser considerado uma releitura para o contexto da Guerra Fria de “O Médico e o Monstro”, de Robert Louis Stevenson – apareceu na capa da primeira edição com a pele cinza. Em virtude das técnicas de impressão daquele momento, a cor da personagem acabou oscilando no primeiro número: ora aparecia em tonalidades acinzentadas, ora na cor verde. Como a personagem obteve aceitação imediata entre o público-leitor, Lee teve que optar. Deste modo, na segunda edição, o Hulk se tornaria conhecido pela habitual cor verde e, em virtude dela, receberia dos leitores apelidos como “Golias Verde” e “Gigante Esmeralda”.

Na condição de monstro, o Hulk corporificava tudo aquilo que, no momento de sua criação, era tido perigoso e ameaçador aos seres humanos: o medo da radioatividade. Convém lembrar que ele foi criado dois anos após um episódio em que a Guerra Fria poderia deixar de ser uma guerra de intimidações mútuas e tornar-se de fato uma “guerra quente”. Não é sem motivo que o *Hulk* encontrou sucesso entre os leitores. Durante a crise dos Mísseis Cubanos, é possível afirmar que o público norte-americano tinha perfeita consciência do perigo da radioatividade e de uma guerra eminente, já que as autoridades políticas através de meios de comunicação, como a televisão e o rádio, cumpriram o papel de alarmar, em maior ou menor grau, a sociedade norte-americana. Inúmeras famílias que teriam assistido ao comunicado do então presidente John Kennedy na televisão ou então leram suas palavras pelos jornais trataram de providenciar abrigos nucleares, a fim de se protegerem de um eventual conflito

¹⁵⁴ Os raios gama foram descobertos pelo casal Pierre e Marie Curie no início do século XX. São os raios de menor comprimento de onda, o que implica que são também os mais energéticos e que causariam maior dano em seres humanos.

nuclear (ROSE, 2001. 192-201). Kennedy e seus assessores, ao mesmo tempo em que ameaçavam fazer uso de armas atômicas – caso os soviéticos não retirassem os mísseis do território cubano –, buscaram desesperadamente uma solução para o impasse. O *Hulk* condensaria em sua representação todo esse clima tenso, de apreensão, de indefinição. Outro herói – ou melhor, anti-herói – que explorou, ao seu modo, os efeitos maléficos da radiação foi *Fantar*, o *Monstro Atômico*, criado em 1968 pelos brasileiros Milton Mattos (texto) e Edmundo Rodrigues (desenhos).



Figura 35 – Capa da quarta e última edição de *Fantar*

Tal como o *Hulk*, “*Fantar* era um monstrengo verde”, porém “aumentava de tamanho à medida em que absorvia energia nuclear” (GUEDES, 2005, p.22). Ele também era inspirado em *Namor, O príncipe submarino*, sobretudo, por ser um “homem-peixe esverdeado que queria destruir os habitantes da superfície”. Por absorver radiação, ser um inimigo em potencial da humanidade e ser combatido por um grupo de cientistas, seria ele alusivo a um monstro radioativo do cinema criado do outro lado do mundo, no Japão: *Godzilla*. A capa que reproduzimos acima, da quarta e última edição da personagem, ao apresentar *Fantar* combatendo um monstro pré-histórico, faz com que a conexão com o monstro radioativo

japonês se torne mais evidente. Sobre o monstro japonês, cumpre lançar algumas notas, visto que ele teria influenciado bastante o universo dos quadrinhos: Aproveitando-se da experiência traumática dos japoneses com as armas atômicas, o cineasta japonês Ishirô Honda criou, em 1954, *Godzilla: King of Monsters*. Após um teste nuclear no Pacífico – mais precisamente o ocorrido no atol de Bikini –, emerge das profundezas um lagarto descomunal que, seguindo para o Japão, passa a destruir tudo em seu caminho, tal como as bombas atômicas fizeram em agosto de 1945. No primeiro filme, ele expelia fumaça pela boca. Nas sequências posteriores, “nada menos que 22 filmes” (JUNIOR, 2008, p. 218), ele passou a cuspir rajadas radiativas – talvez em virtude de um maior investimento em efeitos especiais e também para reforçar ainda mais sua suposta origem atômica. Além de o filme ser expressivo de uma crítica ao teste de armas nucleares, assinalando que o bombardeio atômico no final da Segunda Guerra Mundial sobre as cidades de Hiroxima e Nagasáqui deixou marcas indeléveis no imaginário coletivo, ainda pode-se ver nele uma resposta do Japão derrotado à entrada em seu território de produtos culturais do Ocidente. Godzilla, por ser em parte uma crítica ao Plano Marshall, contrastava com o monstro do cinema norte-americano *King Kong*. Não é sem motivo que os caracteres japoneses que compõem seu nome, Gojira, correspondessem a uma mistura de baleia (“Kujira”) e gorila (“Gorira”)¹⁵⁵. Com o tempo, os diretores que assumiram *Godzilla* deixaram de mostrá-lo exclusivamente atacando Tóquio e introduziram monstros espaciais. Ele chegaria até mesmo a ajudar os japoneses no combate deles. Essa mudança de abordagem poderia estar relacionada ao fato de que o Japão passou a investir na construção de usinas nucleares. A primeira delas foi implantada em 1954, ano em que o lagarto radioativo apareceu nas telonas (KOK, 2010. p.356). À medida que os japoneses começam a perceber os benefícios do uso da energia atômica e a controlar o átomo, *Godzilla*, o *Rei dos Monstros* deixa de ser tão somente uma ameaça. A mesma ênfase, em algumas ocasiões, seria observada no que se refere ao Hulk e ao Fantar que ora oscilavam de uma “máquinas inumanas de destruição” para aliados da humanidade.

Já que mencionamos o Japão, lancemos um breve olhar para a forma como os *mangás* lidaram com a questão atômica. Por razões óbvias, o Japão teria sido o país que mais explorou a temática da radioatividade em seus produtos culturais. Mesmo *Tetsuwan Atomu*, mais conhecido no Ocidente como *Astro Boy*, cuja origem no *mangá* não tinha maiores relações

¹⁵⁵ Em 1963, os dois se enfrentariam em “King Kong vs. Godzilla”.

com a energia atômica carregava *atomu*¹⁵⁶ em seu nome. Longe de evocar um entusiasmo pela bomba atômica, Osamu Tezuka, seu criador, estava se valendo do átomo para assinalar o poder incomensurável de *Astro Boy*.

Diferentemente dos quadrinistas norte-americanos que, com o advento da era atômica, na maioria das vezes, projetavam um apocalipse nuclear em um futuro distante, os *mangakas*, de maneira geral, situavam a trama de seus quadrinhos atômicos no presente ou em um futuro próximo (SPIEGELMAN, 2011). O fantasma de Hiroxima e Nagasáqui, por sinal, ainda ecoa. Nesse espírito, o *mangaka* Keiji Nakazawa começou a escrever e a desenhar para uma revista semanal voltada para o público infantil um relato sobre um sobrevivente da bomba de Hiroxima. “Chamava-se *Ore Wa Wita*” – que, em português, quer dizer “Eu vi” (SPIEGELMAN, 2011) e datava de 1972. Longe de ser um relato ficcional, a série era baseada nas experiências do autor, ele próprio testemunha do bombardeio atômico sobre a cidade japonesa. Na época da explosão, ele tinha 6 anos de idade. Esse “retrato realista”, “semificcional” de um garoto que perdera toda a família – exceto a mãe –, um ano depois, em 1973, daria origem a série *Hadashi no Gen*, que foi publicada em uma das mais tradicionais revistas de quadrinhos do Japão, a *Shonen Jump*. O tom semi-autobiográfico permanecia. Até 1985, a série foi publicada e com ela viria à tona o pesadelo da bomba atômica e, com ela, os efeitos maléficos da radiação sobre os sobreviventes. *Gen Pés-descalços*, como foi traduzida a série no Brasil¹⁵⁷, ainda esboçava uma crítica com relação ao governo japonês não ter buscado imediatamente, no direito internacional, compensações ou punições daqueles que realizaram essa demonstração desnecessária de força militar: no caso, Harry Truman, o então presidente norte-americano, Henry L. Stimson, o secretário de Guerra, os cientistas do Projeto Manhattan orientados por Robert Oppenheimer e todo o comando militar recebeu ordens para bombardear Hiroxima e Nagasáqui. Os efeitos invisíveis da radiação também apareciam personificados através do preconceito que os *Hibakusha* (isto é, as vítimas das bombas) sofreram na sociedade japonesa.

É possível estabelecer conexões entre essa HQ e o movimento pacifista, particularmente no que se refere ao nome que Nakazawa batizou a personagem principal.

“A palavra *gen* (pronuncia-se ‘guen’) significa ‘raiz’ ou ‘fonte’. Como Nakazawa explicou: ‘Batizei meu personagem principal de Gen na esperança de que ele se

¹⁵⁶ No Japão, consoantes quando mudas são lidar com *u* no final.

¹⁵⁷ A Editora Conrad, que havia publicado a série em 4 volumes entre 2000 e 2001, recentemente, está publicando *Gen* em dez edições.

tornasse uma raiz ou fonte para uma nova geração de pessoas – uma que possa caminhar descalça sobre o solo calcinado de Hiroshima, sentir a terra sob os pés e ter a força de dizer não às armas nucleares” (GRAVETT, 2006. p.69).

Antes mesmo do bombardeio atômico, Nakazawa tivera no pai um exemplo contrário à qualquer manifestação belicista. Seu pai deixava claro publicamente que considerava o envolvimento do Japão na Segunda Guerra como algo errado e, por isso mesmo, toda a família sofreu retaliações (como, por exemplo, a queima da plantação de trigo).

Na cena em que o pai de Gen morre, o que difere da morte do pai de Nakazawa é que o *mangaka* não estava no local, conforme menciona na entrevista concedida a Asai Motofumi e traduzida para o inglês por Richard H. Minear¹⁵⁸. Sua mãe, que testemunhou a morte de praticamente toda a família, lhe contou os detalhes. No *mangá*, a explosão que destruiu toda a cidade e matou instantaneamente quase a metade de seus habitantes fez com que a casa em que viviam desmoronasse. Quando a onda de calor emanada da bomba fogo atingiu sua casa, seu pai e seus dois irmãos acabam morrendo queimados. Para dar maior dramaticidade à cena, Nakazawa decidiu colocar Gen na cena para tentar salvar o pai – algo que pode ser visto como uma forma de se culpabilizar por não estar na casa durante a explosão.

Considerada uma obra-prima não apenas do quadrinho japonês, mas da história das histórias em quadrinhos, *Gen* foi transposta para as telas do cinema tanto *live action* quanto em um *anime* (desenho animado) lançado em 1983. Ainda foi adaptada em uma ópera. Sidney Gusman, jornalista especializado em quadrinhos, além de nos oferecer maiores informações sobre a recepção da série na cultura da mídia japonesa, nos dá outra bastante interessante sobre a recepção dessa minissérie:

Em 1976, um grupo de jovens (japoneses e estrangeiros) que moravam em Tóquio, criou um projeto para traduzir a obra de Kenji Nakazawa para outros idiomas, para que pessoas de vários países pudessem conhecer esse trabalho. O resultado: a história já foi publicada em mais de 10 países, vendendo cinco milhões de exemplares em todo o mundo e sendo, inclusive, indicada para ser lida em escolas norte-americanas.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Barefoot Gen, *the Atomic Bomb and I: The Hiroshima Legacy*. Disponível em <http://www.japanfocus.org/-Nakazawa-Keiji/2638>. Acesso em junho de 2010.

¹⁵⁹ GUSMAN, Sidney. *A saga de um sobrevivente, um vencedor*. <http://www.universohq.com/quadrinhos/gen.cfm>. Acesso em junho de 2010.

Gusman estava aludindo ao *Projeto Gen*. Os ativistas japoneses Masahiro Oshima e Yukio Aki estavam nos EUA participando da Caminhada Transcontinental para a Paz e Justiça Social (*Transcontinental Walk for Peace and Social Justice*) e começaram a compartilhar com os norte-americanos que faziam parte da mobilização a cópia japonesa que tinham de *Hadashi no Gen*. Com isso, desejavam sensibilizar os norte-americanos com o outro holocausto – o nuclear. Voltando ao Japão, os ativistas entraram em contato com o autor e fundaram uma organização sem fins lucrativos para traduzir inicialmente a série para a língua inglesa. No fim da década de 1970, eles já haviam traduzido quatro volumes e, colocando-os em circulação, fizeram com que em um certo tempo fossem traduzidos e publicados em francês, alemão, italiano, português, sueco, norueguês, indonésio, tagalog (ou tagalo) e esperanto (STRÖMBERG, *Op. Cit.* p. 53).

Um ano antes de Nakazawa iniciar *Ore Wa Wita*, era lançada, em 1971, *Power for Progress*, uma curta história em quadrinhos de 15 páginas. Trata-se como o próprio nome permite entender de uma exaltação explícita do uso da energia nuclear.¹⁶⁰ Distribuída gratuitamente para os visitantes de *Big Rock Point Power Plant*, em Charlevoix Conty, Estado norte-americano do Michigan, o enredo descrevia uma visita de alunos à usina. Destinada aos visitantes da usina, a HQ cria um enredo que gira em torno de uma visita. Deste modo, a curta história tinha a clara pretensão de fazer com que o leitor se identificasse e, com isso, fosse influenciado apenas a considerar o lado benéfico da radioatividade.

Na América do Sul, na década de 1960 e 1970, uma menina argentina de cabelos crespos, bastante conhecida pelo público brasileiro, também se pronunciou contra a proliferação de armas nucleares. Estamos falando de Mafalda, personagem criada em 1964 pelo cartunista argentino Quino (Joaquín Salvador Lavado). Para elucidar como a personagem de Quino se inseriu no terreno de disputa e negociação sobre o desarmamento nuclear, apresentamos a tira abaixo:

¹⁶⁰ <http://www.ep.tc/powerforprogress/>

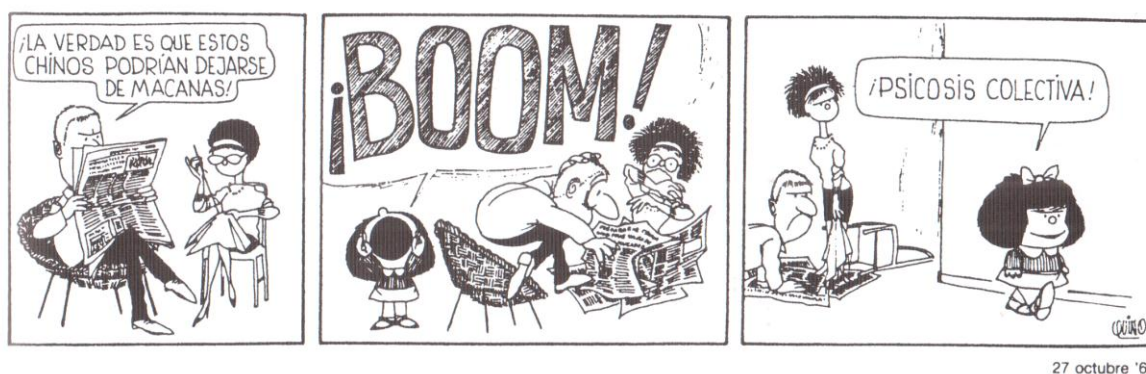


Figura 36 – Tira de Mafalda, 27/10/1964. Disponível em LAVADO, Joaquín Salvador (QUINO). *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2010. p.541.

Na tira, Quino faz de uma típica brincadeira infantil – pregar sustos nos adultos – um pretexto para questionar a “psicose coletiva” que se acentuou após a Crise dos Mísseis Cubanos. Como os quadrinhos são um todo articulado, a conclusão de que existe uma crítica na tira, esboçada pela personagem, apenas faz sentido se o leitor conectar os dois momentos dissociados anteriores como parte de uma realidade contínua e unificada (McCLOUD, *Op. Cit.* p.66). Deste modo temos que compreender o significado da fala do pai de Mafalda: “A verdade é que esses chineses podiam deixar de besteira”. Como a tira é datada de 27 de outubro de 1964, Quino estaria se referindo ao que acontecera na China nesse mesmo mês. Em 16 de outubro de 64, os chineses detonavam a sua primeira bomba atômica, em Lop Nor, no deserto de Gobi (CHANG, 2006. p.596). Se o primeiro quadro fosse considerado isolado do contexto narrativo do qual faz parte, não poderíamos inferir que se trata de uma crítica com relação ao teste atômico dos chineses. A vinculação da tira em questão com o contexto apenas se torna evidente, quando consideramos a onomatopeia do segundo quadro: “Buum!”. Conforme Edgar Silveira Franco (FRANCO, 2004), o uso de onomatopeia¹⁶¹ nos quadrinhos é, em parte, uma influência dos norte-americanos que apresentam, em sua língua, uma série de verbos largamente utilizados para representar sons – com o caso do verbo *to boom*, que significa “explodir”. Com o uso de “Buum!”, Mafalda constrói uma metáfora visual para a bomba. Assim, estabelece não apenas uma crítica aos chineses – posta através da palavra “besteira” – mas também à paranoia nuclear do período. Além da bomba atômica, figuravam no trabalho do cartunista/quadrinista argentino questionamentos a respeito da Guerra do

¹⁶¹ Conforme Franco, “é termo proveniente do grego onomatopiiia, que significa o ato de representar uma palavra reproduzindo seu som de forma gráfica” (FRANCO, 2004, p.49).

Vietnã, do processo de descolonização africana e das tensões no Oriente Médio, dentre outros assuntos políticos.

No capítulo seguinte, lançaremos um olhar sobre duas obras de Alan Moore, de modo a perceber como o roteirista lidou com algumas das questões referentes à Guerra Fria na década de 1980.

Capítulo 4 - Representações da Guerra Fria nos quadrinhos de Alan Moore:

No terceiro capítulo demonstramos de que modo a Guerra Fria foi travada nas páginas dos quadrinhos, atentando para alguns exemplos significativos da relação deles com posicionamentos e episódios do período. Neste capítulo analisaremos algumas das representações apropriadas e construídas pela roteirista inglês Alan Moore acerca do período em questão. É conhecido que Moore teve contato com parte da produção apresentada no capítulo precedente, particularmente com os super-heróis publicados a partir da década de 1960 pela Marvel. Jack Kirby, o criador do *Capitão América* e colaborador de Stan Lee, figura como uma de suas principais referências. O *Capitão Átomo*, personagem outrora pertencente à *Charlton Comics* mencionada em nossa seção “Quadrinhos atômicos”, foi apropriado e ressignificado em uma das obras que neste capítulo apresentamos. A produção da *EC Comics* também lhe é bastante familiar, sobretudo a revista *MAD*. Esta última, de forma mais particular, contribuiu bastante para o viés revisionista de grande parte de suas obras. Começaremos este capítulo por *Watchmen*. Em seguida, iremos pensar o lugar que *V for Vendetta* ocupa nesse debate em torno da Guerra Fria. Ambas, voltada para um público-leitor considerado “mais adulto”, além de esboçar uma atitude crítica para com o cenário político da Guerra Fria, colocam em evidência o fato da sociedade não assumir a responsabilidade de suas escolhas, por vezes equivocadas. Como Moore é um anarquista confesso e faz das suas obras um terreno para se posicionar diante de algo que não concorda, ele está atentando para que as pessoas sejam as próprias responsáveis pela construção de seu destino.

4.1. *Watchmen*:

Publicada originalmente nos Estados Unidos pela *DC Comics*, entre setembro de 1986 e outubro de 1987, a minissérie *Watchmen* é considerada uma das histórias em quadrinhos mais importantes e influentes de todos os tempos – não apenas sobre os quadrinhos, mas em outras manifestações da cultura da mídia. Sucesso de crítica e de público, *Watchmen* foi também a primeira história em quadrinhos a receber um prêmio literário, mesmo não podendo ser considerada literatura. Ela figura ainda na lista do *New York Times* de romances escritos

mais importantes, escritos em língua inglesa, desde 1923 até os dias de hoje¹⁶². Por sinal, foi a primeira HQ a integrar a lista.

Watchmen traz em suas doze edições uma trama circunscrita a três semanas em que o mundo se encontraria à beira de uma eminente guerra nuclear¹⁶³. Moore, ao lado de seu conterrâneo, o desenhista Dave Gibbons, situaria essas três semanas em um alternativo mês de outubro de 1985. A escolha do ano em questão não teria sido ao acaso. Adiantamos que na obra há a configuração de uma perspectiva pessimista, comprovada através de depoimentos, de tal modo que situar o enredo em um 1985 alternativo assinalaria, dentre outras coisas, que não houve mudança significativa e que todos os projetos utópicos não se concretizaram. Estaríamos diante de uma distopia¹⁶⁴. Um dos motivos pelos quais tais projetos não teriam vingado estaria relacionado, em maior ou menor grau, ao comprometimento dos atores sociais daquele período com a disputa política, ideológica, econômica e potencialmente militar desencadeada pelas duas potências emergentes do pós-Segunda Guerra Mundial. A escolha do ano de 1985 ainda está associada a uma tentativa de Moore em dar continuidade ao legado de uma de suas principais influências, George Orwell. Estamos falando aqui de “1984”, obra que Moore se valeu para a tessitura da outra obra analisada neste capítulo, *V for Vendetta*. Tal como Moore, Orwell configurou um clima pessimista referente ao presente em que escreveu aquela que é considerada uma de suas maiores obras. Porém, há distinções. *Watchmen*, ao mesmo tempo em que fala do presente, reflete sobre o passado. Já “1984”, de maneira idêntica, trata do presente em que foi escrita, mas especula mais sobre um possível futuro em que a liberdade aparece tolhida por um regime totalitarista. Antes de tratar especificamente acerca das representações que esta obra de Moore constrói para problematizar a Guerra Fria, julgamos ser conveniente, oferecer uma breve sinopse da obra, de modo a apresentá-la ao leitor que, por ventura, não esteja familiarizado. Em seguida, a partir da própria sinopse,

¹⁶² A lista das obras do *Times* pode ser consultada em <http://goo.gl/o9BYDI>. Acesso em fevereiro de 2010.

¹⁶³ No Brasil, a série foi publicada até o momento por quatro editoras diferentes. A primeira publicação foi pela *Editora Globo*, entre 1988 e 1989, que reuniu as doze edições em seis edições – cada edição contendo duas edições da original. Além da editora fundada por Roberto Marinho, publicaram a minissérie a *Editora Abril* – que publicou a minissérie dez anos depois da primeira versão em língua portuguesa, em 12 capítulos avulsos –, a *Via Lettera* – que editou a série em 4 volumes, cada um tendo três edições com considerável prejuízo em termos de impressão – e mais recentemente a *Panini*. Esta última lançou *Watchmen* em duas formas distintas: uma que compila as 12 edições em um único volume, com capa dura, 464 páginas, papel revestido, com extras, tendo como base a edição norte-americana de 2005, *Absolute Watchmen*. A segunda forma foi em capa mole, em dois volumes. Na pesquisa também utilizamos a versão absoluta em língua inglesa, bem como a edição definitiva da *Panini*.

¹⁶⁴ Mais adiante, quando formos tratar de *V for Vendetta*, discutiremos acerca do gênero distópico, assinalando algumas de suas características.

apresentaremos em que medida os elementos que constituem o enredo constroem representações acerca do período da Guerra Fria.

A série começa como um mistério em torno de um assassinato ocorrido em Nova York, em 11 de outubro de 1985. Um certo Edward Morgan Blake é atirado para fora do prédio em que morava por um intruso desconhecido. Os policiais, não encontrando evidências concretas que pudessem solucionar o crime, optam por fazê-lo “cair no esquecimento”¹⁶⁵. Contudo, um vigilante mascarado autodenominado Rorschach resolve investigar o caso por conta própria. Ele acaba invadindo o local do crime e descobre que Edward Blake era, na verdade, o Comediante (no original, *The Comedian*), um vigilante que fizera parte da equipe dos *Minutemen* e que, desde a Guerra do Pacífico, na Segunda Guerra, atuava como agente secreto do governo norte-americano. Rorschach, caracterizado como um sujeito que visualiza o mundo em termos maniqueístas¹⁶⁶, começa a suspeitar que um matador esteja eliminando os antigos “máscaras” e que o Comediante teria sido apenas o primeiro alvo. Acreditando fielmente nessa teoria conspiratória, ele decide alertar outros combatentes do crime, a maioria dos quais foi forçada a se aposentar em virtude de uma lei aprovada em 1977 pelo Congresso norte-americano: a lei Keene (*Keene Act*). No universo ficcional de *Watchmen*, após uma greve de policiais em nível nacional exigindo o fim da atividade dos vigilantes, o Congresso decidiu colocar todos os justiceiros na ilegalidade. A obra se chama *Watchmen*, dentre outros motivos, em alusão a esses combatentes mascarados¹⁶⁷. Após a lei, apenas três vigilantes continuariam na ativa: o Dr. Manhattan, o Comediante e Rorschach. Os dois primeiros tornaram-se “extranormal operatives” (operativos extranormais, nas traduções em língua portuguesa) do governo norte-americano. Já Rorschach recusou a se aposentar, passando a atuar na ilegalidade.

Rorschach inicialmente procura Dan Dreibern (o segundo *Nite Owl*), que havia atuado como seu companheiro antes da promulgação da lei. Em seguida, tenta convencer Adrian Veidt, um egocêntrico milionário, proprietário de uma das maiores corporações do mundo, que durante sua juventude usou o codinome Ozymandias. Por último, invade o Centro Rockefeller de Pesquisas Militares na tentativa de prevenir Manhattan – que no universo de *Watchmen* é o único que com poderes sobre-humanos – e sua companheira Laurie Juspezyk (outroa, a *Silk Spectre II*) da ameaça de um matador de “máscaras”. Todos eles

¹⁶⁵ É preciso ressaltar que quando um dos investigadores usa a expressão “cair no esquecimento”, há no mesmo quadro um *flashback* ou recordatório da queda de Blake.

¹⁶⁶ Daí, o uso que ele faz de uma máscara de látex líquido com as cores preto e branco, que jamais se misturam.

¹⁶⁷ *Watchmen* significa *Vigilantes* em inglês.

desconsideraram o alerta de Rorschach, ancorados no fato de que ele, por seu perfil paranoico, sempre foi dado a teorias conspiratórias.

Pouco após funeral de Blake, apresentado em diferentes pontos de vista no capítulo II, é mencionado que a União Soviética planeja invadir o Afeganistão. Para acalmar a opinião pública, o *Dr. Manhattan* participa de uma coletiva de imprensa ao vivo, transmitida em rede nacional. No entanto, a coletiva acaba tomando outro rumo, quando o jornalista Doug Roth, do *New Express* indaga Manhattan se ele tinha conhecimento de que pessoas muito próximas a ele haviam morrido ou estavam morrendo de câncer: no caso, um cientista-colega de trabalho – do tempo que a personagem era apenas Jon Osterman –, sua antiga companheira Jane Slater e Moloch, um de seus eventuais inimigos que, por vez ou outra, entrava em confronto direto com ele. Cumpre mencionar que o Dr. Manhattan adquiriu seus superpoderes através de um acidente em 1959 envolvendo radiação (conforme é apresentado no capítulo IV da obra). Assim, as alegações do jornalista tentando imputar a ele o fato de ser uma ameaça radioativa transformaram Manhattan de aliado a uma ameaça em potencial. Descontente com as alegações, Manhattan então decide deixar a Terra e se exila no planeta Marte. Laurie, sua companheira, antes da conferência o havia abandonado, em virtude dele não mais demonstrar sentimentos. Mais tarde, no capítulo IX, ela desempenhara um papel importante relacionado ao retorno dele para a Terra. Particularmente, o fato dele ter se tornado uma entidade quase divina contribuiu em muito para afastá-lo não apenas de Laurie, mas também da humanidade. Como o Dr. Manhattan, no universo de *Watchmen*, é a principal arma dos Estados Unidos, ao tomarem conhecimento de seu exílio, os soviéticos imediatamente se aproveitam da situação e invadem o Afeganistão¹⁶⁸. Deste modo, a Guerra Fria se tornaria mais quente do que nunca. O leitor verá também que Rorschach tinha razão no que se refere à existência de uma teoria conspiratória. No final do capítulo X será revelado Ozymandias estava por detrás de uma rede de intrigas construída no sentido de levar o Dr. Manhattan a se exilar em Marte. Todavia, longe de pretender contribuir para que o mundo encontra-se o inferno nuclear, o egocêntrico milionário pretendia com salvar a humanidade.

Foi dito acima que os soviéticos, ao tomarem conhecimento do autoexílio de Manhattan, invadem o Afeganistão. Na “realidade”, a invasão do país asiático pela União Soviética ocorreu no ano de 1979. Como a trama de *Watchmen* situa-se em finais de 1985, é perceptível que aquilo que designaríamos como “verdade histórica” é distorcida para fins de

¹⁶⁸ *Watchmen*, Capítulo III, página 25.

caráter ficcional. Moore, com tal anacronismo, não estaria assinalando um tom contrário ao comunismo como aquele apresentado nos quadrinhos do capítulo anterior, assinalando tão-somente pretensões expansionistas da União Soviética. Todavia, há o argumento em outras de suas obras de que uma Terceira Guerra Mundial resultaria de pretensões de hegemonia dos soviéticos, como, por exemplo, em *V for Vendetta* – algo que poderia deixar o leitor em dúvida se há ou não em Moore uma perspectiva anticomunista. Em *Watchmen*, a perspectiva assumida não é a de fazer uma análise depreciativa com relação aos soviéticos, mas chamar a atenção para o fato de como a sociedade norte-americana se ancora no embate ideológico, político e militar contra a URSS, imputando-lhe ambições expansionistas para justificar o clima da Guerra Fria. Também há uma perspectiva pessimista assumida pelo roteirista diante de um confronto que parece ser inevitável. Após invadirem o país asiático, os soviéticos ainda não hesitaram em avançar em direção às fronteiras do Paquistão e mobilizar suas tropas no território europeu (conforme o capítulo X da obra, página 3).

Outro anacronismo utilizado não fortuitamente pelo roteirista: Ao contrário do que aconteceu na “realidade”, os Estados Unidos venceram a Guerra do Vietnã. Richard Nixon, o então presidente dos Estados Unidos, havia solicitado em janeiro de 1971 ao Doutor Manhattan que intervisse no conflito. Assim, os vietcongues se renderiam em dois meses. Nesta linha de tempo alternativa em que heróis mascarados existem e têm atuado no combate ao crime desde o final dos anos de 1930, Nixon por ter conduzido o País à vitória no Sudeste Asiático, obteve o consentimento do povo americano para alterar a Constituição, anulando a Ementa nº 22 de 1951¹⁶⁹. Deste modo, ele poderia se reeleger vitaliciamente. Para garantir vitórias sucessivas, Nixon se ancora na garantia que o Dr. Manhattan como operativo extranormal. Moore faz dessa alteração na Ementa constitucional um motivo de crítica, pois revela que por detrás da fachada democrática, garantida por meio de eleições, existe uma tentativa constante de Nixon em se manter no poder. Moore através desse anacronismo estaria chamando a atenção para discursos que operando sob a bandeira da democracia ocultam tentativas de manipular à qualquer custo a opinião pública.

Além do Dr. Manhattan, Nixon tem o apoio de um agente da CIA, que faz todo o trabalho sujo para ele: o *Comediante*. Nixon, por exemplo, havia ordenado que o Comediante assassinasse Bob Woodward e Carl Bernstein quando estes investigavam a invasão do Comitê do Partido Democrata. Daí, o fato de ex-agentes da Agência Central de Inteligência norte-

¹⁶⁹ Ementa que limita o mandato presidencial a dois termos de quatro anos.

americana terem instalado escutas telefônicas ilegais no comitê do partido rival à mando do então presidente Nixon sequer teria ocorrido no universo de *Watchmen*. Tocar em tais assuntos, ou melhor dizendo, em tais “feridas”, mesmo que de forma ficcional, não pode ser encarado como uma escolha ao acaso e evidencia-se na seleção da mesma escolha uma conotação política. Isso fica evidente em algumas falas das personagens, como a do Comediante, ao se indagar sobre os efeitos negativos de uma possível derrota dos Estados Unidos na mencionada guerra, quando diz: Quero dizer, se **perdêssemos** esta Guerra. Eu não sei. Acho que ficaríamos um tanto loucos, sabe?¹⁷⁰. Através da fala dessa personagem Moore e Gibbons estão construindo visualmente uma ironia e, deste modo, chamando atenção para aquilo que, na interpretação de ambos, não aparece na trama: os Estados Unidos como sensatos. O cenário de uma vitória dos Estados Unidos no conflito, no caso, está sendo confrontado com a “verdade histórica” e tem como razão de ser o fato de que esse conflito teria significado para os norte-americanos uma condição para uma série de crises institucionais, as quais teriam levado boa parte da opinião pública deste país a um grande descrédito em relação às suas instituições. Colocar Nixon, cuja figura política ainda suscita certo desconforto, como sendo o então presidente dos Estados Unidos e livre de todas as acusações de *Watergate* revelaria o quanto o roteirista considera a opinião pública como incoerente e “fora dos rumos”. Falamos em feridas, não? O Comediante, ao final da Guerra do Vietnã, tem seu rosto cortado por uma garrafa ao se desentender com sua amante vietnamita e passa a carregar até o fim de seus dias uma cicatriz. Sendo ele a metáfora de uma postura belicista adotada pelos Estados Unidos, Moore e o desenhista Dave Gibbons, ao que parece, estão assinalando que a derrota no Vietnã deixou marcas profundas não apenas na carne dos norte-americanos, mas estaria impressa no imaginário coletivo do país.

Outro anacronismo não fortuito serve para melhor contextualizar o uso que Moore e Gibbons fazem de uma citação ao longo da obra, “Quem vigia os vigilantes?”. Tal citação, apresentada em pichações, é atribuída ao poeta romano Juvenal. Na obra, ela aparece repetidas vezes de maneira fragmentada. Apenas no final da série, ela aparece em sua totalidade. Em *Sátiras*, a frase “Qui custodiet ipsos custodes?” dizia respeito a “ação de homens que punham guardas para garantir a castidade de suas mulheres”¹⁷¹ - em outras palavras, para a “dificuldade que os homens têm de manter suas mulheres na linha” (LOFTIS,

¹⁷⁰ Trecho original: “I mean, if lost this war. I dunno. I think it might have driven us a little crazy, y’know? As a country”(Watchmen, Capítulo II, p. 18).

¹⁷¹ Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach. Coordenação de William Irwin; coletânea de Mark D White; tradução de Uiran Gebara da Silva. São Paulo: Madras, 2009. p.49.

2009. p.77) quando se ausentavam de casa. Já em *Watchmen*, a frase do poeta latino adquire outra conotação, sendo transposta a outro universo simbólico, o da política dos anos 1980, sobretudo ao fato de que Gibbons e Moore fazem no final da minissérie menção à frase como sendo a “epígrafe do Relatório da Comissão Tower (o qual resultou nas investigações do escândalo Irã-Contras durante a administração do presidente Ronald Reagan)” (LOFTIS, *Op.cit.* p.77). Grande parte das interpretações sobre *Watchmen* desconsideram que o roteirista está se reportando ao relatório da Comissão. Tal detalhe passou despercebido por Roberto Causo e Jotapê Martins, no pós-facio “Baú dos Tesouros” escrito para o terceiro volume de *Watchmen* lançado pela *Via Lettera*. Mesmo sendo Jotapê Martins o tradutor da obra, ele atribuindo o caráter crítico da obra como derivado de Juvenal. Esse detalhe foi também desconsiderado por Annalisa Di Liddo, que, em seu *Alan Moore: Comics as performance, Fiction as scapel*, apenas atribui a frase como sendo de Juvenal, uma vez que estava preocupada em tratar da intertextualidade que o trabalho do roteirista constrói em outras obras. Apenas Loftis foi um tanto mais atencioso. Segundo ele,

Esse é um detalhe que as pessoas tendem a ignorar, mesmo porque o relatório foi escrito muito antes dos leitores atuais de *Watchmen* não tivessem sequer nascido. Talvez esse pedaço da história dos anos de 1980 apareça só porque Moore e Gibbons estavam lendo os jornais, em vez de poesia latina, durante a era de Reagan e Thatcher. (LOFTIS, 2009. p.77).

Podemos inferir também que os criadores de *Watchmen* não estavam se referindo apenas ao universo dos super-heróis com o uso da citação que confere o nome *Watchmen* à série. Os vigilantes que devem ser vigiados são particularmente àqueles do “mundo real”. Expliquemos agora um dos motivos pelos quais Moore está aludindo ao Relatório em questão. A escolha do mesmo serve para reforçar o caráter político da obra, que por vezes tende a ser desconsiderado: os Estados Unidos durante os anos 1980 não tinham uma relação muito amistosa com o Irã. Militantes iranianos invadiram a embaixada estadunidense em Teerã, em novembro 1979, e fizeram 52 reféns norte-americanos. Antes disso, o Irã havia experimentado uma revolução fundamentalista, liderada pelo aiatolá Khomeini, que culminou na derrubada e na imediata fuga do Xá Mohammad Reza Pahlevi para Egito. Quando o Xá foi se tratar nos Estados Unidos de um câncer, manifestantes aproveitaram-se desse fato para tomar a embaixada dos Estados Unidos na capital iraniana, fazendo cidadãos estadunidenses como reféns. A libertação ocorreria somente o governo Carter concordasse com a extradição do Xá

para o Irã, para que ele julgado. Os EUA, por serem aliados do Xá deposto, não concordaram e por duas vezes tentaram resgatar os reféns. A crise se arrastou e fez com que Carter perdesse prestígio em sua campanha de reeleição. Os reféns apenas foram libertados por em janeiro de 1981, 444 dias depois da tomada da embaixada durante o governo de Reagan, que derrotara Carter nas eleições de 1980. Como de praxe, uma vez os sequestrados terem sido libertados, os EUA impuseram uma série de boicotes ao Irã – de maneira similar àquela imposta a Cuba na década de 1960. No universo ficcional de *Watchmen*, a crise dos reféns no Irã é mencionada tão-somente na página 23 da edição #4, em apenas um quadro, o da terceira página. Apesar de Moore ter assinalado o episódio como uma *crise*, no universo de *Watchmen* ela nem chegou a ter efeitos negativos, visto que o Comediante, aparentemente sozinho, libertou os reféns.

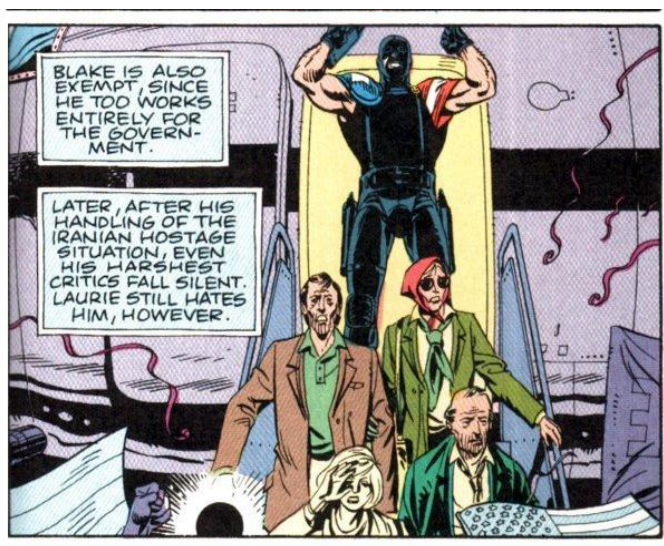


Figura 37 – cena em que o *Comediante* é recebido com aclamação ao descer do avião com os reféns (*Watchmen*, Capítulo IV, p.23)

O quadro acima é a única menção um tanto mais explícita da Crise dos Reféns no Irã que podemos observar em *Watchmen*. Este único fragmento funciona como uma espécie de efeito borboleta: algo que, embora tenha um espaço aparentemente insignificante como elemento da narrativa, terá ressonância em toda a obra. Moore, ao apresentar uma solução mais rápida para o evento, está deliberadamente distorcendo a história como forma de tocar em outra ferida aberta dos norte-americanos. Com a menção da epígrafe do relatório da Comissão ao final da obra, Moore chamaria para um episódio que veio à tona em 3 de

novembro de 1986 nas páginas da revista libanesa *Al Shiraa*: uma reportagem sobre a venda secreta de armas provenientes dos Estados Unidos para os persas em troca da libertação de reféns norte-americanos no Líbano (WOODGER; BURG, 2006. p. 236.)¹⁷². Tratava-se, como foi apurado, de um plano elaborado por membros do Conselho de Segurança Nacional, do Departamento de Defesa, e da Agência Central de Inteligência para usar os lucros da venda ilegal de armas ao Irã para apoiar os Contras na Nicarágua. Estes, no caso, eram os partidários do ditador Somoza, aliado dos interesses norte-americanos na Nicarágua. Vender armas ao Irã ainda significava reduzir a vantagem técnica do Iraque sobre o país persa (COTTAM, 1988. p. 265-267). Apesar do Congresso norte-americano ter proibido qualquer auxílio direto através da emenda Boland, o ex-diretor da CIA, William Casey, teria entrado em contato com o tenente-coronel Oliver North, do Conselho de Segurança Nacional, e o havia instruído a criar uma empresa autossustentável, que seria conhecida por apenas algumas pessoas – algumas delas veteranas da tentativa de invasão de Cuba, em 1961 (TRAVER; GAYLORD, 1992. p. 23). Se o então presidente Ronald Reagan realmente sabia ou não da operação ilegal é um enigma a ser decifrado, mas ficou comprovado que pessoas ligadas à sua administração participaram. Moore e Gibbons se valem do pretexto de que, no universo de *Watchmen*, Nixon faz de tudo para permanecer no poder para colocar em questionamento os interesses ocultos da administração do então presidente Reagan.

Sobre o Comediante apontamos que ele participa como o responsável por fazer o “trabalho sujo” do governo norte-americano, tal como Oliver North e Poindexter fizeram com relação à venda de armas para o Irã. Ele serviu em praticamente todos os conflitos internacionais dos Estados Unidos durante o século XX, tendo combatido na Guerra do Pacífico durante a Segunda Guerra Mundial – após ter sido convidado a se retirar dos *Minutemen* – e, posteriormente, no Vietnã. Do ponto de vista simbólico, ele cumpre a mesma função do agente aposentado da CIA de *Shadowplay*, que mencionamos no segundo capítulo, aquele representado como uma Águia antropomórfica. Sua trajetória dentro de *Watchmen* se confunde, em grande parte, com a trajetória um tanto controversa da Agência de Inteligência Norte-americana desde que foi criada. Após o *Keene Act*, ao invés de ter sido aposentado como as demais personagens, ele passa a fazer parte da lista de pagamento do governo e, com certo prazer, ele passa a atuar em operações encobertas – que incluíam assassinatos, derrubadas de governos comunistas e o estabelecimento de regimes fantoches na América

¹⁷²“To obtain the release of American hostages in Lebanon” (WOODGER, Elin; BURG, David F. *The 1980s*. 2006. p. 236.)

Latina. No Vietnã, Blake trabalhou com o Dr. Manhattan e contribuiu para a vitória norte-americana. Além de assassinar Woodward e Bernstein à mando de Nixon, como mencionamos anteriormente, ele teria sido o verdadeiro assassino de John Fitzgerald Kennedy. Não é mostrado graficamente ele cometendo o assassinato, em 1963, mas Moore e Gibbons colocam essa dúvida no leitor. Ozymandias, no capítulo XI, ao enfrentar Nite Owl e Rorschach, menciona que no dia em que John Kennedy foi morto em Dallas, o Comediante estava lá com Nixon (Capítulo XI, p. 18). No “mundo real” Nixon havia sido derrotado por Kennedy nas eleições de 1960. Ao assinalarem que o Comediante estava na capital texana com Nixon, Moore e Gibbons estão deixando subentendido que o assassinato de JFK foi uma espécie de vingança? Não é algo que aparece como evidente. Acreditamos que Moore usa Nixon apenas como pretexto para falar da associação entre o governo republicano de Reagan com operações encobertas de agentes da CIA. Nixon era do partido republicano, não? O que Moore e Gibbons estão estabelecendo é uma continuidade entre Nixon e Ronald Reagan. Sobre o assassinato de JFK: no capítulo IX (“*The Darkness of Mere Being*”), quando há um jantar de honra à Eddie Blake – ou melhor, ao Comediante – vemos o próprio dizendo, ao ser indagado sobre o que aconteceu com os repórteres, que estava “limpo”, mas que não perguntassem onde ele estava quando John Kennedy foi assassinado¹⁷³. Obviamente, ele se vale de uma ironia, para confessar o crime que cometeu, sem se comprometer.

Moore e Gibbons nessas duas passagens acima estariam assim especulando sobre a veracidade dos fatos, dialogando com teorias conspiratórias que passaram a circular no imaginário norte-americano desde o fatídico episódio: a de que Kennedy não teria sido assassinado por Lee Harvey Oswald (RUSSEL, 2008). Sua morte teria sido encomendada, acreditam alguns, pela CIA. Outros acreditam que foi à mando do FBI (*Federal Bureau of Investigation*. Em português, “Departamento Federal de Investigação). Possivelmente, a KGB (Comitê de Segurança do Estado soviético) estaria envolvida, conforme a retórica anticomunista. Acreditou-se ainda que Kennedy foi morto porque pretendia acabar com a Guerra Fria. Uma teoria conspiratória é antes de tudo uma teoria de interesses. Como Oswald alegou inocência, algumas pessoas fizeram da dúvida um vazio a ser preenchido com eventuais inimigos. Tal vazio foi preenchido por uma infinidade de teorias conspiratórias, expressas por discursos os mais diversos. Embora algumas ideias soem como incoerentes quando confrontadas com aquilo que consideramos ser “a verdade histórica”, não poderíamos

¹⁷³ *Watchmen*, Capítulo IX, p. 20.

desconsiderá-las sob o pretexto de que elas nada dizem a respeito do mundo social. No caso de parcela da população acreditar, por exemplo, que a CIA ou o FBI terem encomendado o assassinato, podemos atribuir a esse fato a um descrédito com relação a essas instituições.

É atribuído também ao Comediante o desaparecimento do Justiça Encapuzada, como vingança por este ter-lhe espancando e evitado o estupro de Sally Júpiter (mãe de Laurie e também a primeira *Silk Spectre*). Pelos fatos que elencamos acima, vemos que apesar do codinome, ele nada tem de engraçado. Sua visão está enviesada na verdade pelo cinismo¹⁷⁴. Na obra, ele representa a impunidade. Ao final da Guerra do Vietnã, por exemplo, ele atirou em sua amante grávida – após a vietnamita ter cortado seu rosto com uma garrafa quebrada, quando ele decidiu que voltaria para casa e esqueceria ela e o “paísinho escroto¹⁷⁵” dela. No Vietnã, ele demonstrou ser alguém que faria o que fosse independentemente de qualquer noção de certo e errado. O Dr. Manhattan, que é uma personagem que deixou de sentir qualquer consideração pelos seres humanos, chegou a se espantar com a amoralidade do Comediante:

“Blake é interessante. Eu nunca conheci ninguém tão deliberadamente amoral. Ele se adequa ao clima aqui, à loucura, à carnificina sem sentido ... À medida que venho entendendo o Vietnã e o que isso implica sobre a condição humana, eu também percebo que poucos seres humanos se permitirão a tal entendimento. Blake é diferente. Ele compreende perfeitamente... ele não se importa¹⁷⁶”.

Durante a greve policial que culminou na aprovação da Lei Keene, ele usou de força desnecessária contra os manifestantes e pelo que se pode ver nas sequência que vai da página 16 a 18 do capítulo II da série, ele se divertiu bastante com isso. Moore, ao que parece, está fazendo da personagem uma forma de criticar os vínculos entre violência e impunidade, que estariam de certo modo presentes e enraizadas na cultura norte-americana. O fato de Blake ter escolhido desde os 17 anos a ocupação de vigilante e tomar gosto pelo lado violento dela é expressivo de uma crítica do autor com relação essa banalização da violência. Segundo Rorschach, o Comediante teria visto “a verdadeira face do século XX e resolveu se tornar um

¹⁷⁴ O próprio roteirista, ao tratar da personagem na biografia-entrevista de Khoury, afirmou que “o Comediante tem uma visão intensamente cínica do mundo” (“*The Comedian has got a fiercely cynical view of the world*”) (MOORE apud KHOURY, *Op.Cit.* p.113)

¹⁷⁵ Trecho original: “... *your cruddy little country*” (Capítulo II, p. 14).

¹⁷⁶ Trecho original: “*Blake is interesting. I have never met anyone so deliberately amoral. He suits the climate here, the madness, the pointless butchery...As I come understand Vietnam and what it implies about the human condition. I also realize that few humans will permit themselves such an understanding. Blake’s different. He understands perfectly...he doesn’t care*”.

reflexo, uma paródia desses tempos. Ninguém entendeu a piada, por isso sua solidão”¹⁷⁷. Moore por meio dessa passagem assinala, de certo modo, que o breve século XX, como suas duas guerras mundiais e o clima de disputa que conformaria o que se denomina como Guerra Fria, seria de certo modo alguma uma grande piada. Apenas Blake, que se tornaria a personificação da banalização da violência e do militarismo, foi capaz de compreendê-la. Notadamente, o que o roteirista está qualificando como “piada” é o universo da política, que com seu demagógico discurso em defesa da liberdade e democracia oculta crimes e disputas pelo poder.

Outra personagem é expressiva, a nosso ver, da relação da obra com a Guerra Fria: o dono da banca de jornais chamado Bernard, que ao lado dos editores do jornal de extrema direita *New Frontiersman*, encarna o discurso anticomunista.



THE JUDGE OF ALL THE EARTH

Figura 38 – Página 1 do terceiro capítulo 3

¹⁷⁷ No original: “He saw the true face of the twentieth century and chose to become a reflection, a parody of it. No one else saw the joke, that's why he was lonely”. (Capítulo II, p. 27).

Na página acima, que abre o terceiro capítulo da série, a fala do jornalista sinaliza de modo inequívoco a defesa da corrida armamentista, corroborando com aquilo que o historiador britânico Edward P. Thompson diagnosticou como *exterminismo*. Com a categoria, Thompson não designava

“(...) uma intenção ou uma previsão criminosa nos atores principais. E certamente não reivindico ter descoberto um novo modo de produção “exterminista”. O exterminismo designa aquelas características de uma sociedade – expressas, em diferentes graus, em sua economia, em sua política e em sua ideologia - que a impelem em uma direção cujo resultado deve ser o extermínio de multidões. O exterminismo é uma configuração desse tipo, cuja base institucional é o sistema de armamentos e todo o sistema de apoio econômico, científico, político e ideológico a esse sistema de armamentos – o sistema social que o pesquisa, o “escolhe”, o produz, o policia, o justifica e o mantém vivo.” (THOMPSON, 1985. p. 43)

Não se trata de uma “intenção ou previsão criminosa” a atitude do jornalista encarar a disputa entre o bloco capitalista e os “vermelhos” em termos semelhantes à de um jogo esportivo. Particularmente, ele nem sabe explicar muito bem os motivos pelos quais os Estados Unidos deveriam bombardear a União Soviética. Como ele se intitula formador de opinião, embora não “produza” notícias, expressaria ou, pelo menos, chamaria a atenção para uma postura sensacionalista assumida por parcela da imprensa no período da guerra fria. Se considerarmos essa fala, podemos inferir que ela mostra um clima de tensão e de ignorância entre as personagens em torno do gigantismo de investimentos e das estruturas bélicas que se constituíam em virtude dessa cultura que fomentava uma política de confronto como forma de se legitimar.

No universo de *Watchmen*, o Doutor Manhattan é a personagem que representa melhor a corrida armamentista nuclear. Seu surgimento é apresentado por Moore como tendo ocorrido no ano de 1959 e o modo como adquire superpoderes faz com que ele se insira numa linha de tradição que vinha se delineando nas histórias de super-heróis desde a bomba atômica e que foi consolidada pelas personagens heroicas do Universo *Marvel*: heróis cujos poderes foram adquiridos através da exposição accidental ou não à radioatividade. A personagem, no caso, foi baseada no *Capitão Átomo*, super-herói nuclear criado em 1960 pelo desenhista Steve Ditko e pelo roteirista Joe Gill.

A aparição pública de Manhattan fez com que a União Soviética recuasse. Deste modo, a Guerra Fria teria chegado ao fim? Não é o que se vê nas páginas de *Watchmen*, pois os soviéticos, mesmo contidos de certa maneira, não deixaram de produzir bombas atômicas.

Alegavam os comunistas que o Dr. Manhattan seria uma “arma” dos norte-americanos. Essa analogia de Manhattan com uma arma o torna um índice, uma pista, um elemento expressivo para se pensar a Guerra Fria.

Há no final da edição #4 (páginas 29-32), um relatório intitulado “*Dr. Manhattan: Super-Powers and the Superpowers* (Dr. Manhattan: Super-poderes e as Superpotências). Nele, Moore mistura ficção e realidade para elaborar um retrato das tensões da Guerra Fria, tomando como ponto de partida a importância estratégica do Dr. Manhattan para os interesses norte-americanos. O relatório aparece assinado pela fictícia personagem Professor Milton Glass – que dirigiu o *Gila Flats Institute*, instituição de pesquisas em que Jon Osterman viria acidentalmente se tornar um ser com superpoderes. Nesse relatório, a perspectiva assinalada pelo professor Glass é um tanto pessimista. O professor ressalta que, embora o Dr. Manhattan proporcione certa vantagem militar aos Estados Unidos, o aparecimento dele contribuiu ainda mais para potencializar as tensões entre as superpotências. Ao vir à tona, ele viria a ser apresentado como “um homem para acabar com as guerras”. Moore através do Prof. Glass, chama a atenção para a mesma argumentação utilizada pelas autoridades norte-americanas para jogarem sobre o Japão duas bombas atômicas. Pelo que sabemos a explosão sobre Hiroxima e Nagasáqui não conduziu a humanidade à paz, mas possibilitou, por exemplo, que a tecnologia utilizada para a fabricação das bombas atômicas de plutônio e hidrogênio fosse empregada para a construção da bomba de Hidrogênio. Sem falar em desdobramentos como o desenvolvimento de mísseis balísticos intercontinentais, da bomba de nêutrons, dos mísseis móveis, e na formulação da nunca testada bomba termo-nuclear de cobalto 60. Esta última, na opinião de P. D. Smith, seria “a arma derradeira de destruição em massa” (*Op.Cit.* p.411). Moore se vale desse relatório fictício para especular sobre o que mundo poderia se tornar naquele contexto, caso os indivíduos não conseguissem discernir sobre os efeitos malefícios da ciência atômica. Em relação a essas posturas técnicas, militares e políticas, argumentou Alan Wolf, em seu texto publicado na coletânea *Exterminismo e Guerra Fria*:

A descoberta de tecnologia nuclear revelou um tremendo abismo entre a maturidade técnica e científica dos Estados Unidos e a desconcertante imaturidade do seu sistema político. [...] quando uma inteligência tecnológica sem precedentes está tão intimamente ligada a uma ignorância política sem precedentes, só podem resultar problemas. [...] com a descoberta de armas nucleares, não pode mais acontecer qualquer tipo de guerra democrática (WOLFE, 1985. p.218)

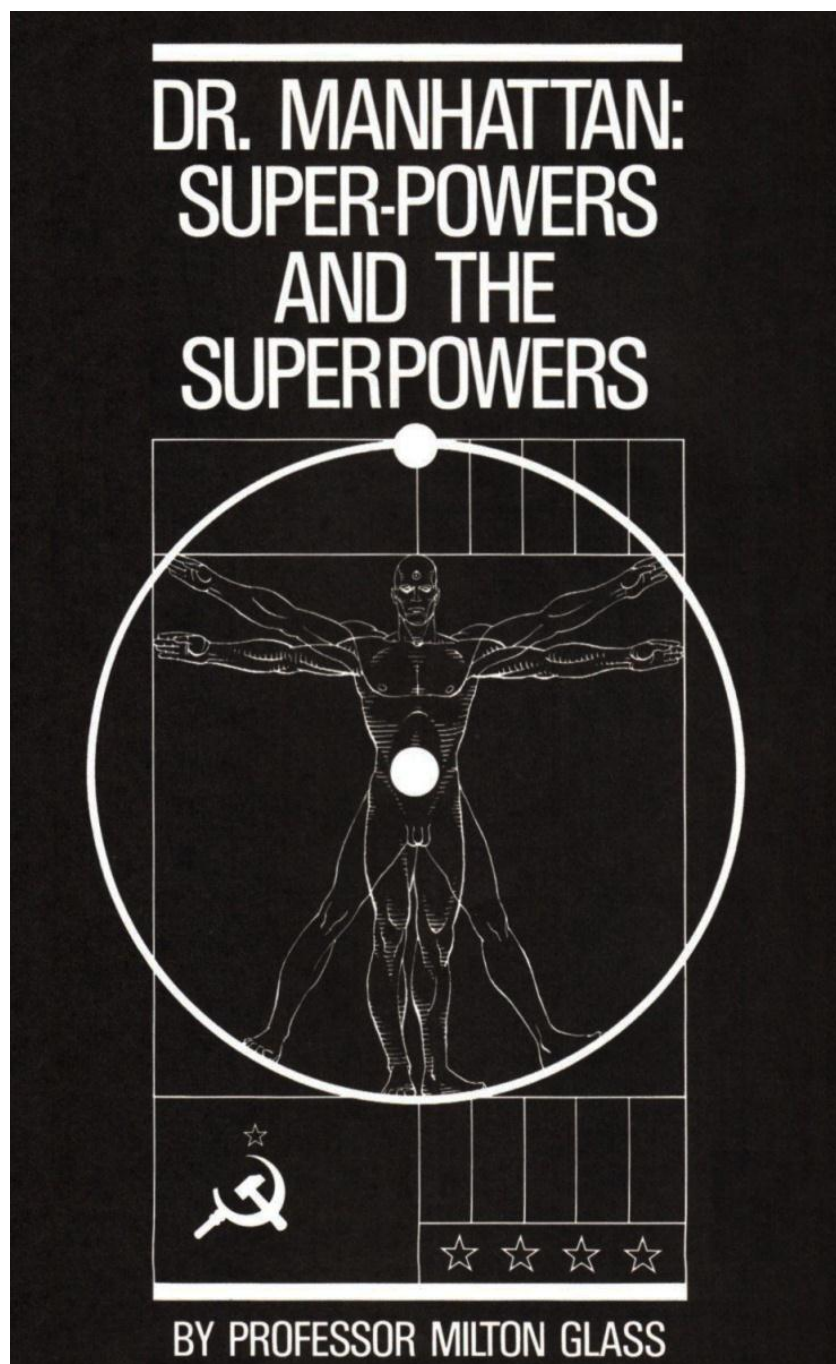


Figura 39 – capa do relatório encontrado ao final do Capítulo IV

Atentemos agora para a capa do relatório. O Doutor Manhattan aparece em posição análoga a do Homem Vitruviano, representação imortalizada por Leonardo Da Vinci em um de seus cadernos de anotações. Trata-se daquela figura facilmente reconhecível de um homem nu inscrito num círculo e num quadrado, ao mesmo tempo, em duas posições sobrepostas. No contexto de Vitrúvio, arquiteto romano cujo tratado *De Architectura* inspirou Da Vinci, a

representação operaria como metáfora da descrição/prescrição da construção de um templo. Segundo o arquiteto romano, este deveria ser simetricamente harmonioso como as proporções de um homem, conforme assinalou Pennick (2002. p. 70). Já na época de Da Vinci, justamente por ser outro contexto histórico, teria ocorrido uma ressignificação. Aqui estamos nos baseando no que aprendemos nas aulas de História Moderna. A figura, além de servir a estudos de proporções do corpo humano, colocava em destaque aquele conjunto de características que os historiadores do Renascimento designam por antropocentrismo – implicando, de tal modo, não no término, mas em uma tentativa de fazer coexistir o dogma religioso medieval, que colocava Deus acima de qualquer outra instância, com a ideia de homem como indivíduo que estava por se configurar. Em outras palavras, a figura subverte a relação do homem com o universo tal como era concebido, colocando o umbigo humano literalmente no centro de todas as coisas. Na capa do relatório, ao invés do Homem Vitruviano, vê-se o Dr. Manhattan em duas posições sobrepostas: ao mesmo tempo, inscrito num átomo de hidrogênio e em um quadrado dividido ao meio por duas bandeiras – respectivamente, a dos Estados Unidos e a da União Soviética. Moore talvez esteja tentando nos dizer que Deus e o Homem saem de cena, dando lugar a nova forma de poder: o átomo. Tal interpretação tem sua razão de ser, ao ser transposta para um contexto como o da Guerra Fria, em que os dois países, simbolicamente apresentados na imagem por suas bandeiras, podem se valer de armas nucleares e, com isso, conduzir o mundo à destruição total. Embora o Dr. Manhattan apresente forma humana, ele ocupa em *Watchmen* um papel análogo ao de uma divindade, uma vez que em suas mãos repousa o destino da humanidade. Sua pele na cor azul evoca uma associação com figuras divinas como atentou Gian Danton em sua dissertação de mestrado¹⁷⁸ (1997). Conforme Danton, os autores da *graphic novel*, ao aplicar a cor azul sobre a pele de Manhattan “estão associando-o subliminarmente a Deus. Seus poderes, que beiram a onipotência e a onisciência, reforçam ainda mais essa associação”. Ao mesmo tempo, ele representa a metáfora da ciência, que ao seu modo tentou fazer com que a humanidade caminhasse em direção ao paraíso e não obtivera sucesso. O mesmo Danton já havia atentado para essa função ideológica da personagem em seu trabalho, mas cabe aqui reforçar e contribuir para aprofundar sua argumentação. Moore está com essa representação questionando o porquê de colocarmos o átomo como medida de todas as coisas. Em outras

¹⁷⁸ A dissertação de Danton foi transformada em dois pequenos livros lançados pela Marca de Fantasia: *Watchmen e a teoria do Caos* – que listamos na ocasião de apresentar obras que tenham tratado de aspectos da obra do roteirista – e *Ciência e Quadrinhos*. Algumas informações como essa do significado da cor da pele de Manhattan foram deixados de lado.

palavras, Moore estaria assinalando que, com o advento da era atômica, o homem deixa de ser o centro do universo e a ciência atômica passaria a mediar nossa relação com o mundo. Não é sem motivo que Moore e Gibbons construíram visualmente essa representação que figura na capa do fictício relatório com o núcleo do átomo de hidrogênio sobreposto ao umbigo da personagem.

Nesse mesmo relatório, o Dr. Glass escreveria, ao referir-se ao Dr. Manhattan no momento em que sua aparição vem a público:

Eu nunca disse “O super-homem existe e ele é americano”. O que eu disse foi ‘Deus existe e ele é americano’. Se essa afirmação lhe causar calafrios após alguns instantes de consideração, então não se assuste. Um sentimento de intenso e esmagamento terror religioso no conceito indica apenas que você ainda está são. (...) Eu não acredito que temos um homem para acabar com as guerras. Acredito que fizemos um homem para acabar com mundos¹⁷⁹”

Embora Manhattan tenha dito em determinado momento que se existisse um Deus, ele não seria nada parecido com ele (“Eu não acho que há um Deus, e se houver, eu não sou nada como ele”) esse tipo de comparação faz sentido quando, no capítulo IX, Laurie tenta convencê-lo a retornar à Terra para impedir que as superpotências entrem em guerra. Nesse nono capítulo, o roteirista está fazendo referência ao episódio do Antigo Testamento, mais especificamente o do Gênesis, em que o Aabrão tenta convencer Deus a não destruir Sodoma (Gênesis 18:16-33)¹⁸⁰, com o argumento de que na cidade poderia haver pelo menos 10 justos. Tal como Aabrão, Laurie era uma simples mortal. Moore, por não ser cristão, não atribui conotação religiosa alguma ao episódio, mesmo porque a posição de Laurie não é subserviente como a do patriarca do Antigo Testamento diante de Deus. De modo semelhante ao do autor da passagem bíblica, Moore está fazendo do diálogo de Jon com Laurie no desértico planeta Marte uma especulação sobre nosso mundo, se realmente merecemos ou não a salvação. Ao mesmo tempo, o roteirista está comparando, por assim dizer, o cenário político da década de 1980 com aquilo que o livro sagrado dos cristãos e judeus descreve sobre Sodoma, que mesmo provando ter mais de 10 (dez) justos não escapou de ser destruída. A

¹⁷⁹ Trecho original: *I never said “The Superman exists and he’s American”. What I said was ‘God exists and he’s American’. If that statement starts to chill you after a couple of moments’ consideration, then don’t be alarmed. A feeling of intense and crushing religious terror at the concept indicates only that you are still sane. (...) I do not believe that we have a man to end wars. I believe that we have a man to end worlds.* (Capítulo IV).

¹⁸⁰ Conforme passagem do livro do Gênesis, disponível em <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/18> Acesso em maio de 2011.

salvação não vem das mãos de Manhattan, mas de Ozymandias. Este forja um plano para que as superpotências deixem de lado suas divergências, ao acreditarem que o planeta está sofrendo uma invasão alienígena. Não é sem motivo que estamos tratando aqui de figuras de linguagem/repertórios bíblicos. Termos como “apocalipse nuclear”, “holocausto nuclear”, “Relógio do Juízo Final”, recorrentes na obra, são construídos tomando a linguagem religiosa como referência.

Com o Dr. Manhattan, Moore ainda problematiza os heróis atômicos que discutimos no capítulo anterior: seres com superpoderes adquiridos a partir da exposição à radiação, andando entre os humanos normais sem levantar dúvidas se poderiam ou não causar câncer em outras pessoas, era uma especulação pouco ou nada recorrente nos quadrinhos de super-herói da *Marvel* e de outras editoras da década de 1950-1960. Além disso, com o Dr. Manhattan Moore e Gibbons procuraram especular como seria um tipo de consciência quântica (“*With Dr Manhattan we were able to bring in all this kind of quantum consciousness*”¹⁸¹). A longa citação abaixo, extraída da versão brasileira da Via Lettera, assinala como o Dr. Manhattan enxerga o mundo:

“Tente-se imaginar como o Capitão Átomo [Moore estava se referindo ao personagem da *Charlton* que serviria de base para a criação do Dr. Manhattan, *acrécimo* nosso]. A escrivãzinha em que você se debruça e a cadeira onde você senta darão uma menor impressão de realidade e solidez se você sabe que pode andar através delas como se elas não estivessem lá. Tudo a sua volta é de certo modo insubstancial e espectral, incluindo as pessoas que você conhece e ama. Também, devido à sua natureza, você tenderia a ver as coisas de um ponto de vista subatômico e, não mais precisaria de cinco ou seis cervejas para se sentir filosófico. Embora a maioria de nós esteja intelectualmente consciente de quanto nossos corpos quanto a realidade que nos envolve são compostos de bilhões de ondas ou partículas giratórias ou seja lá que a recente teoria quântica declare, nós podemos facilmente esquecer esse fato desconcertante e viver nossas vidas como se fôssemos mais do que configurações aleatórias de energia em um estúpido e infinito holocausto de padrões elétricos caóticos. O Capitão Átomo não teria a mesma sorte. Ele experimentaria os paradoxos da realidade em uma escala quântica da existência: as coisas podem estar em dois lugares ao mesmo tempo, certas partículas podem voltar no tempo e exibir propriedades físicas exatamente contrárias às leis normais, causa e efeito, ao que parece, não se aplicam da mesma maneira abaixo de um certo nível submicroscópico. Estes anestésicos enigmas mentais seriam uma parte mundana e ordinária da vida cotidiana do Capitão Átomo. No meu entender, ele já não é mais suficiente humano para pirar com a existência, já não é mais suficiente humano para sentir alguma ligação com o mundo e as suas questões. Ele faz o máximo que pode a partir de um senso de responsabilidade que adota a fim de dar algum sentido aleatório a sua curiosa

¹⁸¹ KAVANAGH, Barry. *The Alan Moore Interview: The Killing Joke and Brought to Light*, 2000. Disponível em <http://www.blather.net/articles/amoore/brought-to-light1.html> Acesso em 11 de abril de 2011.

existência, mas não seria muito difícil que se afastasse completamente do mundo em uma espécie de isolamento místico ermitão contemplativo” (MOORE, 2009).

De certo modo, Manhattan deixa de ser homem para representar um modelo de ciência ideal, puramente lógico e destituído de paixões. Osterman, de fato, morreu no acidente e o que surgiu, a entidade batizada como Dr. Manhattan, lentamente começou a perder o interesse pela humanidade. Desde o primeiro momento em que é apresentado no capítulo I, na sequência que se estende da página 20 a 23, ele aparece como sendo alguém muito mais fascinado pelo universo e pela ciência do que pelas pessoas. Manhattan, ao ouvir de Rorschach que o Comediante estava morto, expressa que “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?”¹⁸². Sua fala está relacionada com sua “consciência quântica” e, ao mesmo tempo, expressa um posicionamento de Moore com relação ao modelo de ciência que tende a considerar indivíduos tão-somente como objetos (DANTON, 2005. p. 32). Já expusemos que Manhattan aparece a maior parte do tempo destituído de qualquer vestimenta. Será que Moore através do Dr. Manhattan pretende dizer que a ciência atômica em si aparece destituída de qualquer roupagem ou conotação ideológica? Se considerarmos que a ciência, como qualquer outra prática construtora de sentidos, ao se inscrever dentro do horizonte político de determinados grupos sociais, adquire uma função ideológica a resposta será afirmativa. O fato de Manhattan andar nu pode ainda ser interpretado como um traço de sua desumanização. Na medida em que ele se torna menos humano e se torna cada vez mais uma entidade além dos humanos normais, suas vestimentas cada vez mais diminuem. Isso fica evidente nas cenas que reproduzimos abaixo:

¹⁸² *A live body and a dead body contain the same number of **particles**...Structurally there's no discernible **difference**. Life and death are unquantifiable **abstracts**. Why should I be concerned?* (Capítulo II, p. 21)



Figura 40 - Quadro extraído da sequência da página 14 do Capítulo IV



Figura 41 - Quadro final da sequência da página 9, Capítulo IV



Figura 42 - Quadro da sequência da página 20, Capítulo IV



Figura 43- Quadro final da sequência da página 9, Capítulo IV

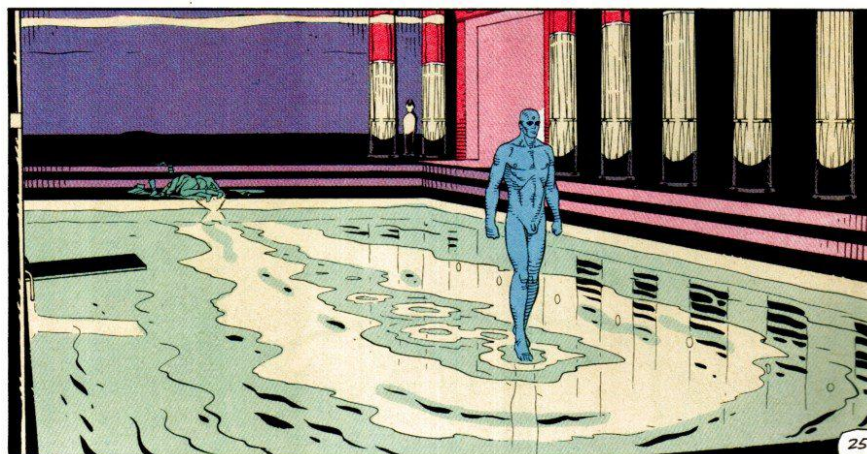


Figura 44 - Quadro final da sequência da página 25, Capítulo XII

Os quadros foram extraídos da sequência da qual fazem parte propositalmente. Embora não seja indicado tomar quadros isolados em qualquer pesquisa que se preze, quando o assunto é HQ, nesse caso há um motivo razoável: os quadros foram dispostos estabelecendo uma ordem cronológica, de modo a mostrar como Manhattan, que seria uma metáfora da ciência atômica, vai com o passar do tempo se tornando distanciado dos homens. Esse afastamento aparece como correlato a perda de suas vestes. A primeira cena (**Fig. 40**) se passa no início da década de 1960. Nela vemos o momento em que Manhattan conhece Ozymandias, que posteriormente será seu adversário. Nessa ocasião, Manhattan se recorda que Ozymandias foi o único que ele considerou interessante. Já o segundo quadro (**Fig. 41**) focaliza um episódio ocorrido em 1966, durante a reunião dos Combatentes do Crime. É durante essa reunião que Manhattan se interessa por Sally, a figura feminina sentada. Os quadros seguintes – **figuras 42 e 43** – corresponde a momentos em que a personagem já não demonstrava muito interesse pelos seres humanos. Nessas duas cenas, ele aparece como uma arma à serviço do governo norte-americano. No terceiro quadro ele está no Vietnã, em 1971, derrotando os vietcongues, e no quarto detendo manifestantes durante a greve policial de 1977. Já assinalamos anteriormente que ele cumpre também a função simbólica de uma entidade divina, não? No último quadro disposto na vertical, integrante de uma das páginas do último número, ele caminha sobre as águas antes de deixar a terra definitivamente. Qualquer semelhança com aquele com a passagem em que o Messias dos cristãos caminha sobre as águas (Mateus, 14, 22-36)¹⁸³ não é mera coincidência.

¹⁸³ Conforme passagem do Evangelho de Mateus disponibilizada em <http://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/14> Acesso em maio de 2011.

Outro aspecto evidenciado através do Dr. Manhattan é a imbricação entre cientistas, militares e o Estado. Durante a Guerra Fria, essa vinculação nos quadrinhos havia aparecido anteriormente em personagens como o *Incrível Hulk* e o *Doctor Solar*, apresentados no capítulo precedente. Manhattan, no caso, encarna essa relação – do mesmo modo que as duas personagens –, uma vez que é um cientista. No universo de *Watchmen*, a origem dele está relacionada a um acidente numa instalação de pesquisas patrocinadas pelo governo norte-americano. O físico nuclear Jon Osterman, ao ser acidentalmente trancado em uma câmara de testes durante um experimento envolvendo radiação, tem seu corpo “completamente desintegrado, pelo menos no sentido físico da palavra”. Ao invés de morrer, ele acaba adquirindo poderes além da compreensão humana. Seria mais uma personagem adquirindo super-poderes através de radiação como aqueles que discutimos no capítulo anterior? Não. Há no Dr. Manhattan uma perspectiva revisionista. Moore procura através dele desconstruir a tradição dos heróis atômicos. Na minissérie, o Dr. Manhattan vive com sua companheira Laurie em um centro de pesquisas militares batizado como *Rockefeller Military Research Center* (Centro Rockefeller de Pesquisas Militares). Ora, o fato dessa personagem, “metáfora da ciência”, estar alojada dentro de uma instalação de pesquisas militares decorre da percepção que o roteirista tem a respeito dessa associação íntima entre ciência e o Estado. É um pormenor revelador o fato do instituto de pesquisas apresentar “Rockefeller” em seu nome. Rockefeller seria uma alusão à abastada família de Cleveland, investidora no setor industrial e bancário. Moore estaria, com isso, veiculando poder militar a um outro tipo de poder: o econômico. Em virtude do antagonismo entre as superpotências, projetos militares encabeçados por cientistas tiveram, durante o período da Guerra Fria, grande peso no orçamento de ambos os lados. É sabido que foi grande o montante nas pesquisas sob a condução dos militares nesse contexto. Fundos eram destinados às necessidades militares e aos interesses considerados como de segurança nacional, ao invés de serem direcionados para a implementação de programas sociais. Parte da desilusão que o socialismo gerou durante o período entre seus membros estaria relacionado também ao investimento concedido por Moscou à indústria bélica atômica. Se a luta de classes aparece como fundamental para fazer com que a humanidade caminhasse para o socialismo, a constante presença de armas nucleares anteciparia não apenas o fim da sociedade capitalista, mas sequer proporcionaria terreno para o proletariado. Particularmente, foi o que atentou o historiador E. P. Thompson em suas “Notas sobre o Exterminismo” (1985, p. 16) *Watchmen* problematiza esses aspectos,

especulando através do Dr. Manhattan a vinculação entre a ciência, Estado e o militarismo. O nome *Dr. Manhattan* tem uma razão de ser: “foi escolhido pelas imagens agourentas que despertará nos inimigos da América”, uma vez que alude ao Projeto Manhattan, responsável pela criação da bomba atômica.

Conforme o Relatório, Manhattan poderia destruir grandes porções do território soviético e, ao mesmo tempo, parcela considerável das ogivas nucleares disparadas contra os EUA. Deste modo, ele proporcionaria aos americanos uma incomensurável vantagem estratégica sobre os soviéticos.¹⁸⁴ Entretanto, mesmo ele podendo destruir grande parte das armas do adversário, bastaria uma simples delas para destruir a vida na Terra. Particularmente, foi o que Ozymandias percebeu durante a reunião dos Combatentes do Crime, de abril de 1966, quando o Comediante zombou do fato de que Ozymandias, considerado o homem mais esperto do mundo, não escaparia de ser “o homem mais esperto das **cinzas**”¹⁸⁵ quando as ogivas caíssem, “voando como **marimbondos**”¹⁸⁶. Ele percebeu que alguém deveria salvar o mundo.

Em *Watchmen*, Ozymandias talvez seja a personagem mais importante: conforme já assinalamos, será ele o responsável por impedir que o mundo seja destruído pela guerra nuclear. Na trama, ele acredita que as tensões entre as superpotências estão longe de serem resolvidas pela via diplomática, mesmo porque ambos os lados do conflito estavam imersos naquilo que o historiador britânico Edward P. Thompson diagnosticou no início da década de 1980 através da categoria de “Exterminismo”. Para unir o mundo e destruir o sistema social que justifica e mantém vivos o mecanismo de autorreprodução que impulsionava o setor bélico atômico e a disputa entre as superpotências, Ozymandias acredita que seria necessário lançar mão de uma trapaça, seguida de um ato de brusquidão. Ele decide criar um falso monstro alienígena e resolve teleportá-lo para o centro da cidade de Nova York, simulando um ataque ao nosso planeta. As superpotências, acreditando na existência de um inimigo comum, deixariam de lado suas divergências mútuas. O exílio do Dr. Manhattan faz parte desse plano: Como Manhattan é capaz de saber de tudo o que acontece no presente e mesmo de saber o que acontecerá no futuro, Ozymandias cria através de uma tempestade de *tachyons* – uma partícula hipotética que se movimenta em velocidade superior à da luz e, por isso

¹⁸⁴ *Watchmen*, Capítulo IV, p. III.

¹⁸⁵ Trecho original: “... the smartest man in the cinder” (*Watchmen*, Capítulo II, p.11)

¹⁸⁶ Trecho original: “... the **nukes** are gonna be flyin’ like **maybugs**”. (*Watchmen*, Capítulo II, p. 11)

mesmo, não seria possível perceber quando ela se aproximaria¹⁸⁷ – para interferir em sua onisciência. E ainda faz com que pessoas próximas ao Dr. Manhattan contraíam câncer terminal. Este, por já ter perdido o interesse pelos seres-humanos, decide se autoexilar no planeta Marte, como mencionamos anteriormente. A trapaça de Ozymandias é responsável pela morte de aproximadamente metade da população de Nova York e faz com que as superpotências, atordoadas com a possibilidade de uma invasão alienígena, decidam colocar de lado suas divergências e colaborar em um esforço conjunto contra a nova ameaça. Esta solução, que está longe de ser original – uma vez que teria sido apresentada em outras manifestações da cultura da mídia, como o seriado *The Outer Limits* –, ao que parece, é um tanto frágil. Moore introduz um elemento que não havia sido enfatizado nesse episódio da série: embora a estratégia de Ozymandias tenha contribuído para colocar término ao conflito, bastaria expor que a salvação da humanidade foi realizada através de mentiras e de violência para que o clima de otimismo ao final da série seria desfeito. No momento em que a série havia sido lançada o mundo real estava longe de uma perspectiva otimista.

Em setembro de 1986, quando *Watchmen* começou a ser publicada, o acidente nuclear em Chernobyl em abril do mesmo ano tomava conta dos noticiários. Assim, a capa abaixo, da edição # 3, é expressiva não apenas de uma crítica com relação ao uso de armas nucleares, mas no que se refere ao perigo proporcionado pela radioatividade:

¹⁸⁷ Informações em <http://en.wikipedia.org/wiki/Tachyon> acesso em junho de 2011.

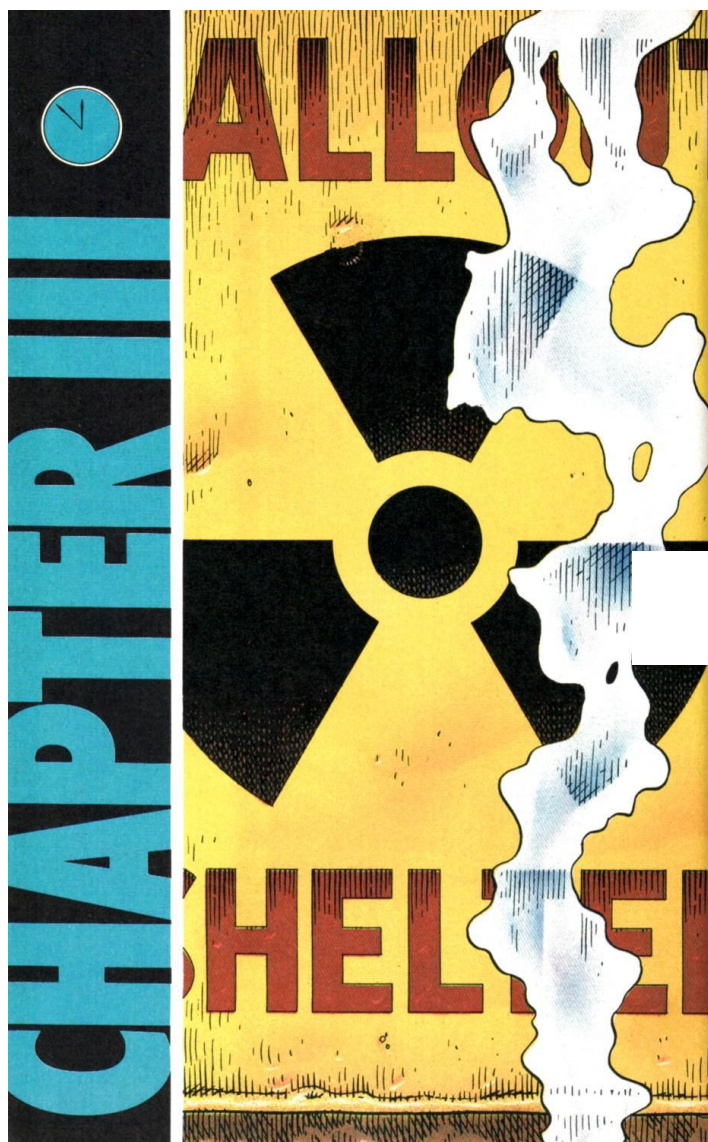


Figura 45 – Capa da edição #3 de *Watchmen*

Na capa acima evidencia-se uma preocupação com o perigo da radiação e, associada com tal receio, a possibilidade de uma guerra nuclear generalizada. A imagem, segundo acreditamos, tem a função de diagnosticar essas duas ameaças. Na capa, observa-se ocupando a posição central o símbolo da radioatividade. Ocupar a posição central, no caso desta capa, mesmo que encoberto pela fumaça, é uma forma de chamar a atenção do leitor para o problema, que será a todo instante do capítulo reforçado não apenas pelo símbolo que exaustivamente se repete, mas também por outros elementos que evocam o perigo invisível da radioatividade. Analisemos a capa de maneira mais detalhada. Nela, observa-se ladeando o símbolo tanto na porção superior quanto na inferior, duas palavras que em conjunto

formariam a seguinte inscrição: “Fallout Shelter” – que na versão lançada pela editora brasileira *Via Lettera* recebeu a seguinte tradução, feita por Jotapê Martins¹⁸⁸: “Abrigo Nuclear”; tal tradução, embora não esteja incorreta, acabaria por comprometer a intenção do autor. Umberto Eco, em “A Leitura da Steve Canyon” (da coletânea de ensaios *Apocalípticos e Integrados*) diz que para realizar seu intento, sabe muito bem o autor de quadrinhos que em seu poder está poder manipular uma linguagem muito articulada e de absoluta precisão (2008. p. 129). Uma vez colocados em interação, os elementos que integram a capa serviriam como meio de acesso para a construção daquilo que os autores desejavam passar. Sendo assim, traduzir a expressão “Fallout Shelter” como veremos não teria sido uma escolha acertada. Nem sempre é necessário traduzir tudo, a nosso ver. Um historiador que se debruçasse tão-somente sobre a edição publicada pela *Via Lettera* não faria a inferência a seguir¹⁸⁹. A própria capa, ao encobrir as letras “F” e “S” faz com que a fumaça enquanto a fumaça (que, por sinal, apresenta o formato de caveira – remetendo assim à ideia de morte), em primeiro plano, encobre “out” e “ter”, deixando à esquerda deixando à esquerda visível a expressão “All Hell” (literalmente, “Tudo Inferno”).¹⁹⁰ Tal interpretação foi descrita de maneira menos formal nas anotações de Doug Atkinson, em 1995. O desenhista da série, Dave Gibbons, em *Os bastidores de Watchmen*, também chamou atenção para o detalhe da caveira em forma de fumaça ao apresentar o esboço descartado para a capa da terceira edição (GIBBONS, 2009. p.103). Conforme Gibbons, poucas pessoas devem ter se atentado para esse detalhe. A expressão “All Hell” (“Tudo inferno”, em português) aparece como expressão visual do mal-estar das personagens, à medida que o enredo se desenrola e elas percebem que o mundo caminha nessa direção. O que Moore e o desenhista tentaram construir visualmente foi a interpretação de que mesmo com abrigos nucleares não haveria escapatória para todos em virtude da radiação.

Convém especificar que esse receio com o perigo invisível da radioatividade aparece em outras obras do roteirista. Em *Miracleman*, Moore já havia problematizado sobre os efeitos da radioatividade no imaginário das pessoas: na sequência introdutória de “One of

¹⁸⁸ Aliás, cumpre ressaltar que em todas as edições de *Watchmen* lançadas no Brasil o tradutor foi Jotapê Martins.

¹⁸⁹ Pode-se argumentar que estaríamos sendo um tanto “duros” com o tradutor. Mas, há de se convir que a tradução em questão não produziria o mesmo efeito.

¹⁹⁰ *The Annotated Watchmen*: “The “Fallout Shelter” sign being put up on the newsstand. Note that the cropping makes it read “Allout Helter,” and the smoke makes it read “All Hel.” Also, the smoke forms the profile of a skull.” [tradução livre: “Fallout Shelter”, sinal postado acima da banca de jornal. Note que o recorte faz ler “Helter Allout”, e a fumaça faz ler “Todo Inferno”. Além disso, a fumaça faz o perfil de um crânio] Informação disponível em <http://www.capnwacky.com/rj/watchmen/chapter3.html>

Those Quiet Moments” – publicada em 1985; portanto em um momento em que o roteirista estava concebendo *Watchmen* – o herói encontra em uma floresta um garoto de nove anos, Jason Oakey que, obcecado pela possibilidade do apocalipse nuclear, estoca alimentos em um buraco de uma árvore visando a sobreviver quando a guerra nuclear acontecer. Ele ainda planeja fazer uma roupa antirradioativa com papel laminado, pensando que com isso estaria livre da radiação¹⁹¹. Moore está com essa passagem assinalando que o medo de um holocausto nuclear está enraizado na contemporaneidade, justamente porque gerações o vivenciaram desde a infância. Na mesma série Moore atenta não apenas para a possibilidade de acidentes envolvendo radiação, mas para o risco de ataques de terroristas planejando o roubo de material atômico para confecção de armas. No primeiro número que o roteirista de Northampton escreveu para a série – publicado originalmente em preto-e-branco nas páginas da *Warrior* e em seguida, em cores pela *Eclipse Comics* – há uma manifestação diante de uma usina nuclear em que um grupo aparece com cartazes – um deles nas mãos de uma criança apresenta os dizeres “*Just out absorvin’ some radiation!*” (“Apenas por alguns absorvendo a radiação”)¹⁹². Logo em seguida, vê-se um ataque de terroristas encapuzados armados com metralhadoras. Mike Moran, um repórter que estava na manifestação, acaba sendo feito refém juntamente com os demais presentes. Ele, diante da tensa situação, acaba se lembrado de uma palavra que há muito tempo ele havia esquecido: *Kimota!* (corruptela de *Atomic* ao contrário). Ao pronunciá-la, ele acaba se transformando em um herói superpoderoso de uniforme nas cores primárias e dá cabo dos terroristas. Embora fosse apenas uma sequência introdutória para trazer de volta o super-herói criado por Mick Anglo, Moore entraria em terreno de disputa configurado em torno dos usos e funções da energia nuclear.

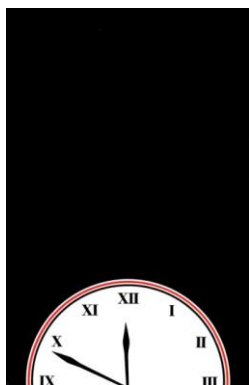
Não apenas políticos e cientistas do período, mas também a sociedade civil expressou posicionamentos, por vezes, conflitantes com relação ao uso da energia nuclear. Enquanto alguns argumentaram que os elementos radioativos produzidos nas centrais nucleares civis para fins energéticos não poderiam ser utilizados para a produção de armas atômicas, alguns episódios colocam essa argumentação em questão. Consideremos o episódio em que Abdul Qadeer Khan, “o pai da bomba nuclear islâmica”, “confessou ter ajudado o Irã, a Coreia do Norte e a Líbia” (WOODWARD, 2004. p. 57) na fabricação de seus dispositivos nucleares. Ele havia aprendido a enriquecer urânio enquanto era engenheiro em uma empresa na Holanda. Convém assinalar que as centrais nucleares e os armamentos nucleares empregam o

¹⁹¹MOORE, Alan. “One of Those Quiet Moments”. *Miracleman* #4. USA: Eclipse Books. Março 1988.

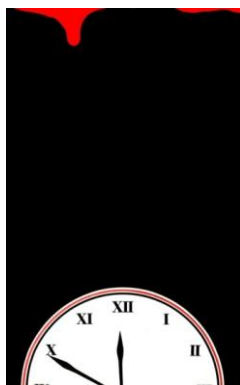
¹⁹²MOORE, Alan. *Miracleman* #1. USA: Eclipse Books. Dezembro de 1987.

mesmo tipo de urânio utilizado na fabricação da primeira bomba atômica jogada sobre o Japão: o urânio-235 (U-235). Logo, seria de se esperar que resíduos de urânio enriquecido provenientes de um reator nuclear pudessem ser utilizados como matéria-prima para a fabricação de armas atômicas. O argumento pode parecer um tanto simplista, mas convém assinalar que mesmo que elementos radioativos produzidos nas usinas nucleares não pudessem ser utilizados na fabricação de armas nucleares, um simples vazamento de material radioativo seria capaz de comprometer toda uma sociedade – vide o que ocorrera na usina Three Mile Island, no estado norte-americano da Pensilvânia, em 28 de Março de 1979 – quando “a combinação de uma falha técnica com erro humano” (VALLE; LAGE, 2003. p. 260) fez com que uma pequena quantidade de vapor radioativo fosse lançada sob a atmosfera. Milhares de pessoas abandonaram a região com receio de serem contaminadas pela radiação; em Chernobyl em 26 de abril de 1986 – quando um dos quatro reatores da usina próxima a Kiev, capital da Ucrânia, explodiu “em decorrência de um experimento irresponsável de seus operadores, que, desprezando todas as regras de segurança, resolveram testar por quanto tempo o reator poderia operar sem produzir potência e, para esse fim, desligaram os sistemas de segurança que poderiam ter impedido a catástrofe” (VALLE; LAGE, 2003. p. 63) – e, mais recentemente, o ocorrido na usina nuclear de Fukushima, no Japão, neste ano de 2011, em virtude de um terremoto de 8,9 na escala Richter seguido de um enorme tsunami.

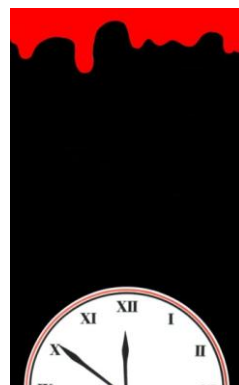
Voltemos a Watchmen: Na capa de cada uma das 12 edições da minissérie –, além do logótipo da editora, há um relógio situado na porção inferior do canto esquerdo. Na contracapa de cada uma delas, observamos o mesmo relógio. No capítulo 1 ele marca onze minutos para meia noite. À cada edição o relógio avança um minuto. Meia noite seria uma representação do momento em que o mundo seria destruído pelas bombas atômicas. Isso pode ser observado se formarmos um conjunto sequenciado, utilizando agora cada uma das contracapas das doze edições de *Watchmen* na ordem em que foram publicadas. No capítulo anterior desta dissertação mos uma das páginas de “The 10th at Noon”, a curta história publicada em *Weird Fantasy* #11, de 1952, em que representação similar era construída em torno do Relógio do Juízo Final. Do mesmo modo, ambas são alusivas ao relógio do *Boletim dos Cientistas Atômicos*.



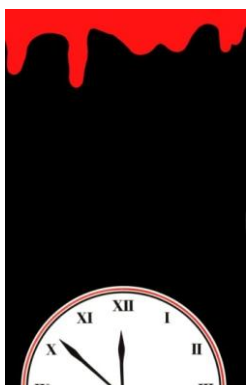
Contracapa da edição # 1



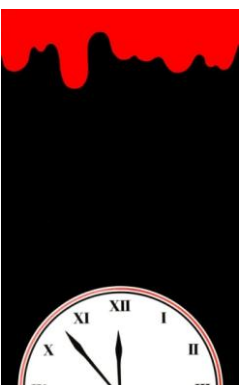
Contracapa da edição # 2



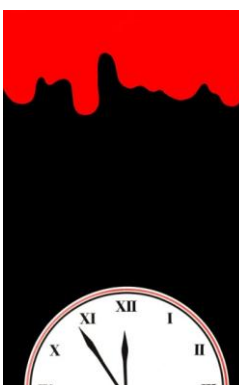
Contracapa da edição # 3



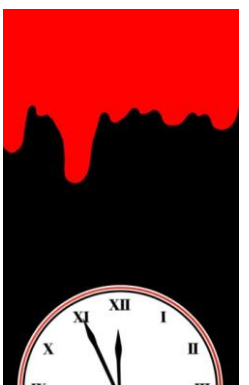
Contracapa da edição # 4



Contracapa da edição # 5



Contracapa da edição # 6



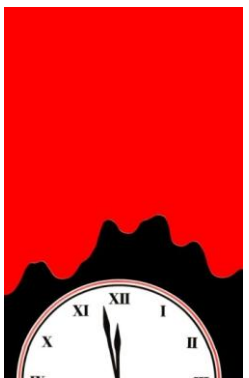
Contracapa da edição # 7



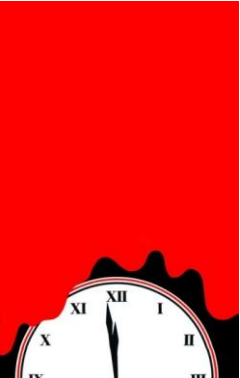
Contracapa da edição # 8



Contracapa da edição # 9



Contracapa da edição # 10



Contracapa da edição # 11



Contracapa da edição # 12

A oscilação dos ponteiros a cada instante assinalado nas capas representa a ameaça nuclear que, durante o período da Guerra Fria, pairava sobre o mundo. Já meia-noite corresponderia ao exato instante em que tal expectativa apocalíptica se confirmaria. Ao longo de sua existência, o Relógio do Fim do Mundo teve seus ponteiros ora adiantados, ora atrasados. Krackeche, em sua dissertação de mestrado, reproduz uma descrição visual das principais oscilações do *Doomsday Clock*, “com uma descrição dos fatos relativos a cada alteração” (p.119). A descrição, no caso, foi extraída de *Guerra Nuclear*, de Lu Gomes e Dagomir Marquesi. Chamou a atenção o fato de que na descrição apresentada pelo pesquisador da PUC-RS, não houve oscilação alguma durante a Crise dos Mísseis cubanos – considerado comumente como o episódio mais traumático das relações entre Estados Unidos e União Soviética, que poderia culminar no início da Terceira Guerra Mundial. A oscilação anterior dos ponteiros havia sido em 1960, quando as perspectivas de negociação entre EUA e URSS possibilitaram que o relógio recuasse para 7 minutos para meia-noite. Depois disso, o relógio oscilava para 12 minutos para meia noite, em 1963. Encontramos nas anotações sobre *Watchmen* de Doug Atkinson assinala que durante a Crise dos Mísseis em Cuba os ponteiros teriam marcado 3 minutos para meia-noite. Algumas hipóteses podem ser aventadas: ou Atkinson se equivocou em seu trabalho de pesquisa, consultando uma fonte equivocada ou procurou através de suas anotações corroborar com aquilo que a historiografia considera como sendo um dos pontos mais críticos do período.

Já apresentamos duas personagens cuja construção imagética dialoga com representações do período. Façamos agora do “Homem-do-Fim-do-Mundo”. Sua existência na trama expressa o perigo de destruição mútua proporcionado pela utilização de armas nucleares, assim como o perigo da radiação. Ele, na verdade, é o vigilante encapuzado *Rorschach*. Figura por sinal bastante característica do período, o “Homem-do-Fim-do-Mundo” se posta como um sujeito que perambula, no geral, pelas grandes metrópoles tal como um flâneur, apregoando o fim dos tempos e carregando em suas mãos uma placa na qual lê-se “O fim está próximo” (no original, “the end is nigh”). Conforme o próprio Moore assinalou em seus comentários na edição definitiva, o uso dos cartazes adquire uma importância crucial à medida que a história progride e a realidade apresentada em *Watchmen* caminha para a guerra nuclear. Não apenas a placa do “Homem-do-Fim-do-Mundo” carrega essa expectativa. Anúncios como o de um doce chamado “Mmeltdowns!”, que aparece pela primeira vez no primeiro quadro da página 5, Capítulo I, corroboram ainda mais para tornar aquela realidade

mais próxima de uma guerra nuclear. *Meltdown* significa fusão nuclear, mas também acidente nuclear¹⁹³. No capítulo 2, outro anúncio, ao se combinar com os demais elementos da narrativa, oferece uma leitura idêntica a dos demais cartazes. É a sequência em que Rorschach, agora com suas roupas de vigilante, mas sem sua habitual máscara de látex líquido, caminhava pela zona do meretrício. Em um letreiro, havia a inscrição “Tonite – Enola Gay and Little Boys”. Com ele, Moore acabaria por evocar não apenas o clima da Guerra Fria, mas rememorar o término da Segunda Guerra Mundial em que o bombardeiro militar B-29, batizado como “Enola Gay” – em referência ao primeiro nome da mãe do piloto, o coronel Paul Tibbets – despejaria sobre a cidade de Hiroxima, em 6 de agosto de 1945, às 8h15min, uma bomba atômica de urânio. Já “Little boys” (“Garotinhos”) é uma referência ao nome de batismo dessa bomba que, embora tenha explodido há cerca de 500 metros acima de Hiroxima, em apenas alguns segundos, destruiu com a onda emanada da explosão a cidade por completo e teria exterminado cerca de metade de sua população instantaneamente.

Esse fascínio mórbido pelo apocalipse nuclear apresentado na obra pode ser evidenciado nos quadrinhos que apresentamos no capítulo precedente, mas também na literatura especulativa, música e cinema. Quadrinhos como os da *EC Comics* que haviam sido lidos por Alan Moore durante sua adolescência abordaram semelhante temática, descrevendo tanto uma ansiedade diante de um possível apocalipse nuclear quanto imaginando consequências de uma guerra atômica. Há uma infinidade de contos e romances publicados durante o período da Guerra Fria, elencados e comentados sucintamente por Paul Brians em *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Brians afirma que “mesmo nos anos em que um bom número de histórias de guerra nuclear foi publicado, raramente eram lidas: a maioria delas são de ficção científica, e até recentemente a ficção científica tem tido um público muito restrito” (BRIANS, *Op. cit.* p. 3)¹⁹⁴. Moore, no ano de 2010, participou de uma atração do programa do radialista Lauren Laverne, da rádio britânica BBC 6, em que gravou

¹⁹³ Uma história em quadrinhos estrelada por *Havok* (conhecido no Brasil como *Destrutor*) e *Wolverine* recebeu esse título: *Meltdown*. Era uma história que sugeria uma explicação alternativa para o acidente de Chernobyl. Na minissérie em quatro edições, escrita pelo casal Walter e Louise Simonson, Logan e *Havok* estavam de passagem pelo México. Tudo corria bem até que uma mulher de cabelos ruivos, chamada Scarlett McKenzie, aparece no caminho da dupla e eles acabam sendo arrastados para uma teia conspiratória. Scarlett estava trabalhando para um cientista russo, o *Doctor Neutron* e tinha como missão capturar *Havok*. O cientista pretendia usá-lo para derreter a usina nuclear de Chernobyl e absorver a energia liberada. A série pega carona na repercussão mundial do acidente da usina nuclear ucraniana e também no reaganismo, ao reforçar um tom anticomunista. A minissérie foi lançada no Brasil entre junho e setembro de 1989 pela editora Abril em 4 edições, em formato norte-americano.

¹⁹⁴ Trecho original: *Even in those years when a good many nuclear war stories were published, they were rarely widely read: most of them are science fiction, and until recently science fiction has had a very restricted audience.*

uma mensagem de cinco minutos destinada a ser enviada ao espaço sideral para que uma possível raça alienígena a encontrasse¹⁹⁵. A despeito do episódio ser um tanto burlesco, chama a atenção o fato dele ter mencionado um filme: *The Day the Earth Stood Still* (*O Dia em que a Terra Parou*), clássico de ficção científica de 1951. No filme, o alienígena Klaatu (interpretado por Michael Reenie) dá um ultimato aos governantes do mundo para que acabem com a corrida armamentista e com a ameaça de guerra nuclear. Na época em que foi lançado, o filme era um dos poucos que assinalava uma perspectiva crítica com relação às tensões entre as superpotências. A (ir)racionalidade da “cultura atômica” é posta em questionamento em outro filme: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Fantástico, no Brasil*), dirigido pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick. No filme, um general norte-americano – interpretado pelo ator Sterling Hayden – surta e resolve, sem consentimento do presidente dos Estados Unidos, fazer um ataque surpresa à União Soviética. Enlouquecido pela paranoia anticomunista¹⁹⁶, ele aciona um comando que uma vez ativado nada ou ninguém impediria que os bombardeiros B-52 enviados para o território russo deixassem de cumprir sua missão: jogar as bombas atômicas em alvos estratégicos soviéticos. Considerando que “cada B-52 pode oferecer uma carga de bombas nucleares de 50 megatons, igual a 16 vezes o total de força explosiva de todas as bombas e reservatórios utilizados por todos os exércitos na Segunda Guerra Mundial”¹⁹⁷ – como nos informa o narrador do filme –, o presidente dos Estados Unidos, interpretado por Peter Sellers, se reúne com seus conselheiros no Pentágono para avaliar a situação e evitar uma catástrofe nuclear. Outro general, Turgidson, se revela um tanto partidário ao ataque inesperado, considerando-o uma ótima oportunidade para derrotar o comunismo. Diante do eminente ataque, os americanos contactam o embaixador russo Alexei DeSadeski (interpretado por Peter Bull). Este alerta às autoridades americanas que, em caso de ataque, seria disparado automaticamente um sistema defensivo chamado “*Doomsday Machine*” (“Máquina do Juízo Final”, em português), isto é um, “*a device which Will destroyed all human and animal life on earth*” (“um dispositivo que destruirá toda a vida animal e humana na Terra”). Não acreditando no embaixador, os

¹⁹⁵ <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/mensagem-de-alan-moore-e-enviada-possiveis-racas-alienigenas/>

¹⁹⁶ Ele chega a acreditar que a fluoretação da água é parte de um plano dos soviéticos para alterar os fluidos corporais dos americanos. (“*A foreign substance is introduced into our precious bodily fluids without the knowledge of the individual, and certainly without any choice*” – traduzindo: Uma substância estranha é introduzida nos nossos preciosos fluidos corporais, sem o conhecimento do indivíduo, e certamente sem nenhuma escolha).

¹⁹⁷ “Each B-52 can deliver a nuclear bombload of 50 megatons, equal to 16 times the total explosive force of all the bombs and shells used by all the armies in World War Two”.

americanos resolvem consultar o Dr. Strangelove, um ex-cientista nazista radicado nos Estados Unidos (interpretado também por Peter Sellers), que confirma a existência desse “processo automatizado que exclui a intromissão humana” (“process which rules out human meddling”). Cabe lembrar que *Dr. Strangelove* foi lançado em 1964, portanto, dois anos após a crise dos mísseis cubanos – um dos episódios mais tensos da Guerra Fria.

Não apenas os gêneros midiáticos procuraram expressar considerações semelhantes às daquelas que *Watchmen* expressa. Intelectuais diversos discutiram, por diversas vezes de maneira contestatória, sobre a proliferação de armas nucleares. Mahatma Gandhi, em um pequeno ensaio intitulado “The Atomic Bomb and Ahimsa” (originalmente publicado em 7 de julho de 1946 nas páginas de *Hanju*), atentou para o uso do princípio da não-violência (*Ahimsa*) como método de luta contra o perigo nuclear. Para Gandhi, “A única moral que legitimamente pode ser tirada da tragédia suprema da bomba atômica é que ela não deve ser destruída por contra-bombas. A violência não pode ser destruída pela contra-violência”¹⁹⁸. Na linha de raciocínio pacifista de Gandhi, a ameaça atômica, anunciada pela tragédia de Hiroxima, seria contra-atacada se os povos deixassem de lado suas divergências e procurassem viver em harmonia com respeito uns pelos outros. No dia de sua morte, em 30 de janeiro de 1948 (portanto, no início do período inicial de Guerra Fria) ele voltaria a condenar o bombardeio atômico sobre o Japão e assinalou que, em virtude das armas nucleares, o mundo estaria longe da paz¹⁹⁹. Conforme Lawrence S. Wittner, Albert Camus teria condenado o bombardeio de Hiroxima como “assassinato organizado” (“organized murder”) e reforçara ainda que a proliferação de armas nucleares conduziria a humanidade ao suicídio coletivo (1993. p. 109). Lembremos aqui também de Bertrand Russell, que chegou a ser preso em 1961 acusado de incitar a desordem, depois de liderar uma manifestação a favor do desarmamento nuclear na Inglaterra. Dois anos antes, Russel havia lançado *Senso comum e guerra nuclear* (*Common Sense and Nuclear Warfare*, no original), escrito em tom planetário e que, a título de ilustração, deve ser aqui mencionado.

Se considerarmos *Watchmen* em diálogo com esses discursos produzidos acima, a percepção possível da Guerra Fria que construiremos é a de que a disputa entre Estados Unidos e União Soviética se revelou antes de qualquer coisa, como contraditória. Apregoar o

¹⁹⁸ Trecho original: “The only moral which can be legitimately drawn from the supreme tragedy of the bomb is that it shall not be destroyed by counter-bombs. Violence cannot be destroyed by counter-violence” (MAHTAMA GANDHI. “The Atomic Bomb and Ahimsa”. In: KOTHARI, Smitu; MIAN, Zia. *Out of the nuclear shadow*. New Delhi: Lokayan and Rainbow Publishers, and London: Zed Books. 2001. p.26).

¹⁹⁹ LIFE 16 fev. 1948.

aperfeiçoamento da máquina de guerra faria com que o mundo caminhasse para uma espécie de beco sem saída. Moore, antes de iniciar a minissérie com Dave Gibbons, tentou mostrar como não somente os políticos contribuíram para o paradoxo acima, mas a sociedade em geral. Estamos nos referindo à uma de suas primeiras obras: *V for Vendetta*.

4.2. *V for Vendetta*:

Se em *Watchmen* o pano de fundo era um cenário em que o mundo caminharia para um apocalipse nuclear, em *V de Vingança* (*V for Vendetta*, no original) tal acontecimento, desde o início da obra, aparece materializado. Contudo, enquanto a primeira série fixa a trama em um ano antes do período em que foi publicada, a segunda situa esse acontecimento traumático em um futuro próximo. Ambas, “em sua busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade” (CAUSO, 2003. p. 450), estão especulando sobre o presente em que se inserem. Porém, *V for Vendetta* apresenta uma visão pessimista não apenas do contexto em que foi elaborada, mas também das perspectivas futuras do mundo de então. Se considerarmos também as produções cinematográficas do início da década de 1980 veremos que tais manifestações expressam, em grande medida, a consciência de que o mundo estava se acercando de uma guerra nuclear eminente. É o caso da trilogia *Mad Max*, iniciada em 1979, em que uma guerra entre as superpotências por causa do petróleo – mencionada mais especificamente no segundo filme da série, *Road Warrior* (1981) –, faz com que a humanidade, ou melhor, o que restou dela seja reduzida à barbárie e lute pela sobrevivência em um cenário desértico. No mesmo período em que *V for Vendetta* foi concebida, o historiador britânico Edward Palmer Thompson (1924-1993) encabeçava uma campanha pública contra a implantação de ogivas nucleares em território europeu, com a publicação de uma série de ensaios. O mais conhecido ensaio do historiador britânico sobre a Guerra Fria, “Notes on Exterminism, the Last Stage of Civilization” – publicado originalmente em 1980 – serviu para fundamentar o manifesto END²⁰⁰. Segundo Ricardo Gaspar Müller, tratava-se de “um movimento pan-europeu destinado a combater os interesses políticos e militares de soviéticos e norte-americanos na Europa, idealizado por Ken Coates, também ativista da Bertrand Russell Peace Foundation” (2004, p. 102). Através do manifesto, Thompson e seus aliados solicitavam aos norte-americanos que retirassem de uma vez o arsenal atômico

²⁰⁰ acrônimo de *European Nuclear Disarmament* (Desarmamento Nuclear Europeu)

espalhado por todo o território europeu. Nesse momento, o término da Guerra Fria parecia ser uma utopia, já que única expectativa vislumbrada era a de o mundo continuar a corrida armamentista com armas nucleares e, com isso, construir meios para o seu próprio fim. O discurso assumido pela administração Reagan, que se iniciava naquele momento, de conter o comunismo conferiu à Guerra Fria uma nova tonalidade e, de certo modo, aparece impresso na obra. Assim como o Flautista de Hamelin conduzia com sua música os ratos pelas ruas, a lógica da manutenção do clima de desconfiança mútua entre as superpotências fazia com que comunidades inteiras dançassem como marionetes, balançando para a sinfonia da destruição (parafraseando a letra da música *Symphony of Destruction*, da banda norte-americana *Megadeth*)²⁰¹. Tanto os escritos de Thompson quanto o trabalho de Moore, embora apresentem modos diferenciados de apresentar o problema, tentam produzir o mesmo efeito: denunciar uma situação e, ao mesmo tempo, prescrever formas de solucioná-la.

V for Vendetta foi criada pelo roteirista antes de *Watchmen*, quando ele escrevia para o mercado inglês. Lançada entre 1982 e 1985 em preto e branco, a série – apesar de seus 26 números terem sido bem aceitos pelos leitores não chegou a ser finalizada. Em 1988, em virtude do sucesso de *Watchmen*, Moore e o desenhista original da série, David Lloyd, foram convencidos pela *DC Comics* a completar a obra. Ao ser finalizada, teria 10 edições. Do ponto de vista formal, a obra é uma ficção científica. Embora não possamos ver nela um futuro distante com a existência de tecnologia avançada, seu trabalho de especulação sobre um futuro possível faz com que ela possa ser enquadrada nesse gênero. Por apresentar um futuro próximo traumático, pode ser considerada ainda como uma distopia. O termo em questão é proveniente do grego e quer dizer “lugar ruim” (junção de *dys* – “mau”, “ruim”, “maldito” – e *topos* – “lugar”). Conforme o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, o termo teria sido cunhado em 1952 em *The Quest for Utopia*, de G. Negley e J.M. Patrick (MOISÉS, 2004. p.129). Segundo Moisés, o termo apesar de surgir no século XX, remonta a uma série de narrativas que surgiram como antítese da *Utopia* de Thomas Morus. Ao contrário das utopias, que designam um lugar perfeito que não existe (“u” significa “não” em grego), a distopia situa a existência de um lugar maldito no presente ou então em um futuro próximo. Trata-se de um gênero especulativo cuja discussão gira em torno não apenas do desmoronamento da sociedade em termos materiais, mas também dos valores morais mais básicos. No século XX, o interesse de escritores em configurar um “lugar ruim” em suas obras

²⁰¹Lançada para o álbum *Countdown to Extinction*, de 1992, a música *Symphony of Destruction* evocava questões de responsabilidade e poder em um contexto em que armas nucleares ainda proliferavam.

está relacionado, em grande parte, ao sentimento de descrença no papel da ciência como responsável por conduzir a humanidade à uma realização plena após o uso da bomba atômica, bem como ao aparecimento de regimes totalitários. Particularmente, este é o enfoque dado no romance “1984”, talvez a distopia mais conhecida. As sociedades retratadas em distopias, em um primeiro instante, aparecem como perfeitas. Entretanto, a aparência de felicidade e normalidade apresentada nelas é tão-somente aparente ou superficial, uma vez que por detrás desse aspecto há a ocultação de diferentes formas de hegemonia totalitária. Curioso notar que nesse gênero, uma personagem toma consciência desse quadro opressivo que aliena a todos e procura alterá-lo.

Escritores que se voltaram para esse tipo de enfoque, longe de apresentarem um tom essencialmente pessimista, estão ainda se valendo dele como uma prática para especular sobre as diferentes direções que a humanidade pode tomar em suas escolhas. Moore, com *V for Vendetta*, procurou assinalar para dois futuros possíveis: um com a presença de armas nucleares, que conduziriam, em maior ou menor grau, à uma guerra nuclear e outro, que não aparece na obra, em que elas teriam sido removidas do território britânico. Consideramos que a obra não apenas constrói representações sobre a Guerra Fria, como faz também de si mesma uma representação acerca do período. Talvez seja uma das obras de Moore escritas na década de 1980 que o contexto não apareça de forma mais evidente, ao contrário do que ocorre, por exemplo, em *Watchmen*.

No momento em que concebe a série, Moore considerou a derrota do Partido Conservador de Margareth Thatcher como garantida nas eleições de 1982. Para ele, a derrota dos conservadores significava, dentre outras coisas, que os vitoriosos – no caso, o *Labour Party* (“Partido Trabalhista”), liderado na época por Michael Foot – se esforçariam para colocar em prática medidas como a remoção de armas nucleares do território britânico. Acreditava o roteirista que o país seria poupado de uma eventual ameaça nuclear²⁰². No entanto, o que ocorreu foi a reeleição de Margareth Thatcher que se ancorou na recente vitória da Guerra das Malvinas para derrotar os trabalhistas. Na introdução que escreveu em 1988 para a edição finalizada, lançada pela DC, o roteirista se desculpou por sua equivocada aposta

²⁰² “Starting with the assumption that the Conservatives would obviously lose the 1983 elections, I began to work out a future based upon the Labour Party gaining power, removing all American missiles from British soil and thus preventing Britain from becoming a major target in the event of a nuclear war.” [tradução livre: Partindo do pressuposto de que os Conservadores seriam obviamente derrotados nas eleições de 1983, comecei a trabalhar fora de um futuro baseado no Partido Trabalhista ganhando o poder, removendo todos os mísseis americanos do solo britânico e evitando que a Grã-Bretanha se tornasse alvo principal em caso de guerra nuclear. (p. 271).

nos Trabalhistas, como também se justificou por sua crença um tanto ingênua de que seria possível a humanidade sobreviver a uma guerra nuclear, mesmo que limitada. No inverno de 1981, quando o roteirista concebeu a trama, Reagan assumia a presidência dos Estados Unidos com o discurso de cerceamento da União Soviética – o que poderia contribuir para acirrar a política de enfrentamento entre as duas potências na década de 1980. April Carter, que foi ativista do movimento de desarmamento nuclear no Reino Unido em fins da década de 1950 e início dos anos 1960, assinala em seu *Success and failure in arms control negotiations* que

Durante a campanha presidencial de 1980, Ronald Reagan não apenas defendera a superioridade militar dos EUA, ele também defendia uma simples visão de mundo anticomunista remanescente da década de 1950. Depois que assumiu, Reagan deu início a uma série de discursos condenando a União Soviética, que denunciou em um ponto como um “império do mal”. Reagan também apoiou abertamente uma política mais intervencionista dos EUA militarmente ao redor do mundo. Apesar de *détente* estar provavelmente morta antes de Reagan entrar na Casa Branca, as políticas de Reagan e de retórica alarmaram muitos na Europa, que temiam o desenvolvimento de uma nova guerra fria.²⁰³ (CARTER, 1989. p.174).

De 1979 até 1981, toda uma discussão se fez em torno do projeto de modernização para preparar bases da Organização do Tratado do Atlântico Norte (Otan), no território europeu, para o uso de mísseis *Cruise* e os *Pershing 2* (CARTER, 1989; THOMPSON, 1985. p. 10). Ao que tudo indica, o roteirista não estaria alheio a esses acontecimentos. Todos os episódios mencionados acima devem ter influenciado Moore na elaboração de *V de Vingança* – algo que, por diversas vezes, é desconsiderado em análises sobre a *graphic novel*, que costumam atentar mais para o viés anarquista do protagonista ou para a crítica de Moore ao Thatcherismo do que para a relação da obra com o contexto da Guerra Fria da década de 1980. Moore atenta para a frieza do presente, contrastando-a com o fascismo do universo auto-contido de *V de Vingança*. O roteirista, além de especular sobre o intervencionismo do Estado em praticamente todas as esferas da sociedade, está questionando a indiferença da opinião pública em relação à política. Tal indiferença, na sua percepção, consistia em apenas um dos mecanismos de perpetuação do *status quo*, reforçando o “mundo perfeito” que o

²⁰³ Trecho original: “During the 1980 presidential campaign, Ronald Reagan not only had advocated a renewed US military superiority, he also espoused a simple anti-communist world view reminiscent of the early 1950s. After he took, Reagan gave a number of speeches castigating the Soviet Union, which he denounced at one point as an “evil empire”. Reagan also endorsed a more openly interventionist US military policy around the world. Although *détente* was arguably dead before Reagan entered White House, Reagan's policies and rhetoric alarmed many in Europe who feared the development of a new cold war”.

Estado totalitário deseja construir – mesmo que com isso fossem coibidas liberdades individuais (como as opções religiosa e sexual) e toda a forma de alteridade. Moore aplica no protagonista uma máscara sorridente que teria semelhante função simbólica a do *bottom* (“smiley” ou “carinha sorridente”) do Comediante. Trata-se de uma metáfora visual criada com o intuito de ironizar tanto a situação de despotismo sustentada pelo governo, como também o de lançar um olhar de desdém ante ao conformismo dos cidadãos ingleses – tanto daqueles situados no contexto narrativo de *V de Vingança*, quanto daqueles do “mundo real” da década de 1980 –, por terem contribuído para que essa situação de opressão, identificada pelo roteirista, pudesse ser constituída e instituída.

Na obra, merece destaque a construção de uma antiutopia política; antiutopia que expressa uma crítica no que se refere à concepção de um Estado totalitário que diferentemente daquele apresentado por Orwell não aparece tão somente após a experiência de uma guerra nuclear, mas que poderia se constituir à espera do apocalipse nuclear²⁰⁴. Em *Nineteen Eighty-Four* não é perceptível um temor diante de um holocausto nuclear, embora no enredo do romance a Inglaterra tenha caído em uma experiência totalitária após uma guerra nuclear. “1984” foi publicado pela primeira vez em junho de 1949, tendo sido escrito entre 1947 e 1948. Embora os bombardeios de Hiroxima e Nagasáqui fizessem parte de uma memória recente e a literatura especulativa tratasse do tema da radioatividade desde o final do século XIX – como assinala Paul Briens, em seu *Nuclear Holocausts* –, o clima da Guerra Fria sequer havia se instaurado²⁰⁵ e um possível confronto nuclear entre as potências só se tornaria possível com o primeiro teste de uma bomba atômica da União Soviética foi a 29 de Agosto de 1949, em Semipalatinsk, no Cazaquistão (TAKADA, 2005. p.30; HOLLOWAY, 1997. p. 404). Sendo assim, o que poderia acontecer caso os Estados Unidos e a União Soviética se atrevessem a lutar diretamente entre si não estaria projetado nas reflexões literárias do autor de “1984”.

Tais distopias – pós-atômicas ou não – têm proliferado na ficção científica desde o início dos anos cinquenta, e continuam a ser um grampo do campo. Frequentemente, a guerra atômica como pano de fundo destas obras parece um marcador arbitrário de um ponto de virada histórica, e a maioria delas é altamente irrealista. O foco aqui não é sobre a retratos relativamente realistas do governo russo nos Estados Unidos (...), mas

²⁰⁴ Sobre a influência de Orwell sobre autores, de diferentes meios, no período da Guerra Fria ver LUCAS, SCOTT. “Policing Dissident: “Orwell” and Cold War Culture, 1945-2004”. FIELD, Douglas. ed. *American Cold War Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. p. 128-145.

²⁰⁵ Embora existam interpretações que consideram que a Guerra Fria havia se instalado antes de 1947.

em uma variedade de estados de pesadelo fantástico criados depois de um conflito atômico)²⁰⁶

V for Vendetta é dividida em três partes: *Europe After the Reign* (“A Europa depois do Reino”); *The Vicious Cabaret* (“Este Cabaré depravado”, na tradução em língua portuguesa da editora Globo) e *The Land of Do-As-You-Please* (“A Terra do Faça-o-que-quiser”). Convém assinalar que quando a revista inglesa *Warrior* foi cancelada, em 1985, Moore estava finalizando a segunda parte. Deste modo, consideramos que o período em que a série foi publicada na Inglaterra não poderia ser tomado de maneira idêntica ao da ocasião em que ela foi concluída, em 1988, mesmo que os dois momentos façam parte da mesma década. No primeiro momento, no início dos anos 1980, a crítica incidia particularmente sobre o governo da primeira-ministra Margareth Thatcher. Emblemática dessa época é a estrofe *God save the Queen/Her fascist regime/It made you a moron/A potential H bomb* (Deus salve a rainha/Seu regime fascista/Fez de você um retardado/Bomba-H em potencial) do *Sex Pistols*. Já em 1988, a crítica foi alargada de modo a abranger também a política de um dos principais aliados da primeira-ministra inglesa, Ronald Reagan. Em 1985, Moore estava escrevendo para o mercado norte-americano a série do *Monstro do Pântano* e começaria a esboçar o que seria a minissérie *Watchmen*. Particularmente, as análises que lidam com *V de Vingança* se esquecem desse detalhe, pois não pensam o trabalho de Moore como roteirista sincronicamente. A tendência de isolar a obra do contexto em que foi produzida, isto é, na década final da Guerra Fria, faz com que ela seja interpretada tão-somente como uma alegoria do anarquismo; alegoria esta, expressa através do protagonista V. Moore, a nosso ver, está expressando através do anarquismo um meio pelo qual seria possível resistir ou pôr fim à violência simbólica, expressa por meio do receio de uma guerra nuclear imposto pela Guerra Fria.

A primeira parte, segundo Madelyn Boudreaux, em *An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel, V For Vendetta*²⁰⁷, tem seu título retirado da tela “Europe After the Rains” (‘Europa Depois da Chuva’), do pintor

²⁰⁶ Trecho original: “Such dystopias – postatomic or not – have proliferated in science fiction since the early fifties, and continue to be a staple of the field. Frequently the atomic war in the background of these works seems an arbitrary marker for a historical turning point, and most of them are highly unrealistic. The focus here is not on the relatively realistic portraits of Russian rule in the United States (...), but on a variety of fantastic nightmare states created after an atomic conflict”. (BRIANS, 1987. p.70).

²⁰⁷ BOUDREAUX, Madelyn. *An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel V For Vendetta*. 13 Agosto de 2004. Disponível em <http://goo.gl/9ZTWP>. Acesso de dezembro de 2009.

surrealista Max Ernst. A pintura, conforme Boudreaux, “foi criada entre 1940-42”. Sendo assim, o momento de criação dela coincide com o da Segunda Guerra Mundial. Na obra, Ernst procurou retratar um elemento comum em outras de suas pinturas: “um mundo no qual a história da humanidade foi totalmente apagado por um evento cataclísmico no universo... ou pelo ato consciente da revolução que destruiu tudo”.²⁰⁸ Ernst concebeu a obra em um momento anterior à explosão da bomba atômica, mas seu quadro foi apropriado por Moore para servir de base para configuração de um cenário traumático. A paisagem de putrefação nela retratada é transposto para *V for Vendetta* servindo para descrever o mundo totalitário resultado de uma guerra nuclear. Outra visão distópica que Moore se valeu como inspiração para descrever o futuro da Inglaterra após um apocalipse nuclear foi *Blade Runner*, filme de Ridley Scott baseado no conto *Do Androids Dream of Electric Sheep* (“Podem os androides sonhar com carneiros elétricos”, traduzindo literalmente para o português), do escritor norte-americano Philip K. Dick. Desse filme foi apropriado a atmosfera *noir*, com seu clima sombrio e detetivesco, e o tema do inverno nuclear. Como veremos, a forma como as condições atmosféricas são representadas se assemelha bastante à paisagem descrita no filme de Ridley Scott, embora não tenha chuva caindo constantemente.

Conforme o ensaio escrito por Moore, *Behind the painted smile*, de outubro de 1983 – publicado originalmente na edição# 17 da revista *Warrior* e posteriormente na versão *absolute* –, *V* se apropria de diferentes visões distópicas do futuro. Além de “1984” de George Orwell e o filme *Blade Runner*, há a influência tamanha dos quadrinhos. Moore cita além de *Batman* – o que confere um tom detetivesco à obra – os quadrinhos do *Judge Dredd*. Esta última personagem apareceu originalmente nas páginas da revista britânica *2000 AD* em 1977. Criado pelo britânico John Wagner e o espanhol Carlos Ezquerra, o Juiz Dredd tem suas histórias ambientadas em um futuro apocalíptico, em que parte do planeta se tornou um deserto radioativo em virtude de uma guerra atômica ocorrida no século XXI. Os descendentes daqueles que resistiram à hecatombe nuclear decidiram se concentrar em três espaços que se tornariam grandes megalópoles, conhecidas como Mega-Cidades. As aventuras do Juiz Dredd são centradas em Mega-City One, a maior das três. *V de Vingança* estabelece pontos de semelhança com essa série em quadrinhos em diversos aspectos: Tal como o *Judge Dredd*, *V* é caracterizado como um anti-herói /herói ambíguo. Ambos apresentam um senso de justiça bastante rígido e se atribuem o papel de encarregados de fazê-

²⁰⁸ Tradução livre do trecho “a world in which the history of mankind has been wholly erased by a cataclysmic event in the universe...or by the conscious act of revolution which has destroyed everything”.

la a todo custo, mesmo que para isso tenham que matar. Todavia, não se trata de uma simples apropriação: no universo ficcional de *V for Vendetta*, executar aqueles que tornaram possível a existência do regime totalitário faz parte também de uma vingança pessoal, ou melhor de uma *vendetta*. Outra semelhança é que o mundo de V, ao que parece, se tornou um deserto radioativo e o que resta da civilização está concentrado em um único espaço: a Inglaterra. Por “Cabaré depravado” Moore estaria, por motivos óbvios, designando esse país-ilha. Conforme apresentado na *graphic novel*, o país agia como uma casa de segunda categoria em que a deterioração dos valores, em virtude do medo de uma nova guerra, levavam todos a se prostituírem, em maior ou menor grau. Se o primeiro capítulo explorava os motivos pelos quais o mundo se encaminhou para um futuro despótico, o segundo capítulo “explora as personagens de apoio com maior profundidade e atenta com maior ênfase sobre o caráter de Evey Hammond”, conforme o roteirista no ensaio *Behind the painted smile*. Já o terceiro e último livro apresenta o encaminhamento daquela sociedade para a anarquia.

A série começa na noite de 5 de novembro de 1997. Evey Hammond, uma jovem operária, pretende se prostituir pela primeira vez. Ao sair de casa para consumir o que pretende, ela também comete outro crime contra as leis do Estado fascista que governa a Inglaterra: desobedecer ao toque de recolher. Para o seu azar, o primeiro cliente que ela encontra e oferece, de maneira desajeitada, “serviços” é um *Fingermen* (*Homens-dedo*, em português), isto é, um membro da polícia secreta que estava de tocaia. Nessa obra, o Estado é pensado como um corpo, tal como se configurou nas experiências totalitárias na Alemanha nazista e na União Soviética sob Stálin, em que os líderes se pensavam como a “cabeça” e o restante seria tão-somente apêndices dela. Moore está recorrendo nesse caso a uma metáfora política para assinalar com ela que o cenário por ele descrito será da sujeição. A lei do regime totalitário considera a prostituição um crime, ao que parece, hediondo, uma vez que às autoridades é dado o direito de decidir o que fazer com quem comete tal prática. Os policiais decidem por violentá-la, para em seguida matá-la. Quando o ato está prestes a ser consumado, um homem vestido de preto, escondido por detrás de uma máscara intervém. Um dos *Fingermen* é morto por uma explosão e os dois outros mortos pelos punhais do excêntrico mascarado. Notadamente, Moore está se reportando à imagem do anarquista “que ataca com punhais e bombas os pilares simbólicos da sociedade estabelecida” – estereótipo que George Woodcock chamou a atenção no primeiro volume de *História das Ideias e Movimentos Anarquistas* (2002, p. 8).

O mascarado, que se autodenomina apenas pela letra de “V”, convida a jovem para acompanhá-lo até o terraço do Old Bailey, o principal tribunal de Londres. Lá poderão assistir àquilo que o excêntrico V chama de “uma grande estreia”: uma explosão que destrói completamente o Parlamento. No capítulo 2 desta dissertação, ao tratarmos de algumas obras de Moore, assinalamos que a máscara por ele utilizada é alusiva ao conspirador Guy Fawkes. A ideia de usar Fawkes como inspiração para o visual de V foi do desenhista da série, Dave Lloyd. Fawkes foi um personagem histórico que participou de uma conspiração visando a explodir, em 5 de novembro de 1605, a sede do Parlamento Inglês quando o rei James I estivesse lá. O ato de Fawkes fez parte da chamada “Conspiração da Pólvora” (*Gunpowder Plot*), em que um grupo católico, descontente, dentre outras coisas, com a restrição à sua liberdade religiosa, tentou destituir o rei e nobres protestantes. Não se tratava de uma simples deposição, uma vez que eles planejavam explodir o Parlamento com aqueles que tolhiam sua liberdade. A conspiração foi descoberta (segundo algumas versões, delatada) e, no momento em que estava colocando barris de pólvora no porão do Parlamento, Fawkes foi preso. Condenado por crime de lesa-majestade, ele foi executado em 31 de janeiro de 1606. Criou-se, a partir de então, uma tradição: queimar anualmente no dia 5 de novembro um boneco representando o conspirador. Moore e Lloyd acabam se apropriando não apenas do visual, mas da intenção do personagem histórico, ressignificando-a, construindo um outro sentido para sua tentativa de explodir não apenas o prédio, mas todas as “edifícios simbólicos” do governo. A dupla acaba também chamando a atenção para o fato de que, apesar desse ato de traição ser celebrado anualmente há quase 4 séculos, os ingleses de sua época não tinham noção clara porque o festejavam. Ainda sobre a constituição da personagem, Moore falou certa vez,

Quando estávamos montando a personagem, queríamos fazê-lo quase que o herói anarquista romântico por excelência. Eu notei que nos quadrinhos britânicos, de um modo geral, temos ao que parece uma simpatia muito maior por vilões. Um monte de personagens que povoaram os quadrinhos britânicos nos anos 60 eram bandidos ou criminosos psicopatas e em nosso folclore, há uma série de personagens como Robin Hood ou Guy Fawkes que lutam contra a autoridade. Pensávamos que poderia tentar ferver todos eles para o caráter de “V for Vendetta”. Queríamos falar sobre estes dois princípios antigos do fascismo e da anarquia e, embora, sim, foi escrito no início de 1980, que se destinava a ser algo tão universal como poderíamos fazê-lo.”²⁰⁹

²⁰⁹ Trecho original: “When we were putting together that character, we wanted to make him almost the quintessential romantic anarchist hero. I’d noticed that in British comics, in general, we seem to have a much greater sympathy for villains. A lot of the characters that populated British comics in the ‘60s were psychopathic villains or criminals and in our folklore there are a lot of characters like Robin Hood or Guy Fawkes fighting

Moore, com a explosão do Parlamento, finaliza o primeiro capítulo (ou melhor, primeiro ato) de onde Fawkes falhou. Interessante notar que o Parlamento estava desativado: seria, a nosso ver, uma crítica do autor ao conservadorismo do governo Thatcher que para Moore fazia com que aquela instituição não tivesse razão de existir. Para aqueles que ainda não leram a série, cumpre dizer que em um ano, o regime totalitário terá todos os seus edifícios simbólicos explodidos.

Em seguida, Evey é levada à *Shadow Gallery* (*Galeria sombria*, na tradução em português), o esconderijo do mascarado. Lá a garota discorre como após uma guerra atômica que destruiu o planeta, a Inglaterra foi arremessada ao caos. Evey menciona que a Terceira Guerra Mundial começou com a resposta dos norte-americanos à invasão da Polônia pelos soviéticos. A natureza da tensão entre poloneses e a União Soviética não é apresentada de maneira clara na trama: não é mostrado se a Polônia estava sob o domínio dos comunistas e ocorreram revoltas que os motivaram a intervirem ou se a União Soviética decidiu invadir o país sem maiores motivos. O que chama a atenção é o fato de Moore estabelecer a invasão da Polônia como ponto de partida para o início de um conflito nuclear, o que estaria, ao certo, relacionado à evocação da memória do início da Segunda Guerra Mundial, em que a Polônia teria sido invadida pela Alemanha em 1º de setembro de 1939 e, com isso, teria início a Segunda Guerra Mundial. No universo de *V for Vendetta*, os ingleses desta vez se eximiram de participar do conflito, pois haviam realizado o desarmamento após a vitória dos Trabalhistas. No caso do conflito de 1939 ao ano de 1945, a Inglaterra teria sido a primeira nação a declarar guerra à Alemanha. Talvez o roteirista, ao colocar a invasão da Polónia pelos russos, esteja evocando também a chamada “questão polaca”, que emergiu nas conferências antes do final da Segunda Guerra: a região hoje que corresponde ao território da Polónia adquiriu existência como nação após 1920. Ela, em sua trajetória histórica, havia sido ocupada tanto por alemães quanto por russos. Sendo assim, a população desse país corresponde, em maior ou menor grau, à miscigenação entre germanos, representados por alemães, e eslavos, representados pelos soviéticos. Stálin teria chamado a atenção para a questão polonesa, exigindo uma nova definição da fronteira polonesa-soviética – ancorado, ao

against the authority. We thought we might try to boil all of them into the character of “V for Vendetta”. We wanted to talk about these two ancient principles of fascism and anarchy and although, yes, it was written in the early 1980s, it was intended to be something as universal as we could make it. Disponível em http://www.salon.com/books/int/2009/03/05/alan_moore_q_a/ Acesso em maio de 2011.

certo e contraditoriamente²¹⁰, em um ideal pan-eslavista, conforme atentou Hannah Arendt em seu *Origens Do Totalitarismo*. Segundo a filósofa, Stálin se valeu durante a Segunda Guerra Mundial da argumentação pan-eslava para demarcar áreas de interesse soviético (1990, p. 253). Ao final do conflito contra o Eixo, acreditamos que o *slogan* pan-eslavista ainda estaria marcante em Stálin. O dirigente soviético, na série de conferências antes mesmo do fim da Segunda Guerra, discutiu com Roosevelt e Churchill não apenas sobre a demarcação das fronteiras da Polônia, como também chamou a atenção para quem deveria governar o país, sem chegar a uma definição clara. Roosevelt, apesar de manter um clima cordial com o dirigente soviético, havia assinalado em correspondência datada de 06 de fevereiro de 1945 que não endossaria nenhum governo provisório na Polônia, que fosse prejudicial aos seus interesses dos Estados Unidos²¹¹. Tal atitude contrária ao estabelecimento de um governo temporário na Polônia foi seguida adiante por Harry Truman, que assumiria após o falecimento de Roosevelt. Truman, em um memorando datado de 25 de abril de 1945, chegou a declarar que se os russos não cooperassem, eles poderiam ir para o inferno (*apud* MISCAMBLE, 2007. p. 118; McCULLOUGH, 2003, p.459). Nas análises que apontam que a Guerra Fria teria começado antes do ano de 1947²¹² costumam atentar para a questão polonesa como umas das condições pelas quais teriam se acirrado as tensões entre EUA e União Soviética (STAFFORD, 2003. p.126-127). O próprio Harry Truman apontaria em artigo que ocupa quase toda a edição de 17 de outubro do ano de 1955 da revista *LIFE* que a Guerra Fria teria começado em Potsdam, em 16 de julho de 1945, onde ele juntamente com dois outros *Grandes* – Churchill e Stalin – discutiram novamente sobre a questão polaca. O que se vê no artigo é um Truman pouco ou nada inclinado a ceder às exigências de Stálin²¹³.

Evey também menciona que o presidente Kennedy, dos Estados Unidos, em resposta à invasão ameaçou usar arsenal nuclear, caso os soviéticos não se retirassem. Como a guerra teria começado em 1988, não se trata do presidente John Fitzgerald Kennedy, assassinado em Dallas em 22 de novembro de 1963. Embora Moore e Lloyd não indiquem de maneira clara ao leitor sobre qual dos Kennedy estariam se referindo, é mais provável que o presidente norte-americano do universo ficcional de *V for Vendetta* seja o senador democrata e sobrinho

²¹⁰ Contraditoriamente pelo comunismo apresentar um discurso internacionalista.

²¹¹ Conforme informação disponível em http://www.revolutionarydemocracy.org/Stalin/corrv2_1945.htm Acesso em maio de 2011.

²¹² Ano em que Truman anunciaria a necessidade de conter o comunismo, no mês de março.

²¹³ “Cold war starts at Potsdam” – revista *LIFE* - Vol. 39, nº 16, 17 out. 1955. A revista pode ser visualizada em sua íntegra através do *Google books*.

do ex-presidente, Edward “Ted” Kennedy. Também poderia ser o filho do ex-presidente, John Kennedy Jr.²¹⁴, mas é mais plausível afirmar que o Kennedy de *V for Vendetta* seria o senador democrata, pois no momento em que Moore concebeu a série, no inverno de 1981, Ted Kennedy estava em evidência por ter disputado contra Jimmy Carter a indicação de candidato democrata à Presidência dos Estados Unidos em 1980. Além do mais, Ted Kennedy, por estar maior tempo atuando na vida pública e por ter faixa etária maior do que a de John Kennedy Jr., estaria mais apto ao cargo de “Homem mais poderoso do Mundo”. A hipótese de que Moore escolheu o sobrenome ao acaso, não nos passa pela mente. Kennedy é um termo que apresenta forte carga simbólica para ter sido uma escolha aleatória. Interessante ainda é o fato de Moore construir na obra a interpretação de que a guerra nuclear seria motivada pelas pretensões de hegemonia dos soviéticos.

Em *Watchmen*, o roteirista também apresentou um quadro em que a Guerra Fria “esquentaria” por causa dos soviéticos. Essa especulação de que a URSS seria responsável pelo início de uma guerra nuclear estaria associada, em certa medida, a leituras que Moore fizera de quadrinhos como os de Jack Kirby e Stan Lee, marcados pela temática anticomunista, além de outras influências. Algumas interpretações, como mencionamos na abertura do capítulo anterior, tendiam a considerar que a União Soviética não manifestava pretensões de hegemonia e que a Guerra Fria seria resultada de uma interpretação do adversário, ancorados na premissa do anticomunismo. Mas se considerarmos a invasão do Afeganistão em 1979, iniciativas soviéticas em países africanos e o desenvolvimento de novos sistemas de mísseis com ogivas múltiplas (SS 20) – episódios assinalados por Paulo Roberto de Almeida José, no segundo volume de *Relações internacionais: dois séculos de história*, organizado por Flávio Sombra Saraiva (p.103) – veremos que a cultura da Guerra Fria também era compartilhada do lado da Cortina de Ferro. Moore, ao que parece, não estaria alheio ao fato de que o período de *détente* estaria se encerrando e o tom pessimista de *V for Vendetta* está relacionado em maior ou menor grau a esses episódios. A interpretação de que a guerra nuclear seria motivada pelos russos aparece também em *When the Wind Blows*, outro romance gráfico de outro britânico, Raymond Briggs. Lançado originalmente no mesmo ano de publicação de *V de Vingança*, 1982, apresentava também um cenário em que a União Soviética desencadearia uma guerra nuclear. A HQ narra os efeitos do bombardeio de

²¹⁴Conforme as anotações de Madelyn Boudreaux, disponíveis em <http://goo.gl/9ZTWP>. Acesso de dezembro de 2009.

Londres na vida dos Bloggs, um casal de meia idade que procura em vão se esconder em um abrigo nuclear. Apesar do enredo trágico, a obra foi configurada como uma comédia.

Voltemos à *V for Vendetta*: Conforme Evey relata, a Inglaterra, por ter realizado o desarmamento, não participou do conflito e nem foi alvo direto das armas nucleares. Os autores estão especulando sobre um quadro em que Michael Foot, uma das lideranças do Partido Trabalhista, vencera Thatcher. Se a Inglaterra não foi atingida, a África e a Europa continental não gozaram da mesma sorte: ambas acabaram sendo completamente devastadas e tudo indica que a humanidade nesses continentes tenha sido erradicada. Apesar de não sofrer diretamente com a guerra, os ingleses acabariam de algum modo sendo afetados: “as detonações fizeram alguma coisa com o clima. Alguma coisa ruim”²¹⁵. A barragem do Tâmis romheu e o céu se tornou “todo amarelo e preto”. Como o clima foi alterado, as plantações foram danificadas. Evey menciona que, em virtude da comida vir de fora da Europa, o fato do continente ter sido arrasado fez com que a anarquia (no sentido negativo da palavra) assolasse a ilha. Por quatro anos, facções competiram entre si pelo poder. Segundo ela, “todo mundo esperava que o governo fizesse alguma coisa...mas não havia governo”²¹⁶. Todavia, o destino do país mudou a partir de 1992. Um grupo de extrema-direita chamado *Norsefire* (Chama Nórdica, nas versões em língua portuguesa), contado com o apoio das corporações que restaram, se comprometeu a trazer novamente a ordem ao caos. Como o povo esperava um governo, consentiram que esse partido instituisse um governo totalitário, com todos aqueles aparatos de repressão apresentados em distopias como *1984*, de George Orwell e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury: a presença ostensiva de uma polícia secreta com atributos de vigiar e punir, sem antes consultar a Justiça; censura sobre aquilo que se publica e se fala; toque de recolher e uma estação de rádio que transmite em cadeia nacional tão-somente aquilo que o povo deseja escutar. Antes mesmo de instituírem esse aparato de repressão, os membros do *Norsefire* começaram a colocar em prática uma limpeza étnica, enviando para campos de concentração “todo o povo negro e os paquistaneses” (“*all the black people and the pakistanis*”). Em seguida, “brancos, todos os *radicais*” – em outras palavras, os de tendência esquerdista – e “os homens que gostavam de outros homens”²¹⁷. O detalhe que chama a atenção é a palavra “radical” aparece em itálico na versão original. Assinalar certas palavras com itálico é uma forma de reforçar ainda mais o caráter político da HQ. O pai de Evey, por

²¹⁵ *V for Vendetta*, Capítulo 1, p. 22.

²¹⁶ *V for Vendetta*, Capítulo 1, p. 23.

²¹⁷ “...and the men, you know, liked other men”. *V for Vendetta*, Capítulo 1, p. 23.

ter feito parte de um grupo socialista na juventude, foi levado numa manhã de setembro do ano de 1993 para um dos campos de concentração e nunca mais seria visto novamente.

É digno de nota o nome do partido: *Norsefire*. Na versão em língua portuguesa publicada pela editora *Globo*, foi traduzido como *Nórdica Chama*. Conforme Madelyn Boudreaux, em suas anotações, “‘Norse’ deriva dos escandinavos ou dos Vikings da Escandinávia, que invadiram a Europa no quinto e no sexto séculos d.C.”²¹⁸. Como vemos na série há nele, associada à forte componente nacionalista, uma dimensão étnica – ao aludir aos nórdicos. Tal associação fez com que a política do Estado Fascista seja orientada para a perseguição de minorias. Moore, com a ajuda do desenhista David Lloyd, estaria remontando assim aos nazistas, que se valeram do ideal de uma raça pura proveniente dos arianos como justificativa para colocar em prática leis eugênicas. É bem certo que *Norsefire* seja uma alusão à Frente Nacional Britânica (*British National Front*)²¹⁹. Trata-se de um partido de ultradireita “fundado em 1967 em oposição ao multirracismo e à imigração”²²⁰, conforme o *site* oficial do NF. Se considerarmos sua sigla (NF), assim como suas propostas apresentadas como “democráticas” – “você nunca teve a chance de votar sobre a nossa relação com a União Europeia, ou sobre a questão da imigração em massa ou sobre a criação de uma sociedade multicultural”²²¹ –, veremos a existência de uma conexão possível. O partido publica esporadicamente um jornal chamado *The Flame (A Chama)* – o que reforçaria ainda mais essa inferência. Além do mais, em 1981 quando Moore concebeu a série, a Frente Nacional estava em evidência. Dois anos antes, em 1979, esse pequeno partido de orientação neonazista, apesar de não ter eleito nenhum parlamentar, obteve expressivo apoio do eleitorado britânico durante as eleições (HARRISON; BOYD, 2006. p.270).

Na obra, a prática da eugenia aparece como associada ou mesmo análoga à organização do Estado Totalitário orientada pela metáfora do corpo: o líder do Partido e ditador, Adam James Susan, é “a Cabeça”. As câmaras de vigilância que monitoram toda a cidade de Londres correspondem aos “Olhos” (*Eyes*). O sistema de escutas telefônicas funciona como “os Ouvidos” (*Ears*). Os alto-falantes, responsáveis pela transmissão da “Voz do Destino” (*Voice of Destin*, no original) e pelo anúncio do toque de recolher, representam “a

²¹⁸ Tradução de “‘Norse’ derives from the Norsemen or Vikings of the Scandinavia countries who invaded Europe in the 5th and 6th”

²¹⁹ Conforme http://www.thefireman.biz/articles_1593.asp acesso em maio de 2011.

²²⁰ Tradução de “...founded in 1967 in opposition to multi-racialism and immigration”.

²²¹ Trecho original do *site* do partido extrema-direitista: “Just think for a second - you have never had a chance to vote on our relationship with the European Union, or on the issue of mass immigration or about the creation of the multicultural society”. (disponível em www.national-front.org.uk Acesso em maio de 2011).

Boca”. Já o departamento de investigações é “o Nariz” (Nose). Por último, temos os “Dedos” (Finger), personificados na figura dos policiais. A página abaixo, em que a “Cabeça” dialoga com as outras partes do “corpo” sobre a morte de 3 membros do “Dedo” e sobre a explosão do Parlamento, evidencia essa analogia:



Figura 47 – página 11 da primeira edição de *V for Vendetta*

Todos aqueles que são considerados estranhos ao corpo, são de, certo modo, expurgados, isto é, mortos ou enviados para campos de concentração. O principal centro de confinamento do regime fascista é o Larkhillu. O anti-herói que luta contra o regime fascista havia sido prisioneiro desse campo de concentração. Lá, ele foi submetido, ao lado de 48

sujeitos, a experimentos que envolviam a aplicação de hormônios. Sabe-se que ele foi o prisioneiro da sala V (cinco em algarismo romanos) que de lá fugiu após provocar uma explosão usando gás mostarda e napalm caseiros. Todavia, sua identidade em momento algum da obra é revelada, mas é provável que ele estivesse entre os “radicais” – o que pode ser confirmado por sua orientação anarquista. Sobre o ditador do governo totalitário, convém ressaltar que ele, ao contrário de outros como Hitler e Mussolini, passa longe de ser carismático e não existe forma alguma de um culto em torno dele. A “Cabeça” aqui age de forma racional e pragmática, tendo seu poder legitimado pelo receio da população de que ocorra um novo conflito nuclear. Moore e David Llyold, através dele, estariam através dele chamando a atenção para uma forma de organização política extremamente centralizada que pode se constituir em torno da expectativa de um novo conflito nuclear. Como comentamos anteriormente, em “1984” de George Orwell, por exemplo, a sociedade descrita se configura como distópica após uma guerra atômica, mas logo após esse evento traumático a temática do holocausto nuclear deixa de ser enfatizada. Orwell estaria na época da escrita de “1984” especulando sobre o passado recente da Europa, marcado pela experiência totalitária – algo que faz todo sentido se considerarmos outra de suas obras, *Revolução dos bichos* (*Animal Farm*, no original), em que a crítica é direcionada contra o comunismo sob Stálin. Orwell, a nosso ver, está atentando mais para a questão da dominação totalitária do que para o massacre de pessoas inocentes com bombas atômicas. No caso de *V for Vendetta*, há a indicação de que o governo Thatcher estaria tomando medidas de caráter fascista, mas em última instância, podemos considerar a obra mais como um esforço de especulação sobre a presença de armas nucleares e seus efeitos reais ou imaginários sobre a sociedade da época. Também seria condizente afirmar que a primeira-ministra fosse autoritária e não totalitária.

Em *V for Vendetta*, a guerra nuclear é evocada ainda através da saudação oficial do partido: “A Inglaterra prevalece”²²². Além de fornecer uma descrição da situação após o conflito, em que apenas a Inglaterra parece ter sido o único país que restara no mundo, a saudação contém ainda uma prescrição: o país que deve prevalecer, notadamente, é aquele cuja raça é considerada como “pura”. A presença constante dos cartazes com os dizeres “Força através da pureza, pureza através da fé”, espalhadas ao redor de Londres, reforça a ideia de unidade como elemento essencial para manutenção do regime. Tal ênfase transparece

²²² *England prevails*, no original. Nas edições em língua portuguesa a saudação é traduzida como “Inglaterra triunfa”.

na sequência abaixo que abre o capítulo cinco, “Versions”, em que o ditador Adam Susan se apresenta como um fascista:



Figura 48 - Página 5 da segunda edição de *V for Vendetta* em que o ditador Adam Susan se descreve como fascista

Conforme o ditador e líder do Partido, Adam Susan, os romanos teriam inventado o fascismo e um maço de gravetos seria o seu símbolo. “Um graveto podia ser quebrado. Um maço deles poderia prevalecer. Fascismo...Força na unidade”. Força na unidade implica, conforme os pensamentos do ditador, em supressão de liberdades individuais. Não há margem para subjetividade ou mesmo para diversidade, uma vez que a unidade (“unity”), segundo ele,

pressupõe e demanda “uniformidade de pensamentos, palavras e ações”. Para ele, apelos por direitos civis são apenas luxos. Em um contexto em que uma guerra nuclear ocorrera cerca de uma década atrás, como o apresentado na obra, não há espaço para direitos já que “a Guerra acabou com a liberdade”. Moore, ao finalizar a página com a citação, acaba especulando sobre os efeitos de uma guerra nuclear. Para ele, a guerra nuclear pairando sobre o mundo representa a perda total de liberdade (“*the war put paid to freedom*”). Para alguém que tem como o anarquismo como orientação política a liberdade aparece como imprescindível, dito de grosso modo. O autor está assinalando que a presença de armas nucleares e, atrelado a elas, o receio de uma guerra contribuiria para que a sociedade caminhasse para o fascismo. Mencionamos acima a presença dos cartazes com os dizeres “Força através da Pureza, Pureza através da Fé”, que aparecem fixados em diversos locais da cidade de Londres. Nesse cenário pós-apocalíptico, a religião desempenha um papel fundamental para legitimar o campo de atuação do Estado Fascista. Após o conflito, as pessoas parecem ter depositado suas esperanças na fé, seja aquela oferecida pelos políticos – de que o país sairia do caos -, seja aquela concedida pela Igreja – que se assenta em previsões apocalípticas para corroborar com o regime fascista.

Moore assinala que o colapso do mundo não é um resultado da guerra nuclear ou mesmo de regimes totalitários que emergiriam após o conflito. O mundo entrou em colapso justamente porque as pessoas comuns aceitaram “ordens insensatas sem questionar”. A citação entre aspas foi extraída de uma sequência em que V invade o prédio da *NTV Film Dept.* – o único canal televisivo, destinado a transmitir aquilo que o Norsefire deseja – com explosivos amarrados ao corpo e força a equipe de TV a transmitir uma gravação em horário nobre. Neste vídeo, V compara toda a sociedade civil como se fosse ela um trabalhador de uma grande companhia. Convém assinalar que o mascarado é um tanto teatral, até mesmo quando está matando fascistas. Na transmissão, ele faz o papel de um patrão que estaria convocando seu empregado ao seu gabinete, com a intenção de adverti-lo ou mesmo de despedi-lo. O mascarado começa o vídeo afirmando que não está satisfeito com o desempenho do empregado – no caso, a sociedade civil – e embora reconheça que não se pode esquecer a “admirável folha de serviços, ou das valiosas contribuições que prestou à companhia”, como “o fogo, a roda, a agricultura...”, não o poupara de severas críticas. O vídeo atua com a função de diagnosticar a causa de todos os problemas como correlata à falta de vontade do empregado, isto é, da sociedade, em obter sucesso e crescimento espiritual:

“Nós lhe oferecemos promoção. Por várias vezes. E repetidas vezes você recusou...“Eu não dou conta desse trabalho, chefia”. Eu conheço o meu lugar.””²²³. No quadro em que V profere essa última frase aparece ao fundo, em segundo plano, uma imagem de Buda (Capítulo V, página 6). Longe de conferir um tom religioso à passagem, o que Moore e David Lloyd fazem é contrapor a figura de Buda – termo que significa Desperto ou Iluminado –, com o fato de que para V a sociedade está longe de uma tomada de consciência já que negou a si própria o governo de si mesma. Em outros momentos, o mascarado chamaria a atenção para o fato de que a sociedade está numa prisão criada por ela mesma – particularmente quando aprisiona Evey e faz ela acreditar que os fascistas a haviam prendido. O quadro em que aparece Buda e o texto é reforçado pelo que está em sequência, em que a imagem do ditador Adam Susan aparece assistindo a transmissão. Nesse quadro, há a seguinte fala: “Para ser franco, você nunca *tentou*, não é?”²²⁴. O que o mascarado pretende é dar um tapa de luva de pelica na consciência da sociedade e imputar-lhe a culpa não apenas por sua falta de decisão, mas também por suas más escolhas. Há, deste modo, uma pretensão de mobilizar os leitores politicamente a não se eximirem de tomar atitudes²²⁵.

²²³ Trecho original: *We've offered you promotion. Time and time again. And each time you've turned us down. "I couldn't handle the work, guy'nor", you wheedled. "I know my place".*

²²⁴ *To be Frank. You're not trying, are you?*

²²⁵ Em *Watchmen*, Moore questionaria nossa passividade e nossa relutância em fazer o que é moralmente certo não apenas no que se refere ao universo da política. Para tanto, ele tocar no assunto verídico de Kitty Genovese, uma jovem mulher que fora estuprada, torturada e morta no lado de fora de seu prédio. Alguns de seus vizinhos assistiram o ocorrido e sequer se manifestaram com o intuito de salvá-la naquele momento. Preferiram se eximir da responsabilidade e esperar que a polícia chegasse para retirar o corpo (*Watchmen*, Capítulo V, p. 10).

Embora eu admita que qualquer um possa cometer um erro uma vez, cometer os mesmos erros fatais século após século parece-me nada menos do que uma atitude deliberada. Você tem *incentivado* esses incompetentes maliciosos, que fizeram sua vida de trabalho uma bagunça. Você tem aceitado sem questionamento suas ordens insensatas. Você ter permitido a eles que encham o seu espaço de trabalho com máquinas perigosas e sem testes. Você poderia tê-los *parado*. Tudo o que você tinha a dizer seria “não”. Você não tem tutano. Você não tem orgulho. Você não está mais ativo para a empresa²²⁶.

Na citação acima temos que considerar as palavras que estão com caracteres em itálico, como que para chamar a atenção do leitor. O letrista e também desenhista David Lloyd, seguindo as orientações do roteirista, coloca as palavras “incentivado” (*encouraged*, no original), “parado” (*stopped*) em itálico de modo que fique demarcada nossa participação nas más escolhas. As máquinas perigosas como aponta a sequência são bombas atômicas, o que pode ser visualizado através da nuvem radioativa em formato de cogumelo. V, com a citação, assinala que armas como a bomba atômica são ferramentas de políticos, mas o uso que se faz delas apenas se torna possível em virtude de indivíduos comuns como nós nada fazemos para impedir a utilização delas. Apesar de todos esses erros apontados, o mascarado dá uma nova chance à humanidade, oferecendo-lhe dois anos para que ela reveja sua participação na empresa até o momento. V está apresentando no caso o anarquismo como forma de mudar a empresa. Notadamente, V não está tratando apenas de destruí-la, mas de construí-la por meio da anarquia. O anti-herói, em diálogo com Evey no capítulo V, assinala que “A anarquia ostenta duas faces. A de Destruidores e a de Criadores. Os Destruidores derrubam impérios, e com os destroços os Criadores erguem um mundo melhor”²²⁷.

V de Vingança está questionando qualquer crença de que as pessoas seriam incapazes de alterar o mundo daquele contexto. Sendo uma obra que se vale do anarquismo como uma de suas premissas, ela atua como alerta contra a passividade dos atores históricos do período em que foi elaborada, incitando-os a se tornarem sujeitos. Sujeito tem duas acepções, não? “Estar sujeito” e, ao mesmo tempo, ser um sujeito, capaz de elaborar seu próprio destino. A obra chama a atenção para essa segunda. Além de oferecer uma interpretação acerca da temática da Guerra Fria, problematizando questões relacionadas à responsabilidade e ao poder, *V for Vendetta* – assim como *Watchmen* – passam longe de pretender ser somente um entretenimento.

²²⁶ Tradução do texto presente nos balões da sequência apresentada na **Figura 49**.

²²⁷ Tradução livre do trecho: “Anarchy wears two faces, both Creator and Destroyer. Thus Destroyers topple empires, make a canvas of clean rubble where Creators can then build a better world.”

5. Considerações finais

Após o colapso da União Soviética em 1991 e, associado ao mesmo evento, o fim da Guerra Fria, os quadrinhos deixaram de conferir demasiada importância à questão atômica – tanto no que se refere aos seus efeitos negativos quanto aos positivos. Em termos de fundamentação das origens dos super-heróis e supervilões, é pouco recorrente que as novas personagens criadas nos dias de hoje adquiram seus poderes através de um acidente nuclear. O átomo foi agora substituído pelo gene, visto que uma série de personagens tem aparecido como resultado de experiências e acidentes genéticos. Até mesmo o *Homem-Aranha*, personagem facilmente reconhecível – mesmo pelos não leitores de HQs – teve sua origem modificada na linha *Ultimate* da *Marvel*: ao invés ter sido picado por uma aranha radioativa, tal como ocorrera em sua primeira aventura datada de 1962, Peter Parker teve inoculado em suas veias o veneno de uma aranha modificada geneticamente. O mesmo argumento apresentado nessa reformulação, datada do ano de 2000, foi utilizado na adaptação cinematográfica dirigida por Sam Raimi, em 2002. Particularmente, essa alteração correspondeu a uma forma encontrada para atualizar o herói para novas gerações – muito mais familiarizadas com especulações sobre o que a ciência genética causaria do que com a ciência nuclear²²⁸. Heróis radioativos – como o *Capitão Átomo*, *Nuclear*, dentre outros – que tiveram um relativo destaque até o final da década de 1980, hoje figuram como coadjuvantes nos títulos vendidos nas bancas. Alguns leitores poderão sentir falta de uma ou outra personagem com poderes atômicos, no capítulo dedicado a elas. Justificamo-nos aqui com o argumento de que, nesta pesquisa, procuramos lidar tão-somente com uma pequena amostragem. Deste modo, não foi nossa intenção dar conta de toda a diversidade de manifestações criadas no período. Através do nosso segundo capítulo, procuramos preencher a lacuna apontada por Carlos André Krakhecke: a de que existem outros autores e títulos que poderiam oferecer uma maior compreensão sobre o período (2009, p. 137).

²²⁸ Antes mesmo dessa reformulação e do surgimento da ovelha Dolly, a Marvel lançou entre 1994-1996 a *Saga do Clone*, em que a vida de Peter Parker foi completamente revirada após o aparecimento de vários clones. Curioso notar que essa saga remonta aos anos 1970, em que o Chacal, inimigo do “cabeça-de-teia”, criou um clone de Peter Parker e Gwen Stacy, sua namorada que havia morrido há pouco tempo. Naquela época, a temática da clonagem parece não ter despertado maior atenção, uma vez que conceitos da engenharia genética não seriam, naquele contexto dos anos 1970, familiares aos leitores. Já na década de 1990, a saga do Clone – embora tenha sido, a nosso ver, uma jogada mercadológica – adquiriu sucesso entre o público, mais familiarizado com conceitos como gene.

Embora o clube de países atômicos tenha adquirido mais membros com o passar dos anos, a ameaça nuclear no universo dos quadrinhos perdeu a importância que tinha à medida que os anos 1990 se delineavam. A temática atômica teve seu espaço diminuído diante de eventos igualmente catastróficos que passaram a fazer parte dos debates correntes na contemporaneidade, como o aquecimento global. Grande parte dos enredos que apresentam algum evento em escala interplanetária começa com mudanças climáticas, como por exemplo, as diversas *Crises* do Universo DC. Monstros alienígenas ainda oferecem perigo, mas deixaram de ser representados através da metáfora do “perigo vermelho”. Se acompanharmos as “ameaças” aos Estados Unidos que têm aparecido nas HQs, veremos que atualmente os antagonistas têm adquirido outros contornos, visto que a temática do anticomunismo, uma das vertentes apresentadas no segundo capítulo desta dissertação, deixaria de ser enfatizada. Embora haja ainda certa desconfiança com relação aos russos nos quadrinhos norte-americanos, eles não representam mais o *Outro* a ser combatido. Apesar dos quadrinhos, particularmente os protagonizados por heróis com superpoderes, terem perdido um pouco tom maniqueísta com a chamada “Invasão Britânica” encabeçada por Alan Moore, a representação de um mundo bipolar aparentemente continua em parte deles. Os soviéticos foram substituídos por personagens que aludem, em grande parte, aos muçulmanos e a inimigos internos sem vinculação com alguma ideologia de esquerda. Se atentarmos para os quadrinhos de Moore na década de 1980 não há um esforço em propagandear argumentações contrárias ao comunismo, mas sim de questionar a paranoia nuclear e, atrelada a esta, toda forma de autoridade – quer seja expressa por grupos de esquerda, quer seja de direita.

Para contextualizar as imagens e sequências narrativas, apresentadas no decorrer desta pesquisa, consultamos as mais diversas referências bibliográficas. Em certa medida, foi um trabalho se configurou como árduo, visto que partimos da própria fonte para compreender aquilo que ela testemunha e, deste modo, confrontar aquilo que enunciam com o discurso historiográfico. Esse mesmo trabalho árduo esteve relacionado a uma tentativa de superar a dicotomia interno/externo da fonte em questão, percebendo como enredos e elementos constitutivos podem ser eles mesmos pistas ou meio de acesso à época em que foram empregados. Embora a temática do anticomunismo não apareça de uma forma evidente nos quadrinhos de Moore, servindo tão-somente para justificar uma paranoia nuclear, optamos por não excluí-la. Uma das justificativas para não recusá-la esteve relacionada ao fato de que seria ela uma das vertentes mais significativas dos quadrinhos durante o período da Guerra Fria.

Outra motivação esteve relacionada ao fato de que poucos trabalhos se debruçaram de maneira mais detalhada sobre essas HQs de conteúdo anticomunista. Da mesma forma, são poucos os trabalhos que se enveredaram pelos chamados “quadrinhos atômicos”. Apenas nos deparamos com o texto de Ferenc M.Szasz, professor de História na University of New Mexico, “Atomic Comics – the Comic Book Industry Confronts the Nuclear Age”. Procuramos, de certo modo, aprofundar a discussão que esse historiador suscitava, apresentando outros exemplos no sentido de complementá-lo. Já no que se refere às obras de Moore, assinalamos aqui o modo como elas oferecem uma problematização sobre as representações que configuraram o contexto de disputa entre Estados Unidos e a hoje extinta União Soviética. Longe de oferecer uma interpretação maniqueísta, apresentam um retrospecto crítico sobre o período em que foram concebidas. No caso, sobre a Guerra Fria. As duas obras que selecionamos constroem ao se apropriar da temática distópica um quadro sombrio sobre o mundo que esteve naquele contexto à sombra de uma guerra nuclear, mas nem por isso deixam de apresentar propostas de mudança. Ambas, ao mesmo tempo, descrevem e prescrevem.

Sobre o acesso a algumas das HQs consideradas nesta pesquisa, cumpre fazer alguns comentários. Embora seja comum nos dias de hoje que as grandes editoras reimprimam HQs de décadas anteriores aos anos 1980, o que encontramos durante a realização da pesquisa foi um acesso restrito a alguns títulos, pelo menos no que se refere ao suporte impresso. No terceiro capítulo, em que pensamos os usos e funções dos quadrinhos durante o período da Guerra Fria, grande parte das imagens estava disponível em diferentes endereços eletrônicos da *internet*. Já no que se refere às obras de Moore, não encontramos dificuldades maiores, visto que elas já faziam parte de nossa coleção pessoal. Grande parte de suas obras, mesmo tendo sido publicadas originalmente há quase trinta anos, ainda circulam. Sobre os livros consultados, particularmente os que tratam sobre quadrinhos: todos, sem exceção alguma, fazem parte de minha biblioteca pessoal. O sistema de bibliotecas da UFMG, por exemplo, dispõe de poucos títulos relacionados aos quadrinhos. Além do mais, aqueles existentes encontram-se um tanto datados. Uma das hipóteses dessa expressiva ausência seria o fato de que não há uma tradição em pesquisas sobre Histórias em Quadrinhos na maior universidade do Estado de Minas Gerais. Mesmo no curso de Comunicação Social – o que chega a ser contraditório, visto que a cidade de Belo Horizonte bienalmente é palco do Festival Internacional de Quadrinhos (o *FIQ*), tenha uma gibiteca e uma cena quadrinística expressiva,

com quadrinistas e desenhistas conhecidos e reconhecidos no cenário nacional e internacional. Caso não contássemos como o auxílio financeiro do CNPq, ao longo destes dois anos e alguns poucos meses, seria um tanto complicado desenvolver esta pesquisa.

Para analisar as representações e repertórios dos quais os roteiristas e desenhistas lançaram mão no seu fazer quadrinístico, fugimos de uma abordagem que considerassem suas HQs como um mero reflexo da época em que foram produzidas – como se fossem um espelho do contexto. Antes de tudo, consideramos os quadrinhos como expressivos de um ponto de vista sobre determinados assuntos. Valemo-nos, no desenvolvimento de nossa argumentação, de noções pouco usuais entre os historiadores como a de crítica diagnóstica, desenvolvida pelo filósofo especializado na cultura da mídia Douglas Kellner, para pensar como os quadrinhos se posicionam diante de certas questões e tentam, ao seu modo, intervir no mundo. Procuramos pensar em nossas fontes como estabelecendo um diálogo com o contexto histórico em que foram produzidas, de modo a perceber como participaram dos debates em curso de seu período. Ao final, acreditamos que este trabalho tenha se configurado mais como um trabalho de leitura documental e menos como um esforço de criar teorias para análise de quadrinhos. Esperamos que este trabalho, o primeiro exclusivamente voltado às Histórias em Quadrinhos a ser defendido pelo programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, contribua para um maior interesse no uso de quadrinhos como fonte histórica, bem como para uma maior compreensão da relação das representações construídas no contexto da Guerra Fria. São nossos votos.

BIBLIOGRAFIA:

Fontes:

MOORE, Alan; LLOYD, Dave. *V for Vendetta*. New York: DC Comics, 1990.

_____. *V de Vingança*. São Paulo, editora Panini Comics, 2006.

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

MOORE, Alan. “Eu dei início a V de Vingança”. In: MOORE, Alan & LLOYD, David. *V de Vingança*. São Paulo: Editora Globo, 1989. vol. 1.

MOORE, Alan; LEACH, Gary. *Miracleman # 01*. USA: Eclipse Comics, 1988.

MOORE, Alan; TOTLEBEN, John; YATES, Tom. *Miracleman #16*. USA: Eclipse Comics, 1989.

Documentários e filmes:

MOORE, Alan. *Monsters, Maniacs and Moore*. UK Central TV, 1987.

MOORE, Alan. *The Mindscape of Alan Moore*. Shadowsnake Films. 2003.

The Invincible Iron Man. (Ultimate 2-Disc Edition Iron Man DVD). Paramount Pictures. 2008.

Sites consultados:

Alan Moore Interviews: <http://www.alanmooreinterviews.co.uk>

Bíblia Sagrada: <http://www.bibliaonline.com.br/>

Comic Vine.com: <http://www.comicvine.com/>

Comics Bulletin: <http://www.comicsbulletin.com>

Cover Browser: <http://www.coverbrowser.com> [reúne uma infinidade de capas de títulos de diferentes décadas do século XX]

Ethan Persoff: <http://www.ep.tc>

Is This Tomorrow. com: <http://www.isthistomorrow.com/aether.html>

Monash University: <http://www.lib.monash.edu.au/exhibitions/communism/com102.html>

Universo HQ: <http://www.universohq.com>

Referências bibliográficas:

AICARDI, Gianluca. *M for Moore- Il genio di Alan Moore da V for Vendetta e Watchmen a Promethea*. Tunuê, Latina, 2005.

Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman. MAN, smoky e Gary Spencer Millidge (editores); Leigh-on-sea, England: Autobiogenesis Press, 2003.

ANSART, Pierre. *Ideologia, Conflito e Poder*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

ANSELMO, Zilda Augusto. *Histórias em quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1975.

ASSIS, Érico. Alan Moore diz que negou oferta tentadora da DC para continuação de Watchmen - Criador ganharia os direitos da obra se topasse escrever prelúdios e continuações. Disponível em <<http://omelete.com.br/quadrinhos/alan-moore-diz-que-negou-oferta-tentadora-da-dc-para-continuacao-de-watchmen/>> Acesso em 3 de setembro de 2010.

ATKINSON, Doug. *The Annotated Watchmen*. 1995. Disponível em <http://www.capnwacky.com/rj/wathcmen/universal.html>

Atomic Culture: How We Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Atomic History and Culture). Scott C. Zeman (Editor), Michael A. Amundson (Editor). University Press of Colorado, 2004.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Vol 5: Antropos/Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAKER, Bill. *Alan Moore on His Work and Career*. (Talking With Graphic Novelists)

BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BANCHER, Flávia. *A queda do muro de Berlim: e a presentificação da história*. SP: Ateliê, 2003.

BARKER, Martin. *Comics: Ideology, power and the critics* (Cultural Politics) Manchester. England: Manchester University Press.1989.

BARROSO, Fabiano Azevedo. História recente dos quadrinhos. In: BAGNAROL, Piero et alii. *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. 1ª ed., Belo Horizonte, Graffiti 76, 2004. p 75-154.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 197-221.

BERNARDO, Thiago Monteiro. “História em Quadrinhos e Política”. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org.). *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004, p. 450-453.

_____. História e Histórias em Quadrinhos: um debate sobre possibilidades analíticas. In: *XII Encontro Regional de História Anpuh - Rio: Usos do Passado*, 2006, Niterói. XII Encontro Regional de História Anpuh, 2006.

BLACKBURN, Robin (org). *Depois da Queda: o Fracasso do Comunismo e o Futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

BLOCH, Marc. *L'Etrange défaite*. Gallimard, collection Folio/Histoire (n.27), 1990.

BOOKER, M. Keith. *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Santa Barbara, Calif: Greenwood Press, 2010.

BOUDREAUX, Madelyn. *An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel V For Vendetta*. 13 Agosto de 2004. Disponível em <http://goo.gl/9ZTWP>. Acesso de dezembro de 2009.

BOURDIEU, Pierre. “O campo científico”. In: *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo, Ática, 1983. Coleção Grandes Cientistas Sociais.

BRIANS, Paul. *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1987.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org). *História social da linguagem*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARTER, April. *Success and failure in arms control negotiations*. Oxford [England] ; New York : Oxford University Press, 1989. p.174.

CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CAUSO, Roberto de S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHANG, Jung. *Mao, a história desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1998.

CHAVEAU, Agnès; TÉTART, Phillippe (Orgs). *Questões para a história do presente*. Bauru, SP: Edusc, 1999.

CIRNE, Moacy. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.

CODESPOTI, Sérgio. *Homem de Ferro: 45 anos de aventuras*, 2008. Disponível em <http://www.universohq.com/quadrinhos/2008/HomemFerro1.cfm> Acesso em janeiro de 2011.

COHEN, Daniel J. "History and the Second Decade of the Web". In: *Rethinking History* Vol.8, No.2, 2004, p. 293-301. Disponível em <http://chnm.gmu.edu/essays-on-history-new-media/essays/?essayid=34> Acesso em 2008.

COSTELLO, Matthew J. *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*. New York, Continuum International Publishing Group, 2009.

COTTAM, Richard W. *Iran and the United States: a cold war case study*. University of Pittsburgh Press, 1988.

CROMPTON, Samuel Willard. *100 guerras que mudaram a historia do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Prestígio, 2005.

DALTON, Russell W. *Marvelous Myths: Marvel Superheroes and Everyday Faith*. Chalice Press, 2011.

DANTON, Gian. *Ciência e Quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

DI LIDDO, Annalisa. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

DORFMAN, Ariel; JOFRE, Manuel. *Super-homem e seus amigos do peito*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUTRA, Roger Andrade. "Da historicidade da imagem à historicidade do cinema". In: *Projeto História*. São Paulo. n^o. 21. Novembro/00. p. 121-140.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

_____. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Encyclopedia of AIDS: A Social, Political, Cultural, and Scientific Record of the HIV Epidemic, Raymond A. Smith (ed), New York: Penguin Books, 2001.

FIGUEIRA, Diego Aparecido Alves Gomes. “As histórias em quadrinhos e sua relação com o leitor: como o discurso sobre quadrinhos mudou o discurso dos quadrinhos”. In: *Anais da XIV Jornada de Jovens Pesquisadores da AUGM*. Campinas, 2006.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*. A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANCO, Edgar Silveira. *HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede Internet*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

GABILLIET, Jean-Paul. *Des Comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Nantes, Editions du Temps, 2005.

GADDIS, John Lewis. *The Cold War: A New History*. New York. The Penguin Press, 2005.

TRAYER, Harold; GAYLORD, Mark S. *Drugs, law, and the state*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 1992.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p. 237-271.

GIBBONS, Dave. *Os Bastidores de Watchmen*. São Paulo: Aleph. 2009.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um Paradigma Indiciário”. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. – São Paulo: Cia. das letras, 1989. pp. 143-179.

GORBATCHOV, Mikhail. *Informe político do Comitê Central do PCUS ao XXVII Congresso do Partido*. Edições da Agencia de Imprensa Nóvosti, Moscovo, 1986.

GRAVETT, Paul. *Graphic novels: everything you need to know*. London and New York: HarperCollins, 2005.

_____. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

GRESH, Lois H. A ciência dos super-heróis / Lois Gresh e Robert Weinberg: tradução Domingos Demasi; com uma introdução de Dean Koontz. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

GROENSTEEN, Thierry. *História em Quadrinhos: essa desconhecida arte popular*. Col. Quiosque 1. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

_____. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de Frances, 2006.

_____. “Why are Comics still in search of Cultural Legitimation?”. *HERR, Jeet; WORCESTER, Kent*. A comics studies reader. Jackson: University Press of Mississippi, c2009. p. 3-11.

GUSMAN, Sidney. *A saga de um sobrevivente, um vencedor*. <http://www.universohq.com/quadrinhos/gen.cfm>

HALPERN, Paul. *Countdown to Apocalypse: A Scientific Exploration of the End of the World*. Cambridge, MA: Perseus Books. 2000.

HARRISON, Kevin; BOYD, Tony. *Understanding political ideas and movements : a guide for A2 politics students/Kevin Harrison; Tony Boyd*; Manchester, UK ; New York : Manchester University, 2006.

HENDERSHOT, Cyndy. *Paranoia, the bomb, and 1950s science fiction films*. OH: Bowling Green University Popular Press, 1999.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2ªed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

HOLLOWAY, David. *Stálin e a Bomba*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1997.

J. Edgar Hoover Speaks Concerning Communism, ed. James D. Bales. Washington: Capitol Hill Press, 1971.

JONES, Gerard. *Brincando de Matar Monstros: Por que as crianças precisam de fantasia, videogames e violência de faz-de-conta*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

_____. *Homens do Amanhã: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

JÚNIOR, Gonçalo. *Biblioteca dos quadrinhos*. Ópera Graphica. São Paulo, 2006.

KAVANAGH, Barry. *The Alan Moore Interview: The Killing Joke and Brought to Light, 2000*. Disponível em <http://www.blather.net/articles/amoore/brought-to-light1.html> Acesso em 11 de abril de 2011.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p.134.

KHOURY, George. *The Extraordinary Works of Alan Moore* Indispensable Edition. North Carolina: TwoMorrows Publishing. 2003.

KLEIST, Reinhard. *Castro*. Porto Alegre: 8INVERSO, 2011.

KOK, Kenneth D. *Nuclear Engineering Handbook*. Boca Raton, FL: CRC Press. 2010.

KRAKHECKE, Carlos André. A Guerra Fria da década de 1980 nas Histórias em Quadrinhos Batman - *O Cavaleiro das Trevas e Watchmen. História, Imagem e Narrativas*, v. 5, p. 5, 2007. Disponível em <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/05-guerrafria-c.andre.pdf>> . Acesso em maio de 2009.

_____. Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos Batman - o Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987). Porto Alegre: PUC/RS/HISTÓRIA, 2009. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp104644.pdf> Acesso em maio de 2010.

LENT, John A. *Pulp Demons: International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*. Madison, New Jersey and London: Fairleigh Dickinson University, 1999.

LUCAS, SCOTT. “Policing Dissident: “Orwell” and Cold War Culture, 1945-2004”. FIELD, Douglas. ed. *American Cold War Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. p. 128-145

MACWILLIAMS, Mark Wheeler. *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk, N.Y. Sharpe, 2008.

MAHTAMA GANDHI. “The Atomic Bomb and Ahmisa”. In: KOTHARI, Smitu; MIAN, Zia. *Out of the nuclear shadow*. New Delhi: Lokayan and Rainbow Publishers, and London: Zed Books. 2001. p. 25-26.

MATTERN, Joanne. *U.S. Facts & Fun, Grades 4-6. Evan-Moor Educational Publishers*, 2005.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. 2ª ed. São Paulo: Makron Books, 2005.

McCULLOUGH, David. *Truman*. New York: Simon and Schuster. 2003.

MENDONÇA, João Marcos Parreira. *Traça Traço quadro a quadro: a produção de histórias em quadrinhos no ensino de Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2003, vol.23, n.45.

MISCAMBLE, Wilson D. *From Roosevelt to Truman: Potsdam, Hiroshima, and the Cold War*. New York, Cambridge University Press, 2007.

Monstros e monstruosidades na literatura, organização de Julio Jeha, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MORETTIN, E.V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e Debates*, Curitiba, v. 20, n. 38, p.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

MÜLLER, Ricardo G. “Realismo e Utopia: E. P. Thompson e o exterminismo”, *Esboços*, n. 12, Florianópolis, Programa de Pós-graduação em História/UFSC, p. 97-106, 2004.

MURRAY, Frances Turk. *Red Scare: A Study of National Hysteria, 1919-1920* University of Minnesota Press, Minneapolis. 1999.

NYBERG, Amy Kiste. *Seal of approval: the history of the comics code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

PACHECO, Elza Dias. *Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

PARKIN, Lance. *The Pocket Essential Alan Moore*. Herts: Harpenden: Pocket Essentials, 2001.

PENNICK, Nigel. *Geometria Sagrada: Simbolismo e intenção nas Estruturas Religiosas*. São Paulo: Pensamento, 2002.

PESAVENTO, Sandra J. *História & literatura: uma velha-nova história*, 2006. Disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>> Acesso em junho de 2008.

PITOMBO, Heitor. “Alan Moore, Dave Gibbons e um certo Homem de Aço”. In: MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Super-Homem: O Homem que tinha tudo*. São Paulo: Ópera Graphica, 2002.

LAVADO, Joaquín Salvador (QUINO). *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2010.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

RODEGHERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil no anos da Guerra Fria. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n.44, p. 463-487, 2002.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político. In: *Rev. Bras. de História*, vol. 15, n. 30, 1995.

ROSE, Kenneth D. *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*. New York: New York University Press, 2001.

RUSSELL, Bertrand. *Senso comum e guerra nuclear*; trad. de Álvaro Cabral. Publicação: Lisboa: Ulisseia, [1963?]

RUSSEL, Dick. *On the Trail of the JFK Assassins: A Groundbreaking Look at America's Most Infamous Conspiracy*. New York: A Herman Graf Book, Skyhorse Publishing, 2008.

SABIN, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. New accents. London and New York: Routledge, 1993.

SALERNO, Márcio. *Miracleman: um outro mito ariano*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *História em Quadrinhos infantil: Leitura para crianças e adultos*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 2006.

SARMENTO, Carlos Eduardo Sarmiento. “1602 a refundação da América: uma leitura da obra de Neil Gaiman”. *História, Imagem e Narrativas*, v. n.5, p. 2-33, 2007. Disponível em <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/03-sarmiento1602.pdf>> Acesso em novembro de 2010.

SARTWELL, Crispin. *Against the state: an introduction to anarchist political theory*. Albany: State University of New York Press, 2008.

SBREK, Wellington. *Quadrinho-arte: Uma leitura da revista Pererê de Ziraldo*. Belo Horizonte: Faculdade de Educação/UFMG, 1999 (Dissertação de Mestrado em Educação).

_____. *Um mundo em quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

SCHNEIDER, Kirk J. *Horror and the holy: wisdom-teachings of the monster tale*. Chicago, Ill.: Open Court, c.1993.

SHIRLEY, Ian. *Can rock & roll save the world?: an illustrated history of music and comics*. SAF Publishing Ltd., 2005.

SILVA, Valéria Fernandes. “Quadrinhos e educação: discutindo as possibilidades de uso didático e como fonte de trabalho para os historiadores”. In: *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-MG*, Juiz de Fora, julho de 2004.

SILVEIRA, Mauro César. *A Batalha de Papel - A Guerra do Paraguai Através da Caricatura*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SKOBLE, Aeon J, “Revisionismo do super-herói em *Watchmen* e *O retorno do Cavaleiro das Trevas*”. In: *Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático/ coordenação de William Irwin; coletânea de Tom Morris e Matt Morris. Tradução de Marcos Malvezzi Leal*. São Paulo: Madras, 2005. p. 41-49.

SMITH, Carl. “Can You Do Serious History on the Web?”. In: *AHA Perspectives* (February 1998). Disponível em <http://chnm.gmu.edu/resources/essays/essay.php?id=12> Acesso em 16 de junho de 2008

SMITH, P. D. *Os homens do fim do mundo: o verdadeiro dr. Fantástico e o sonho da arma total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 31.

SOMBRA SARAIVA, José Flávio (org.). *Relações internacionais: dois séculos de história*. Vol. 2. Entre a ordem bipolar e o policentrismo (1947 a nossos dias). Brasília: Funag/IBRI, 2001.

SPIEGELMAN, Art. Prefácio: Os quadrinhos depois da bomba. In: NAKAZAWA, Keiji. *GEN Pés descalços – O nascimento de Gen, o trigo verde*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2011.

STAFFORD, David. *Dez dias para o Dia D: Cidadão e Soldados na Véspera da Invasão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

STRAHAN, Lachlan. *Australia's China: changing perceptions from the 1930s to the 1990s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

STRÖMBERG, Fredrik. *Comic Art Propaganda*. New York: St. Martin's Griffin, 2010.

TAKADA, Jun. *Nuclear hazards in the world: field studies on affected populations and environments*. New York: Springer-Verlag, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. *Exterminismo e Guerra Fria*. São Paulo, Brasiliense: 1985.

VALLE, Cyro Eyer; LAGE, Henrique. *Meio Ambiente: Acidentes, lições, soluções*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

VAUGHAN, Brian K *et alii*. *Ex-machina – Símbolo completo*. Rio de Janeiro. Pixel Media, 2008.

VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); RAMA, Angela (Org.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro. Alan Moore: Biografia e obra comentada, *Omelete*. 5 de abril de 2006. Disponível em <http://www.omelete.com.br/quadrinhos/alan-moore-biografia-e-obra-comentada/> Acesso em 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. Os Quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); RAMOS, Paulo (Org.). *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p.9-42.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997.

Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach/ coordenação de William Irwin; coletânea de Mark D. White; tradução de Uiran Gebara da Silva. São Paulo: Madras, 2009. p. 157-158.

WATERS, T. Wayne, *Joe Palooka: A Comic Strip Character Goes to War*, disponível em <http://www.historynet.com/joe-palooka-a-comic-strip-character-goes-to-war.htm> Acesso em maio de 2011.

WEINER, Robert G. *Captain America and the struggle of the superhero: critical essays*. Jefferson, London: McFarland, 2009.

WITEK, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1989.

WITTNER, Lawrence S. *The struggle against the bomb*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.

WOLK, Douglas. *Reading comics: how graphic novels work and what they mean*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.

WOODCOCK, George. *A História das idéias e movimentos anarquistas*. Porto Alegre: L&PM, 2002, vol. 1.

WOODWARD, Bob. *Plano de Ataque*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

WRIGHT, Bradford W. *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

YANUCK, Debbie L. *The Bald Eagle (First Facts: American Symbols)*, Mankato, Minneapolis: Capstone Press, Library Binding, 2003.