

ADRIANO J. MARANGONI

**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:
O herói entre a tradição e o desajuste como síntese da cultura
norte-americana
(1983-1987)**

MESTRADO – HISTÓRIA

PUC/SP
2006

ADRIANO J. MARANGONI

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS:
O herói entre a tradição e o desajuste como síntese da cultura
norte-americana
(1983-1987)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Pedro.

MESTRADO – HISTÓRIA

PUC/SP
2006

BANCA EXAMINADORA

1. _____
2. _____
3. _____

Para meu pai.

RESUMO

Como narrativa épica, as histórias em quadrinhos de super-heróis nos Estados Unidos expressam uma matriz de valores adornada por diversos traços retóricos e ideológicos que agem no sentido de uma unidade nacional. Os quadrinhos são frutos de uma dupla tradição. Tal duplicidade corresponde às tradições estéticas, políticas e doutrinárias que compuseram a fundação dos Estados Unidos no século XVII. Através de uma observação de alguns eventos históricos da Segunda Guerra Mundial até a consolidação do conservadorismo político durante a década de 1980, percebe-se uma franca correspondência com as atitudes heróicas dos personagens dos quadrinhos. Através da documentação contida nos enredos de suas revistas, é possível perceber que o ato heróico, nos Estados Unidos, não se realiza exclusivamente de acordo à lei. Ao contrário, guarda uma contradição implícita, institucionalmente garantida e subjetivamente instalada. Lei e transgressão têm suas definições trocadas. Como valor ideal e positivo, o ato heróico exige um desafio à legitimidade institucional quando ela se mostra em crise. Nessas revistas as instituições legais são vistas como impotentes e corrompidas. A transgressão caracterizada em *Batman* remete à própria tradição americana, especialmente se colocado à luz do movimento de independência iniciado em 1776. Também na década 1980 algumas revistas iam mostrar que os ideais e virtudes heróicas são na verdade fruto de uma disfunção doentia. Em *Watchmen*, série de revistas de 1986-7, dá-se conta que menos que uma real probidade, o heroísmo é uma aberrante arbitrariedade a serviço de um projeto social decadente. Mais do que apontar os antagonismos implícitos nas estruturas de valoração

norte-americanas, os quadrinhos e seus heróis denunciam a arquitetura de sua cultura e explicam parte de sua história.

ABSTRACT

As an epic narrative, superheroes comic books in the USA express a source of values ornamented by rhetorical and ideological thoughts that act as a national unit. Comics are produced by a double tradition. Comic book heroes sum up, on one hand, a clear metaphysical and religious sense, on the other hand a rational and secular one. Such duplicity corresponds to the tradition of esthetics, politics and doctrine which built up the foundation in the USA on the seventeenth century. Observing some historical events, from the World War II up to the consolation of the political conservativeness during de 80's, we can see a clear correspondence to the comic books characters' heroic attitudes. Through the documentation based on the plots of the comic books, it is possible to realize that the heroic act, in the USA, is not accomplished according to the law. On the contrary, it keeps a contradiction, it is guaranteed and installed. Law and transgression have their definitions changed. As an ideal and positive value, the heroic act requires a challenge to the legitimate institution when it is in crisis. In these comic books legal institutions are seen as helpless and corrupt. The transgression presented in *Batman* comes back to the American tradition in itself, specially if it is seen through the independence act started in 1776. Also in the 80's, some comic books were to show that the heroic ideas and virtues are in fact based on a sick purpose. In *Watchmen*, a series of 1986-7 comic books, we can realize that less than being a real trustworthiness, the heroism is a strong arbitrariness, serving a descent social project. More than pointing out the contradictions in the American moral structures, cartoons and its heroes show us the architecture of its culture and explain part of its history.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	9
IINTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – A aurora de um ideal: Heróis de Quadrinhos entre a década de 1940 a 1970	
1. - Histórias em Quadrinhos: expressão de uma cumplicidade	25
1.1 - Unicidade e difusão	25
1.2 - A Segunda Guerra Mundial: Berço dos heróis nacionalistas nas HQ	30
1.2.1 - O Mito Heróico e o herói de quadrinhos na II Guerra	36
1.3 - A caça às bruxas nas HQ	38
1.3.1 - Era do conformismo	38
1.3.2 - A determinação do recalque (ou conservadorismo?)	40
1.3.3 - O processo civilizador	44
1.3.4 - Terror e Humor às margens da supressão	46
1.4 - A década de 1960: Juventude, Providência, Guerra Fria e Morte	47
1.4.1 - Humano, demasiado humano, Homem-Aranha	49
1.4.2 - Paz e Guerra entre as Nações – e alguns planetas	51
1.5 – Racismo em quadrinhos: Os heróis universalistas	57
1.5.1 – A dupla face dos Civil Rights: o X da questão	57
1.5.2 – X-Men: heróis do ideal universalista	58
1.5.3 – Morte: finitude acerca do herói	62

CAPÍTULO II - O retorno do Vingador Reacionário: Batman e a tradição americana

2 - Antagonismo como cultura: Família, tradição, revolução e conservadorismo _____ **66**

2.1 - Juventude e Violência _____ **70**

2.2 - Experiência e Destino: Violência como resistência _____ **81**

CAPÍTULO III – Habitantes da Penumbra: Herói e Anti-Herói como metonímia do desajuste

3 – Recondicionamento das HQ _____ **93**

3.1.1. - A voz do *underground* _____ **93**

3.1.2 - A elitização dos quadrinhos? _____ **95**

3.2 – Amor e Morte: laboriosa ruptura _____ **98**

3.3 – Quase meia-noite nos jardins da moralidade: Watchmen _____ **100**

3.3.1 – Probidade e Vilania _____ **103**

3.3.2 – Máscara, violência e sexualidade _____ **111**

3.3.3 – Metalinguagem e Guerra _____ **118**

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ **126**

ANEXOS _____ **132**

BIBLIOGRAFIA E MATERIAL DOCUMENTAL _____ **177**

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o resultado de anos de experiências, emoções e muito trabalho. Consigo ver claramente no seu resultado final lições e descobertas dos primeiros anos da graduação, época em que foi gerida esta pesquisa, e obviamente este trabalho não lhes faz justiça. Muito aprendi, muitos conheci, e ainda há muito a se fazer.

O grande esforço no decorrer do mestrado foi “desnaturalizar” algo que me era muito familiar e que até então era uma das minhas maiores diversões. No exercício como pesquisador foi preciso me afastar de algo que se sustenta por sua beleza e arrojo. Duvido que tenha conseguido fazer isso plenamente.

Mas se de fato isso aconteceu foi sem dúvida porque contei com o apoio de muitos.

Agradeço aos meus pais, Gilberto Marangoni e Ana Maria G. de Siqueira Marangoni, por terem permitido que eu descobrisse um universo do qual me fiz parte. Por terem acreditado em mim, mesmo quando nada daquilo que fazia ou falava lhes fizesse qualquer sentido. Por estarem ao meu lado quando tudo parecia absurdo.

Ganhei uma profissão e de quebra, mais uma família. Todos, ao seu modo, me marcaram tão intensamente que já não sei mais fazer distinção de sua influência. Não importa o que eu diga de cada um, nada dá conta de sua importância.

Agradeço a Breno Leal Ferreira e Lizbeth de Almeida Batista por participarem de forma tão próxima do desenvolvimento deste trabalho. Ele me apresentou idéias, autores e livros que eu jamais teria encontrado sozinho. Ela fez muitas primeiras leituras de vários de meus textos e nunca me poupou de críticas ou elogios.

A Andrea Favaro Canellas, Carlos Canellas, Bruno “Jedi” Andreotti, Daniela Consentino, Danilo M. Fox, Fernanda C. Czarnobai, Gustavo de Almeida Oreste, Henrique Oliveira Rezende, Leonard de Almeida Oreste, Maria Luisa Safatle, Thiago Zanello,

Vanessa Silva Ruta. Todos, ao seu próprio modo, estão presentes neste volume. Seja por dezenas de vezes em que nos encontramos no indefectível “Bar do Arthur”, seja pela sua presença direta ou indireta em todos os momentos, eles ajudaram a transformar meus delírios em palavras, minhas idéias, em linhas.

A minha irmã, Carina Helena Marangoni Herriott, seu marido, Jason Paul Herriott e família, pela fé, apoio e entusiasmo. Foi através deles que pude ter contato com bibliografias e quadrinhos desconhecidos, absolutamente inacessíveis no Brasil. Gentilmente procuraram e me enviaram fazendo jus à prontidão anglo-saxã.

Ao meu irmão, Humberto Marangoni Neto e Sra., Mariza Santos Duarte de Barros, pelo interesse no tema que este dissidente da odontologia se pôs a estudar e pela imensa ajuda na digitalização das imagens aqui utilizadas. Espero ser capaz de continuar a despertar suas curiosidades. Pensando neles, percebi que a Academia não encerra o conhecimento. Ela é apenas uma de suas raízes.

Aos colegas, Clarissa Bazanelli e Marcos Guterman que me acompanharam durante esta etapa na pós-graduação. Neles vi a estatura e a responsabilidade do que consiste ser um intelectual. Marcos, este historiador disfarçado de jornalista, sempre se dispôs a uma imensa dedicação quando eu só ofereci minha amizade. Como um irmão mais velho, evocou meu discernimento e minha confiança. Se há alguém em quem apostaria minhas fichas, é nele.

À Dra. Mirtis Toledo que nos últimos meses acompanhou minhas oscilações de esperança ou total desalento. Mostrou o quanto cada um podia ser irreal e fazer uso deles de forma produtiva. Sua prática esconde uma imensa erudição a que me fiz respeitar. Sem ajuda dela, duvido que tudo que está contido aqui viesse a se realizar.

À Prof. Ms. Yone de Carvalho, uma das mais talentosas historiadoras que já conheci, certamente foi a pessoa que abriu meus olhos para um mundo maior. As raízes que ela fincou jamais se perderam. Em grande parte, tudo que escrevi nesta dissertação é fruto de seus ensinamentos.

Aos professores, Dr. Fernando Abrucio e Dr. Francisco Assumpção, examinadores de minha banca de qualificação, pela presteza e cuidado com que leram e avaliaram meu trabalho. Indicaram-me questões, trouxeram a tona hipóteses, me levaram a fazer desta dissertação algo sólido, embora duvido que tenha dado conta de corresponder suas expectativas. Só posso me comprometer a continuar.

Aos professores do Departamento de História da PUC/SP e do programa de pós-graduação, especialmente Dra. Denise Sant'Anna pelo empenho em mostrar seu conhecimento do qual só tive contato com uma fração; Dr. Maurício Broinizi pela acuidade na intermediação com a comissão de bolsas com que fui agraciado; Dra. Yvone Dias Avelino que enxergou no meu objeto de estudo algo rico e prodigioso. Agradeço a todos pelo estímulo e seriedade por uma pesquisa ainda tão estranha a esta universidade.

Além de todos, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Pedro Tota. Dos meus primeiros anos da graduação quando tomou o encargo de mentor até os dias de hoje, apontou meus erros, incentivou meus acertos. Mostrou-me caminhos, me deu liberdade para ousar. Fez do neófito um mestre, e só posso imaginar em que consiste tal responsabilidade. Sua marca no que entendo do mundo e da História é indelével. Certamente o que houver de valor neste volume é mérito dele. Jamais vou dar conta de lhe agradecer.

À CAPES pelo financiamento que me permitiu uma dedicação integral ao desenvolvimento da pesquisa.

Aos funcionários da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, instituição que foi meu segundo lar por praticamente seis anos.

INTRODUÇÃO

Poucas coisas são tão sedutoras quanto os heróis. Poucas ainda tão sedutoras quanto os heróis de histórias em quadrinhos. Neles reside a essência da identidade dos Estados Unidos. Esta identidade está inequivocamente ligada a valores. Isto é, tudo que corresponde à altivez, à virtude, à força e a responsabilidade dentre tantas construções discursivas. Como ideais esses ingredientes são absolutos, monolíticos. Por isso mesmo, são tão irrealis. Há um choque no antagonismo entre real e ideal. Esse choque pode esclarecer muito do que é entendido como o mundo e a realidade. E a história permite explicá-los.

O estudo dos heróis de quadrinhos americanos surge no sentido de cobrir uma lacuna ainda persistente na produção acadêmica: a eleição da expressão estética e cultural como fonte documental para o exame da história.

O surgimento dos quadrinhos nos Estados Unidos, de maneira alguma representa um fenômeno “novo” no seu desenvolvimento histórico. Ao contrário, os quadrinhos correspondem a uma clara tradição narrativa que se consolidou ao apropriar-se de temas e formas investindo-lhes uma função específica naquele país.

Herdeiros da literatura de folhetim européia, os quadrinhos americanos guardam sua origem nas criações de autores como Alexandre Dumas que no início do século XIX apresentou a arquitetura de um sujeito ideal. Ao exemplo de seu Edmond Dantes em O Conde de Monte Cristo, o herói é provido de um dom transcendental. Em Monte Cristo isto significa que o herói recebeu a chance de se vingar de um crime do qual foi vítima. Temente a Deus, Dantes transfigura sua jornada não mais como vingança, mas a própria ação da justiça divina. Um romance barato para os padrões da época. Uma narrativa que tocava as emoções de um público amplo e dava a ele um final que correspondia suas

expectativas. Um final em que cada trama se entrelaça e chega num clímax. Um final em que o herói é recompensado por sua penúria ou desgraça. Uma história em que o herói restabelece um equilíbrio perdido.¹

O formato “quadrinho” surgiu nos tablóides americanos do século XIX. Sem contar com os recursos fotográficos, a publicação de pequenas caricaturas que traduziam de forma cômica e metafórica os eventos e humores da época, se tornaram recorrentes. Elas permanecem até hoje como marca editorial nos periódicos jornalísticos. Daí vem a designação de *comics* para se referir às histórias em quadrinhos nos Estados Unidos.

A ligação entre a forma de quadros desenhados e a eleição de *heróis* como protagonistas só veio a ocorrer de fato nos primeiros 30 anos do século XX nos Estados Unidos. A narração em série desses quadros nos jornais elevou suas vendas, e fatalmente levou à publicação dessas histórias em edições separadas e próprias, dando margem a um refinamento de sua estrutura. Quadrinhos, cada vez mais, se tornavam uma linguagem própria. Rica, insere seu leitor como componente de sua expressividade. O leitor é *parte* do enredo. Ao leitor fica reservado o ritmo, o olhar da narrativa. Ele se coloca no lugar dos personagens ao emprestar sua voz. É narrador, personagem e espectador. Ele é quem decide a intensidade das ações, a cintilação dos sons e o ardor das emoções.

Por incontáveis razões, as editoras americanas se especializaram em fazer disso um lucrativo ofício. Este ofício, ademais, parece contraditório. Produz-se arte e como tal gera reflexão, no mínimo, por inserir o leitor no enredo; no entanto ela é *produzida* e revendida em série. Não é original nem específica. Até mesmo se repete e se influencia mutuamente.

Entretanto parece haver algo de peculiar nessas histórias em quadrinhos: de forma geral, elas se diversificam em torno de formatos, cores e aparentemente, temas. Mas, na

¹ A discussão sobre a literatura de folhetim e suas transformações na transição do século XVIII para XIX estão presentes em ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

medida em que os enredos dos quadrinhos de grande consumo sempre trazem um mesmo protagonista – o herói – há algo que denuncia não apenas o comércio de um produto barato e rentável. Há uma intensa demanda, uma necessidade implícita e subjetivamente instalada através do tempo. Uma demanda de teor ritual. Uma necessidade de rememoração, uma necessidade de cristalização. A demanda por um invólucro de valor, um envoltório de princípios, uma matriz de idealização. O herói como foco de uma investidura. Um sujeito que representa tudo aquilo que se faz virtuoso. Um personagem que carrega todas as aspirações e corresponde expectativas. Conjura esperanças e sintetiza a equidade. Isto é o que faz dos quadrinhos espectro tão relevante na cultura americana. É onde se expressa sua vontade. É o que explica parte de sua história.

Em grande parte, o estudo dos quadrinhos na América Latina ficou marcado por uma interpretação da esquerda entre meados da década de 1970 e início da de 1980. Esta perspectiva apontava os quadrinhos norte-americanos como um poderoso instrumento de aculturação e imperialismo. Os autores que tiveram mais visibilidade nesse intuito foram Ariel Dorfman e Armand Mattelart em seu livro *Para Ler o Pato Donald*². Buscaram demonstrar através de um estudo por trás dos personagens Disney que os leitores latino-americanos assimilavam os valores da cultura anglo-saxã. Dava-se conta de que o público passava a reproduzir ditames de um conservadorismo implícito. Agindo no inconsciente de um público em formação intelectual, personagens como Tio Patinhas e sua avareza irrestrita, Pato Donald e seus sobrinhos sempre submetidos ao trabalho e o utilitarismo, induziriam a um desprendimento a qualquer tipo de fidelidade nacionalista ou cultural. O leitor de Disney iria se reconhecer mais nos valores daqueles quadrinhos do que segundo as tradições de seu próprio país. Iria subjetivamente se submeter à concepção de uma

² DORFMAN, A. & MATTELART, A.. *Para Ler o Pato Donald*. São Paulo, Paz e Terra, 1987.

autoridade cultural idealizada, utópica e externa em detrimento de suas raízes regionais concretas. Para além desta discussão, os quadrinhos e personagens de Walt Disney prefiguram ainda como um importante fator de análise enquanto detêm uma ampla estrutura econômica de divulgação de seus personagens, certamente ainda influenciando a todo público que atinge.

Aqui não se esquivava de indicar os quadrinhos Disney como um importante elemento de análise. Ao contrário, por si só merece um estudo senão menos rancoroso, mais cético e atualizado. Entretanto, deu-se prioridade ao estudo da permanência do herói em sua caracterização típica aos quadrinhos tanto em termos morfológicos quanto visuais. Dá-se prioridade em mostrar o sentido épico dessas narrativas, em como no herói encerra-se uma conotação romântica e dramática das estruturas de valorização, elementos patentes nos Estados Unidos. Para isso, busca-se fazer um tipo de correspondência entre as figurações deste personagem e momentos-chave da história americana.

Filósofo e escritor americano do século XIX, Ralph Waldo Emerson afirmou: “[...] *temos uma dívida especial para com uma classe particular. [...] Em todas as épocas a humanidade sofre a atração dum pequeno número de indivíduos, que, seja pela qualidade da idéia que encarnam, seja pela largueza da sua receptibilidade, estavam designados para o papel de líderes e de legisladores.*”³ Diz ainda: “[...] *Tenho por grande homem aquele que habita uma mais alta esfera do pensamento, à qual outros homens não se elevam senão com esforço e dificuldade: ele não precisa senão abrir os olhos para ver as coisas na sua verdadeira luz, e nas suas largas relações [...].*”⁴ Emerson, para além da indicação de quem são estes grandes homens evocava o *valor* de sua grandeza. Representante de uma geração de pensadores americanos que abdicava um materialismo

³ EMERSON, Ralph W. *Os Super-Homens*. São Paulo: Cultura Moderna, s/d. p. 22

⁴ Idem, p. 22

simplista e racionalista, os transcendentalistas como Emerson, indiretamente moldavam a concepção de um sujeito que tinha íntimo contato com algo ancestral, natural e uno. Viam no indivíduo um microcosmo do divino. Todo ser seria uma lente do universo. Entretanto alguns homens eram mais habilitados a dar-se conta disso do que outros. Na falta de reconhecê-los, o brio desta classe superior deveria inspirar o restante da humanidade.

Filósofo e historiador inglês, Thomas Carlyle foi mais além. Contemporâneo a Emerson, dirigiu-se a um público aristocrático através de seis conferências intituladas “*Sobre heróis, o culto do herói e o heróico na história*”⁵. Muito semelhante ao pensador americano, Carlyle buscou realizar um mapeamento dos grandes homens na história identificando-os. “[...] *Um homem é justo e invencível, virtuoso e na estrada que o leva à vitória segura, precisamente enquanto se identifica com a grande e profunda lei do mundo, a despeito de todas as leis superficiais, aparências temporais, calculações de lucros e perdas; ele é virtuoso enquanto coopera com a grandeza de lei central; não virtuoso de outra forma: - e certamente a sua primeira oportunidade de cooperar com ela ou de lhe seguir o curso, é saber com toda a sua alma que ela existe; que ela é boa e só ela é boa.*”⁶

Os detentores do discernimento, os intérpretes da verdadeira lei para Carlyle eram sujeitos como Odin, Maomé, Dante, Shakespeare, Lutero, Rousseau. Divindades, profetas, poetas, clérigos, filósofos. Para ele, guardavam uma íntima relação com a Natureza revelada numa indelével sinceridade com a verdade e a justiça.

Emerson e Carlyle estavam menos inclinados a desenvolver um sistema teórico ou uma filosofia da história. Neles não existe uma definição lógica do herói. Este sujeito é,

⁵ Estas conferências foram iniciadas em 22/5/1840. Posteriormente foram editadas e publicadas sob o mesmo título, “*On Heroes, Hero worship, and the Heroic in History*”. Sua leitura integral encontra-se em português em CARLYLE, Thomas. *Os Heróis*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

⁶ CARLYLE, Thomas. *Os Heróis*. São Paulo: Melhoramentos, 1963. p.60

essencialmente, um ser que se revela por uma ação. Um ato de revelação mística da qual a Razão apenas consegue arranhar a superfície da verdade. Esta verdade, ao que parece, nada mais é do que a própria razão mítica.

A idealização mítica como componente da sociedade não está circunscrita ao século XIX. Ao contrário, remete à própria fundação das instituições políticas e da condição humana. O mito assume função modelar para a organização da sociedade. Parece haver em cada disciplina ou área do conhecimento uma definição e função do mito. Entre sociólogos, antropólogos, lingüistas e psicólogos o mito corresponde a diferentes designações.⁷ Mas, parece comum, ele revela um tipo de relação com uma Verdade incondicional, um diálogo com o Absoluto, uma relação peculiar com o metafísico e o infinito. No sentido antropológico o mito fala em nome de uma ancestralidade, uma simplicidade primeva, uma “*sancta simplicitas da raça humana*”⁸ constantemente rememorada através dos rituais. Se ele é uma construção narrativa investida de valores, crenças e juízos, uma fantasmagoria imaterial, a psicologia se debruçou em responder porque os homens tomam o mito como um imperativo tão recorrente. Como representação simbólica da realidade, o mito surge como um fenômeno “patológico”. Enquanto o inconsciente esconde um vasto universo de formas e significados, a consciência demanda um mecanismo de amenização de suas contradições internas para o sucesso de uma vida social plena. Aí surge uma construção narrativa que acomode as amorfas pulsões interiores. O mito faz uma correspondência direta (embora subjetiva) das inclinações humanas gerando um padrão mínimo de sociabilidade. Da mesma forma, a lingüística parece tratar o mito como um tipo de instância

⁷ “[...] as diferentes escolas contemplavam no espelho mágico do mito suas próprias faces. Para o lingüista, o mito era um universo de palavras e nomes; para o filósofo, uma ‘filosofia primitiva’; e para o psiquiatra, um fenômeno neurótico sumamente complicado e interessante.” Apud CASSIRER, Ernst. *O Mito do Estado*. São Paulo: Codex, 2003. p. 23

⁸ Idem, CASSIRER, p. 21

“disfuncional”): uma adornação retórica, um setor da linguagem que se faz mais complexo na medida da associação entre as palavras e as coisas no longo percurso da história.

Na Antiguidade Platão elevava a idéia de República como uma instância da perfectibilidade. A excelência em sua plenitude. No entanto, quase inalcançável. Há de se usar da razão para tocá-la, e isso deveria inspirar os homens, cientes de sua própria fraqueza. Na Idade Média, a cristandade desenvolveu um lastro discursivo semelhante. Em Santo Agostinho, há de se conciliar a razão e a fé no Deus único. Só esta última garante o sucesso da jornada da humanidade e escapar do pecado original até chegar à Cidade de Deus. Mimetizar a sociedade segundo a hierarquia celestial dos dogmas cristãos era o princípio organizador de um mundo sem fronteiras fixas, mas unificados numa intuição metafísica.

Ora, para os pensadores do Iluminismo e seus herdeiros durante os séculos XVII e XVIII, o mito era um astuto mecanismo da dominação de instituições políticas e religiosas que se esquivaram das responsabilidades para com seus povos. As fabulações mitológicas passaram mesmo a ocupar um degredo oratório onde o máximo de sua utilização só eram concedidas no desempenho de um bom Príncipe.⁹ No primado da razão iluminista, os ideais da revolução francesa guiaram a vontade de ruptura da dominação político-religiosa da qual o mito se fez representar. Tragédia ou comédia, a história mostrou que a revolução pecou em reproduzir os mesmos erros daqueles a quem se rebelaram.

Carlyle e Emerson em suas respectivas obras, nada mais eram do que a expressão de uma recusa a um tipo de racionalismo árido e pobre. Não se pode negar, a Revolução Francesa e

⁹ Nicolau Maquiavel, sem pretender montar um sistema teórico, desenvolveu um tipo de “manual de conduta” para o que considerava um bom governante. Constante elemento em formulações desse sentido, seus antecessores ainda consideravam a figura do rei como um representante de Deus na Terra, um líder temporal e espiritual. Maquiavel diz que o componente metafísico só deve ser utilizado pelo governante se for no sentido de melhor liderar seu povo na medida em que este o considerar representante de uma força maior. Descrito aqui com imensa simplicidade, ver sobre isso em MACHIAVELLI, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d.

a Independência dos Estados Unidos têm um sólido parentesco. Entretanto, o que parece ter se consolidado como expressão literária no terreno americano foi uma mistura da herança da revolução francesa, em especial o que se referia aos Direitos Naturais do Homem, e a matriz estética de contornos políticos do romantismo alemão do século XIX. O culto do herói nos Estados Unidos realiza a epítome dessa dupla herança.

Muitos pensadores localizaram o mito, o culto da raça e do herói como algumas das mais prolíficas forças do século XX, materializadas no fascismo e no nazismo. Na Itália de Mussolini se esperava restaurar a grandiosidade dos tempos do Império Romano. Na Alemanha, os nazistas reivindicavam uma superioridade racial onde seu auge foi nos tempos do Sacro Império Romano-Germânico.

No caso alemão, as raízes do que viria a ser o nacional-socialismo tinham em grande parte influência do romantismo oitocentista. Goethe e Fichte, entretanto, como representantes dessa arte e forma de pensamento, nem de longe apontavam para o que ocorreu nos primeiros 40 anos do século XX; ao contrário, para o romantismo não havia um projeto político claro.¹⁰ A instância política era mesmo algo desprezível, demasiadamente factual, moralmente corruptível. Em seu lugar havia sim uma valorização da lírica, da arte, da reflexão, da subjetividade como elemento agregador, não de dominação. Em grande parte, Thomas Carlyle faz parte dessa tradição. Este apenas acrescentou um dado pragmático ao afirmar que o herói é um sujeito de ação. Como personagem da história ele é aquele que de fato está em contato com a subjetividade natural onírica dos românticos, a *veritas simplicitas*, a verdade ancestral. O mito constitui uma elaboração lírica; a religião mesmo se

¹⁰ O romantismo alemão como expressão de um estrato de classe foi detalhadamente pormenorizado por Norbert Elias. O autor faz uma ampla análise em que identifica as raízes culturais alemãs que viriam a ser apropriadas pelo nacional-socialismo que culminaram na Segunda Guerra Mundial. Leitura indispensável sobre o estudo da cultura, ver em ELIAS, Norbert. *Os Alemães – A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

apropriou do mito. Para os românticos, se havia uma religião baseada no mito ela já não podia mais ser *apenas* do ponto de vista dogmático. A verdadeira religião era uma *religião moral*.

Nos Estados Unidos vê-se essa proposição num sentido muito claro. Os personagens da história são diversas vezes investidos dessa coloração *meta*-humana e moralista. No decorrer desta dissertação preocupa-se em demonstrar alguns pontos em torno de tal convergência. Muitos dos líderes americanos, por si só são tratados como semi-deuses no seio do senso comum. Especialmente os heróis da fundação dos Estados Unidos. Peregrinos, colonos, escritores, filósofos, presidentes, generais, jogadores do para nós incompreensível *baseball*; muitas figuras *reais* detém traços *ideais* quando lembrados ou reverenciados. Mais uma vez, os quadrinhos surgem aí como a veiculação de tal idealização.

Ao longo deste trabalho foi apontado como eixo analítico resgatar a duplicidade de postura que compõe identidade cultural dos Estados Unidos. Desenhou-se um mapeamento que culmina na década de 1980, quando através de algumas revistas e de seus heróis é possível observar a acentuação de uma incompatibilidade retórica clara. Paradoxal, em grande parte ela explica uma possível homogeneidade ou singularidade inerente à nação americana e que pode auxiliar o exame de questões que hoje se fazem senão importantes, imperiosas em se refletir.

No primeiro capítulo procurou-se fazer um resumo do surgimento dos heróis de quadrinhos, sua correspondência com o mito e a medida da influenciação da moral da época na sua produção ao longo de 30 ou 40 anos. Dentre os personagens mais sintomáticos no sentido acima proposto, elegeu-se o Capitão América, espécie de estandarte político pró-militarista no tempo da Segunda Guerra Mundial e que guarda semelhanças com o próprio

líder da nação no período, Franklin D. Roosevelt. Em seguida, focaliza-se a discussão em torno da intervenção política a qual as editoras de histórias em quadrinhos foram submetidas durante a década de 1950 dentro do escopo do chamado *red scare* e a Caça às Bruxas lideradas pelo então senador Joseph McCarthy. Além disso, observa-se como alguns personagens como Lanterna Verde tinham uma sensível semelhança com a política de contenção aos soviéticos na Guerra Fria. Talvez tendo sido dissipada a poderosa força da intervenção nos anos 50, dá-se conta que durante a década de 1960 e 1970 os heróis de quadrinhos passaram a figuras que embora idealizadas, tinham franca semelhança com seus leitores e sujeitos reais. Nesse sentido surgiram o Homem-Aranha e X-Men.

No segundo capítulo efetivamente desvela-se o tom da contradição discursiva que sintetiza a cultura americana. Para isso, foi utilizada a *graphic novel*, *Batman: The Dark Knight Returns*, de 1985 e autoria de Frank Miller. Utilizando-se de duas *chaves* de leitura da obra, é discutido que o herói Batman, como sujeito heróico materializa um desafio à autoridade institucionalmente estabelecida na medida em que lida com uma geração desorientada. O personagem sintetiza uma contradição lógica da tradição americana em que a vontade de ação é limitada pelo funcionamento legal.

O terceiro capítulo pretende mostrar um acréscimo na caracterização do herói de quadrinhos ao, de certa forma, desafiar seus cânones. Em *Watchmen*, um arco de revistas em quadrinhos de doze revistas, o autor inglês Alan Moore ilustra a arbitrariedade e venalidade que pode surgir a partir de uma figura que toma para si o encargo de clandestinamente tornar-se um herói. Mais ainda, Moore delineia um perfil claramente disfuncional e doentio de tal personagem apresentando razões subconscientes ao utilizar-se de máscaras.

Mostrar o antagonismo ideológico implícito da tradição e da moral norte-americana permanece como árdua tarefa. Aqui ela mesmo só se prenunciou. Os quadrinhos, enquanto catalizadores dos valores americanos permitem uma vasta margem de análise e discussão. Deu-se preferência a observar algum tipo de homogeneidade ou mesmo ciclicidade, termo que soa apropriado em se tratando de Estados Unidos. Obviamente, este intuito gerou determinados saltos ou negligências talvez imperdoáveis. Buscou-se pura e simplesmente resgatar determinadas características dentro do que era possível discutir, sendo ainda os quadrinhos uma fonte pouco trabalhada por historiadores, enquanto uma metodologia ainda se mostra inexistente.

O estudo dos Estados Unidos permanece como foco de reflexão importante, especialmente do ponto de vista periférico (?) do olhar latino-americano. Parece haver ainda um certo tipo de resistência ou, no mínimo, uma falta de familiaridade ao se estudar aquele país. Isso se torna visível no próprio desconhecimento de uma bibliografia mais recente ou mesmo clássica produzida pelos americanos. Há pouquíssimas traduções de uma significativa historiografia produzida. Enquanto para o pesquisador brasileiro é muito custoso o acesso a uma imensa massa de documentação nos arquivos americanos, o estudo das expressões estéticas permitem, por outro lado, a reflexão em torno de uma não-declarada auto-imagem, e como se vê, seus contra-sensos. Um olhar atento de algumas estruturas sócio-históricas pode proporcionar uma contribuição para compreensão da realidade que se faz presente. Ou, o que talvez seja mais saudável, pode gerar ainda mais controvérsias.

CAPÍTULO I

A aurora de um ideal: Heróis de Quadrinhos

entre a década de 1940 a 1970

1. - Histórias em Quadrinhos: expressão de uma cumplicidade

Quadrinhos há muito se consolidaram como uma via de cristalização de valores, uma vez que, se por um lado representam e refletem a realidade, por outro assentam suas dinâmicas,

organizam suas esferas e equacionam as relações de poder no interior da sociedade que os produz. Embora, obviamente, os quadrinhos contenham e mesmo se valham de uma deformação da realidade no mais das vezes exagerando os atos e significados de seus personagens, ao mesmo tempo eles dão vazão à inclinações concretas da própria sociedade. Este excursão refere-se especialmente aos quadrinhos norte-americanos por dois motivos.

1.1 - Unicidade e difusão

Em primeiro lugar elegem-se aqui os quadrinhos (também chamada de arte seqüencial) por sua capacidade de identificação e receptividade pelos leitores justificada na natureza universalista de temas das histórias. Will Eisner, notório criador de histórias em quadrinhos e por doze anos professor da Escola de Artes Visuais de Nova York afirmou: “[...] *A compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista seqüencial [o autor de quadrinhos] deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. [...] O sucesso ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. [...] a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer.*”¹¹

Universalidade, nesses termos, portanto se confunde com um tipo de narrativa, típica das sociedades estatuais. Essa narrativa unifica, responde, explica, legitima. Canaliza a idéia de passado, presente e futuro. Sua função é essencialmente utópica sem se deter em

¹¹ EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp. 13-14.

questões meramente circunstanciais. Essa narrativa é o próprio mito e este assume função importante na cultura americana. Mas, acima de tudo, não age sozinho.¹²

Em segundo lugar, a escolha dos quadrinhos norte-americanos se justifica pelos amplos recursos à disposição de sua divulgação e publicação no território natal ou internacional. Por exemplo, as primeiras histórias em quadrinhos norte-americanas que chegaram ao Brasil desde a década de 1930, tinham seus direitos de publicação vendidos através de agências como a King Features Syndicate, cujo representante no Brasil na época era Arroxelas Galvão. Foi de Galvão que Adolfo Aizen e Roberto Marinho compraram os direitos de personagens como Ferdinando, Brucutu, Dick Dare, Flash Gordon, Tarzan, publicados no *Suplemento Infantil* (ligado ao jornal “varguista” *A Nação*) e no *Globo Juvenil* (parte de *O Globo* fundado pelo pai de Marinho, Irineu). Da década de 1940 até finais da década de 1970, Aizen e Marinho iriam se tornar os dois maiores concorrentes na publicação de quadrinhos americanos no Brasil, para tanto, contando exatamente com as cada vez mais estruturadas agências de intermediação editorial norte-americanas.¹³

Portanto, o aparato técnico envolvido na difusão dos quadrinhos contribui para a justificação de seu significado. Fruto do avanço tecnológico, a imprensa torna-se ferramenta de um aparelho ideológico que à despeito de sua mensagem ou intenção é veículo de uma concepção social. Ou seja, a capacidade material, provida historicamente pelo progresso é que permite ao quadrinho sua abrangência.¹⁴

¹² Esta é parte da proposição inicial que permeia a problemática que envolve os quadrinhos como recurso para explicar a sociedade norte-americana contida nesta dissertação. Segue-se um viés teórico-conceitual desenvolvido por Warren Susman e Arthur Schlesinger Jr.. Prescinde ao longo do texto o esforço em equalizar conceitos como Cultura, História, Mito e Experiência como raízes da identidade nacional dos Estados Unidos. Exemplos e estudos de caso darão olhar atento a um ou outro nesse percurso.

¹³ Sobre isso ver em GONÇALO Jr.. *A Guerra dos Gibis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 31-42, 61-70, 107, 116, 131, 186.

¹⁴ Aqui já se apresenta um segundo componente da problemática que envolve os quadrinhos e que talvez mereça maior observação. Se mito se apresenta como o cerne da mensagem contida nos quadrinhos, a história, elemento racional, fruto de dispendioso progresso, garante sua existência e relevância enquanto pavimento dos frutos do avanço. Esta idéia esta presente em SUSMAN, Warren I.. *Culture as History – The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon, 1984. pp. 51-86

Em síntese estes quadrinhos, aqui referidos como *mainstream*, surgem como um veículo que se consagrou ao ressaltar valores associados à virtude, ao bem, ao correto, ao verdadeiro e ao adequado, valores de uma tipologia ideal e de um projeto social específico.

Investir às imagens uma determinada valoração não é um fenômeno circunscrito ao século XX a exemplo dos quadrinhos. Umberto Eco foi um dos que discutiram mais extensamente a questão da simbolização do objeto através da arte, e em diversas vezes dando atenção especial aos quadrinhos. Segundo ele, referindo-se aos ícones religiosos da Idade Média, “a ‘mistificação’ das imagens era [...] um fato institucional, que partia de cima, codificado e decidido por homens da Igreja [...]”¹⁵ de tal modo que este processo ocorreria em dois sentidos.

Na construção de imagens e consolidação de um ideal (arriscando considerá-la assim sua mistificação), surgia uma força de certa forma imaterial, mas visível. Neste caso específico discutido por Eco tal “força” era a malha clerical sediada em Roma cuja rede de relações residia no objetivo comum da manutenção e prolongamento de seu poder no interior da comunidade religiosa cristã. A Igreja mais que detentora dos dogmas espirituais, seria uma instituição política hegemônica na Europa por praticamente mil anos. Distintamente de uma esfera exclusivista e minoritária, seu contraponto equivalia à comunidade leiga, engenhosamente colocada alheia aos mistérios do sacro, mas nem por isso insensível à sua presença. A submissão ao poder vigilante e incansável da Igreja residia em imagens como as pinturas e ornamentos religiosos, entre os mais expressivos, a arquitetura.

Eco referiu-se aos signos que deram origem a esses marcos como “*repertório figural fixado por séculos de hermenêutica bíblica*”¹⁶. Repertório figural que

¹⁵ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 240

¹⁶ ECO, Op. Cit., p. 240

necessariamente caminha estreitamente com as interpretações populares do espiritual, do transcendente e do maravilhoso¹⁷.

Assim, por um lado despontava-se um esforço deliberado e dirigido pelos altos extratos clericais em realçar e normatizar seus símbolos. Por outro, aparentemente de menor escala, natural e espontâneo, que vinha das camadas populares ao se sensibilizar pelas formas dessas imagens. O efeito dessa relação, afirma Eco, nada mais é do que a gênese de uma identidade cultural.

Algo de análogo acontece com os quadrinhos a partir da década de 1930. Respeitando as imensas diferenças das dinâmicas nas relações sociais na Idade Média e o cenário norte-americano do século XX, seguindo o objetivo da discussão que se faz presente, substitui-se a força moral, espiritual e política da Igreja Católica pelos interesses empresariais das indústrias de comunicação. É acrescentado o caráter de entretenimento na produção de imagens nas mãos de equipes de escritores e desenhistas de quadrinhos. Da sacralização espiritual inculcada pelo ato de penitência na Idade Média, o mesmo ocorre no imperativo final de cada página das HQ¹⁸: “no mês seguinte a conclusão desta sensacional saga!”, ou um congelamento de uma imagem de ação gerando tal suspense que induz a curiosidade (e fidelidade) do leitor. Fato significativo é que em dado momento histórias produzidas pelas equipes de redação de HQ que criticam o próprio meio, seus hábitos e formalizações tenham grande receptividade pelo público.

Em síntese, pela convergência da sua característica mítica-universalista e a capacidade material, historicamente circunscrita de sua divulgação, os quadrinhos assumem

¹⁷ Além de vasta discussão entre diversos autores, notoriamente os da escola dos Annales, é interessante também a análise contida em PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Ali a autora faz uma seleção de uma variedade de figuras imaginárias que habitavam as interpretações mais populares sobre o desconhecido e o além-mar. Aqui tal seleção ajuda a compreender a proporção das especulações laicas sobre aquilo que fosse mais do que humano ou espiritual e se de alguma maneira a Igreja se apropriava dessas especulações.

¹⁸ Usa-se também nesta monografia o termo HQ como sigla para História em Quadrinhos.

função importante na cultura americana¹⁹. Se cultura, por si só, permanece como conceito complexo, no caso dos Estados Unidos ele ganha novo matiz. Torná-lo mais claro é parte do objetivo contido aqui. De forma geral, e segue-se esse princípio ao longo da discussão, mito e história, longe de ser um antagonismo, nos Estados Unidos são complementares. Ambos dão conta da composição da sua identidade, e quadrinhos e seus heróis são partes de sua expressão.

Falar de quadrinhos em certa medida pode ser um fardo extenuante. É difícil negar que houve uma mudança nas estruturas que compõem a arte seqüencial desde sua origem em finais do século XIX para aquilo que se tornou um traço inegavelmente icônico nos últimos 60 anos. Seriadas, as primeiras histórias em quadrinhos, as *strips*, mais curtas e caricatas, tomaram forma distinta para com o tempo se tornarem uma publicação própria, mais longa e com recursos cada vez mais sofisticados e peculiares.

Longe de pretender ser um compêndio sobre as HQ, aqui se deseja apenas verificar a existência do herói tornado “anti-herói” (ou então, o anti-herói tornado “herói”?) na década de 1980. Como uma das formas de abordagem desenvolve-se a discussão em termos de proximidade entre o quadrinho norte-americano, seja como linguagem, produto ou arte, e as relações sociais políticas que o acompanham²⁰. Com isso está-se pensando em como há certa sintonia entre a obra criativa e a realidade que a cerca, constatação óbvia se colocado à vista de qualquer obra de arte digna de nota, vide Baudelaire, Picasso, Dumas, entre tantos outros. Nos quadrinhos, entre os casos mais emblemáticos, pensaria-se por exemplo na

¹⁹ Para uma análise genérica das interpretações do conceito de cultura, dentre elas, organização, instituições, meio de produção, relações sociais, atividade intelectual, arte, entre tantos ver em WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

²⁰ Obviamente estaria-se considerando as digressões feitas pela Escola de Frankfurt em meados do século XX. Para um entendimento mais amplo sobre a produção dos pensadores desta escola ver em WIGGERSHUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

Segunda Guerra Mundial e um dos personagens que mais corporificou qualquer coisa como o “espírito” americano daquele período: o Capitão América.

1.2 - A Segunda Guerra Mundial: Berço dos heróis nacionalistas nas HQ

Na Europa, setores militares de uma Alemanha derrotada organizavam-se e falavam em nome de um reerguimento do orgulho e liderança tirados pelos países vizinhos após a Primeira Guerra Mundial²¹. Sob o Tratado de Versalhes de 1919 ficava, entre os países aliados, estabelecida a redução de todo efetivo militar alemão a pouco mais que cem mil voluntários, seis cruzadores na marinha e a proibição de armas de destruição ostensiva, como artilharia pesada, aviões ou tanques. Influenciada pela proposição do então presidente americano Woodrow Wilson de que os conflitos que surgissem a partir de então deviam ser enfrentados segundo critérios morais e não simplesmente geo-políticos, a Liga das Nações, criada para a manutenção da configuração política europeia no pós-Primeira Guerra, inadvertidamente abriu margem para o rearmamento alemão.

Se faz necessária uma compreensão geopolítica daquele momento. A França, combatida militar e economicamente, deveria manter vigilância sobre a Alemanha à oeste, espécie de “tarefa” que cumpriu por toda I Guerra. À oeste havia a Rússia, que nos finais do conflito viu eclodir sua própria guerra civil, a revolução de outubro de 1917, liderada por Lênin, Trotsky e Stalin. Em seu lugar surgia a União Soviética, ainda em processo de reorganização institucional, política e militar. Nos últimos anos da década de 1930, a Alemanha sob liderança nazista e em plena ascensão como potência, viu-se sujeita à

²¹ Pelo Tratado de Versalhes, no Artigo 231, a chamada cláusula de Culpa da Guerra, ficava a Alemanha responsabilizada pela Grande Guerra; tal decreto visava mais satisfazer um espírito de compensação da opinião pública – especialmente a dos vencedores - após os devastadores anos de conflito, inclusive afastando-se da prática comum na consignação de acordos pós-guerra. Como afirma Kissinger, “[...] *nos tratados que encerravam as guerras do século XVIII, os perdedores pagavam um preço sem que este fosse justificado por fundamentos morais.*” KISSINGER, Henry. *Diplomacia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001. p. 262

assinatura de um pacto de não-agressão com os soviéticos²², fato que postergaria um dispendioso conflito para ambos. Pelo pacto, a Alemanha reivindicava parte da Polônia, de fundamental (simbólica e real) importância, a ser dividida por sua contraparte russa.

“Livres” até certo ponto à leste, as forças comandadas por Adolf Hitler marcharam como rolo-compressor na Polônia em 1/9/1939. Em março de 1939 já haviam tomado Praga na Tchecoslováquia. A Áustria, famoso “espaço vital” aos olhos da *Wermacht*, fora tomada sem a troca de qualquer tiro um ano antes. No entanto, nenhum prêmio se comparava à França. Os franceses, com um plano de defesa antiquado aos padrões da época viram as forças armadas alemãs alcançarem Paris em meados de junho de 1940.

Com a Alemanha rompendo claramente os tratados de Versalhes, os países aliados decretaram guerra em 3/9/1939 sendo a Inglaterra sua principal oponente até 1941. Entre os maiores conflitos estavam os violentos ataques e bombardeios aéreos feitos pela *RAF* inglesa em Berlin, Nuremberg, Munique e pela *Luftwaffe* alemã em Londres.

Os Estados Unidos, sob Lei de Neutralidade²³, viviam um período de relativa paz sem ser atacado diretamente num conflito de larga escala à exceção dos conflitos contra a Espanha pela anexação de territórios ou a Guerra de Secessão, ambos no século XIX, estando assim protegidos a um oceano de distancia dos combates na Europa.

No entanto, esta paz também testemunhou um avanço da divisão entre o que era considerado o rumo mais adequado para o país. Segundo Henry Kissinger, “[...] *nos anos 20, o estado de espírito dos Estados Unidos era ambivalente, oscilava entre a vontade de*

²² Pacto Ribbentrop-Molotov de 12/8/1939.

²³ As Leis de Neutralidade respondiam aos interesses do Congresso e da opinião pública nos Estados Unidos. Entre 1935 e 1937 foram aprovados diversos decretos de neutralidade definindo que os Estados Unidos não participassem diretamente de conflitos na Europa como na Guerra Civil Espanhola e mesmo entre França, Inglaterra e Alemanha ou que permitissem empréstimos a países beligerantes. Inspiradas por princípios de Woodrow Wilson, quais sejam, humanitarismo e resolução pacífica, diplomática de disputas, as Leis de Neutralidade tiveram sua perenidade testada quando dos ataques japoneses em Pearl Harbor em 1941. Sobre os Neutrality Acts ver em PATTERSON, Thomas G. (et alii). *American Foreign Policy – A History Since 1900*. Lexinton: D.C. Heath and Company, 1988. pp. 326-327

afirmar princípios de aplicação universal e a necessidade de ajustá-los a uma política externa isolacionista.”²⁴ Vozes, como do senador americano Arthur Vanderberg, falavam em nome da ponderação: “[...] *Todos temos nossas simpatias e nossas emoções naturais pelas vítimas do ultraje nacional ou internacional em todo globo, mas não somos, não podemos ser, o protetor do mundo ou o policial do mundo.*”²⁵ Por outro lado, o presidente Franklin Delano Roosevelt tinha outras inclinações, senão mais beligerantes, menos evasivas. Em discurso radiofônico de 27 de maio de 1941 afirmava: “*Não aceitaremos um mundo de Hitler. E não aceitaremos outro mundo de após guerra dos 1920, no qual as sementes do hilterismo possam ser novamente plantadas e deixadas germinar. [...] Só aceitaremos um mundo consagrado à liberdade de palavra e de expressão – à liberdade de se reverenciar a Deus à maneira de cada um – à liberdade das privações – à liberdade do medo.*”²⁶ Sete de dezembro de 1941 forçou uma inevitável tomada de posição dessas opiniões. O ataque aéreo japonês à Pearl Harbor nesta data colocou em chamas um dos principais estaleiros militares norte-americanos, ponta de lança para toda ação marítima no Pacífico e virada diplomática nos rumos políticos em relação à guerra na Europa.

Nada menos que dois meses antes, em outubro do mesmo ano, era publicada pela editora nova-iorquina Timely²⁷ o primeiro número da revista do herói patriótico Capitão América. Se é verdade a afirmação de Kissinger sobre a dualidade da opinião pública sobre a participação dos Estados Unidos na guerra, um milhão de exemplares vendidos a 10 centavos com o personagem dando um soco na cara de Adolf Hitler oferece um razoável

²⁴ KISSINGER, Henry. *Diplomacia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 399

²⁵ KISSINGER, Op.Cit., p. 414. Discurso feito em 27/2/1939 no Senado americano.

²⁶ KISSINGER, Op. Cit., p. 419.

²⁷ A Timely seria nos anos vindouros a maior editora da indústria de quadrinhos ao lado da National/DC Comics passando a se chamar Marvel Comics em 1963. Desta editora são os direitos de publicação dos personagens 4 Fantásticos, Homem-Aranha, Thor, Homem de Ferro, Hulk, X-Men, Demolidor e outros.

indício do desejo popular²⁸. A tenacidade do Capitão pode ser vista aqui na Imagem 1 na edição número 2 da revista do herói.²⁹

Na revista, o jovem Steve Rogers, rapaz franzino, mas de entusiasmo nacionalista gigantesco, é dispensado do serviço militar por conta de sua frágil composição física. Desapontado, é surpreendido quando tem a oportunidade de ser usado num experimento governamental para a criação de um “super-soldado”. Este “milagre” é fornecido pelo soro especial inventado por um certo Professor Reinstein, cientista judeu refugiado da perseguição do governo nazista³⁰. Subitamente, o jovem Rogers transforma-se no musculoso e tenaz Capitão América. Devidamente uniformizado com as cores da bandeira norte-americana, além do indispensável escudo de *stars-and-stripes* vermelho e branco, o herói era capaz dos atos mais soberbos, como se vê na Imagem 2. Sendo re-integrado às forças armadas, liderava os soldados em combate nos mais perigosos covis nazistas com destreza e galhardia.

Para o leitor a mensagem era direta num tempo bastante direto. O mal era claro e localizável com rosto e endereço. Não seria surpresa o surgimento de um herói que se opusesse a esse mal. Mais ainda, que ele tomasse como manto a própria bandeira. Não por acaso, o herói neste caso não é apenas um “super-homem” mas um “capitão”. É significativo que a construção do herói neste momento seja um sujeito militarizado.

²⁸ Note-se, quem fez a afirmação sobre o número de vendas da revista Captain América foi ninguém menos que seu co-autor, Jack Kirby em entrevista (seu companheiro de criação era Joe Simon). É improvável que seja um número exato, mas sabe-se que na época uma edição média de estréia dessas revistas circundava em torno desta margem. Não seria exagero acreditar que o autor falou com demasiado orgulho. A entrevista está documentada em *The Comics Journal Library* n. 1. Washington: Fantagraphics, 2002, p. 29.

²⁹ Todas as Imagens referidas a partir deste ponto encontram-se no final desta dissertação na seção de Anexos. Em cada uma constarão suas respectivas referências de publicação original e as edições utilizadas como documentação e indicadas em notas de rodapé.

³⁰ A imigração de cientistas, intelectuais, escritores e atores vindo da Europa, notadamente Alemanha, França e Polônia para os Estados Unidos é amplamente conhecida. Vide o estabelecimento dos pensadores do Instituto de Pesquisa Social, a Escola de Frankfurt. Entre os mais notórios refugiados estava o ex-relojeiro Albert Einstein, físico que anos mais tarde teria papel fundamental para a criação do projeto nuclear norte-americano.

Juntava-se ao Capitão América na luta contra os nazistas outros personagens da Timely formando um grupo peculiar. O Tocha-Humana³¹, nas revistas, era um ser sintético criado acidentalmente, capaz de inflamar-se em contato com o ar, voar e derreter balas, provavelmente uma habilidade bastante útil no front alemão. Nas suas primeiras aparições encarnava um tipo de anti-herói deslocado buscando um sentido para sua própria existência. Além dele, Namor³², o Príncipe Submarino, o impaciente regente do mundo atlante, que até então era uma figura ameaçadora para os seres da superfície. Namor era um personagem vilanesco que atacava e invadia cidades, embora agisse em nome da justiça para seu povo. Ele era o protetor dos habitantes das profundezas marítimas que sofriam com os abusos ecológicos cometidos pelos homens da superfície.

Inimigos até então, estes dois personagens tinham duelos que cativavam os leitores, fato que obrigava seus artistas criarem mais e mais longas histórias para atender tal demanda.³³ Um exemplo disso está na Imagem 3. Colocando juntos seus personagens mais populares, a Timely editou a revista do trio chamando-os “Os Invasores”, heróis a serviço da democracia. Nada mal para um marginal social e um ditador do submundo.

Aferiu-se que os quadrinhos de grande consumo são veículos de um determinado projeto social. Vêm-se alguns pontos de tal projeto no caso destes três personagens.

Há dois sujeitos à parte do modelo de ordem segundo o molde estatal/constitucional americano. Ambos tem uma existência criminosa, de exclusão e são incapazes de se ajustar

³¹ Criado por Carl Burgos, sua primeira aparição se deu na revista Marvel Comics #1 em outubro de 1939.

³² A primeira história de Namor saiu na mesma revista em que foi publicada a história do Tocha-Humana. Foi criado por Bill Everett, amigo de Carl Burgos. Burgos teria criado Tocha Humana como uma contraparte do herói aquático do amigo. MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book – The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*. Detroit: Visible Inc, 2004. p. 474

³³ “[...] *The pair’s longest battle stretched to an astonishing sixty pages (in Human Torch #5) and ranged across the whole planet, taking in Axis plots and vast warring armies. [The authors] would hole themselves up in hotel rooms and work for days on end, churning out these mammoth tales, to meet their fans’ insatiable demand.*” Apud MISIROGLU, Gina (org). *The Superhero Book – The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*. Detroit: Visible Inc., 2004. p. 267.

(Namor defende seu povo de forma desmedida e violenta, Tocha Humana não consegue controlar seus poderes). Foi necessário um momento de crise generalizada (a II Guerra) para que eles conciliassem suas diferenças e contornassem sua relação de desajuste. O fator essencial neste caso é que o sujeito de intermediação e eventual inclusão dos personagens problemáticos fosse o Capitão América, um estandarte ambulante do Estado, a encarnação de um ideal nacionalista.

Por amizade e compreensão das diferenças, Capitão América é capaz de manter uma coesão de forças até então incontroláveis. Nem mesmo pode-se dizer que isso é fruto da persuasão do Capitão. Isso acarretaria em hipocrisia, um domínio da *realpolitik* da qual o americano médio não se sentiria confortável. A ele coube apenas mostrar “a verdade” para os antigos oponentes. Afastando o maquiavelismo, traço básico de qualquer relação política, o herói patriótico despertou um sentimento para ele universal: o da confiança e da amizade, e daí exortando Namor e Tocha Humana à ação contra o Eixo.

A “verdade” que Capitão mostrou é a de que existe um mal maior, o nazismo alemão, e que este é uma afronta à liberdade individual, uma agressão à democracia e por isso mesmo à diversidade, uma força totalitária que se sustenta pelo desejo da hegemonia. Definições de paradoxo ganham formas e traços neste caso particular e expõem com razoável coerência fragmentos da retórica diretiva dos Estados Unidos. O projeto nacionalista confunde-se com o ideal heróico.

1.2.1 - O Mito Heróico e o herói de quadrinhos na II Guerra

Ideais ou modelos heróicos são categorias privilegiadas da discussão do estudo da mitologia ou da psicanálise. Aqui se vale das explicações de Joseph Cambell por conta de

ter transitado entre essas disciplinas buscando desenvolver as questões relacionadas à universalidade de modelos e personagens míticos.

É difícil negar, os heróis de quadrinhos detêm em si um tipo de “lastro mítico”. Segundo Campbell a trajetória arquetípica do herói mítico é praticamente a mesma com mudanças mínimas em sua morfologia. Com detalhes e formas variáveis conforme a sociedade e o tempo que o produz, o plexo da jornada do herói mítico é basicamente descrito segundo a fórmula: separação-iniciação-retorno. Genericamente o herói é um sujeito que por diferentes motivos parte do seio do terreno conhecido e familiar, passa por provas que o levam a uma determinada epifania e enfim retorna ao seu lugar de origem, não mais como um ser ordinário, mas como elo com o metafísico, o divino ou ancestral. “[...] *Ele [o herói] é o ‘filho do rei’ que veio para saber quem é e, assim, passou a exercitar o poder que lhe cabe – ‘filho de Deus’, que aprendeu a saber quanto esse título significa.*”³⁴

Segundo esse modelo a função do herói na sociedade é restauradora. Campbell afirma ainda que a jornada do herói não é uma tarefa de obtenção, mas de reobtenção, de redescoberta. “[...] *O herói composto do monomito é uma personagem dotada de dons excepcionais. [...] Ele e/ou o mundo em que se encontra sofrem de uma deficiência simbólica. Nos contos de fadas, essa deficiência pode ser tão insignificante como a falta de um certo anel de ouro, ao passo que na visão apocalíptica, a vida física e espiritual de toda a terra pode ser representada em ruínas ou a ponto de se arruinar. [...].*”³⁵

Dessa forma aproxima-se as origens dos heróis da II Guerra ao padrão mítico: Steve Rogers (Cap. América) detinha em si uma característica de grandeza embora desconhecida ou menosprezada - era um patriota convicto apesar de fisicamente franzino. Em dado momento tem a chance de mostrar seu valor superando a própria mediocridade ao tomar o

³⁴ CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, s/d. pp. 42-43

³⁵ CAMPBELL, Op.Cit., p. 41

“super-soro” – inicia sua jornada de iniciação e eventual realização. O mesmo acontece com seus dois colegas embora de maneiras distintas. Eles não negaram o chamado do Capitão (o chamado da separação, traço da mitologia). Caso o fizessem deixariam de ser heróis passando a se comportar como vítimas a serem resgatadas, mesmo que no plano simbólico. Eles aceitam o re-condicionamento de suas vidas passando a lutar em nome de algo.

É imperioso registrar, o tom dramático e emocionante que as histórias do Capitão América e seus aliados produzem estão diretamente ligados à tensão existente entre o elemento utópico (mito) e o ideológico (história). Talvez para o leitor do século XXI este caso jamais fique claro. São dois fatores distintos, muitas vezes antagônicos, mas aqui complementares e de função muito clara. Se o mito explica e justifica numa narrativa simples, talvez até indireta, a compra de uma nova edição das histórias dos heróis é seu ritual. O rito mantém passado, presente e futuro em constante estado de planificação (um passado, um povo, um objetivo). A multiplicidade, em coesão, a identidade, única em torno de uma finalidade. A História oferece um caminho (a Segunda Guerra e os Nazistas) e o Mito (a idealização utópica de estar fazendo o bem) garantem sua legitimidade.³⁶

1.3 - A caça às bruxas nas HQ

1.3.1 - Era do conformismo

A década de 1950 é amplamente reconhecida como um período de estabilização e da consolidação dos Estados Unidos como potência mundial. Se por um lado a Guerra Fria se mostrava como um espectro de destruição cada vez mais ameaçador no cenário

³⁶ Em torno das relações entre mito e história no caso particular norte-americano usa-se como referencial a discussão contida em SUSMAN, Warren. *Culture as History - The transformation of american society in the twentieth century*. New York: Pantheon, 1984.

internacional, por outro a sociedade americana se regozijava das benesses da industrialização e da cultura de consumo.

O assíduo leitor de quadrinhos de hoje sabe que os personagens de quadrinhos dessa década estão provavelmente entre os mais conformistas já produzidos.

Os anos sobre a presidência de Dwight Eisenhower (1952-1956, 1957-1961) nos Estados Unidos foram amplamente associados a um tempo de relativa estabilização. Foi o período em que a sociedade americana sofreu um processo de homogeneização poucas vezes visto antes em sua história. Momento de intensa migração dos centros urbanos em direção aos subúrbios, de 37 milhões de residentes, este número saltou para quase o dobro em cerca de vinte anos³⁷. Este período é aquele em que a *intelligentsia* americana criticava o estabelecimento de um estado de letargia que parecia se abater sobre a sociedade como um todo. Ruas, casas, carros, roupas e comportamentos padronizados em que prescindia a sensação de pertencimento (*togetherness*³⁸) à de criticidade.

Valorizava-se a família, a religião, a comunidade, a brandura e comodidade. É de 1955 o aditamento do Congresso em imprimir sobre cada moeda os dizeres “*In God We Trust*”. Visto hoje como fato corriqueiro, é significativo que tenha sido durante a década de 1950, não antes ou depois, realizada a ligação evidente entre o elemento financeiro, dado fundamental da organização institucional americana como país capitalista e a investidura religiosa, também elemento de fundação daquela nação.³⁹

³⁷ Diga-se, os dados apontam, inversamente, para a intensificação da imigração de hispânicos para os centros das cidades aliada à população negra que também se estabeleceria nesses locais. Ou seja, o processo de migração para os subúrbios é fenômeno notoriamente de população branca. Ver em LEUCHTENBURG, Willian E.. *O Século Inacabado – A América desde 1900*, Rio de Janeiro: Zahar, p. 775

³⁸ LEUCHTENBURG, Op. Cit., p.773

³⁹ Provavelmente autor de algumas das considerações mais exatas sobre a relação entre a religiosidade e o trabalho, Max Weber distinguiu detalhadamente como o espectro da vocação é dado essencial na manutenção da vida ascética protestante, eminentemente clara segundo o ethos da cultura norte-americana. Diz ele: [...] *O ‘amor ao próximo’ – já que lhe é permitido servir à glória de Deus e não à da criatura – expressa-se em primeiro lugar no cumprimento da missão vocacional-profissional imposta pela lex naturae, e nisso ele assume um caráter peculiarmente objetivo-impessoal: trata-se de um serviço prestado à conformação racional do cosmos social que nos circunda. Pois conformar e endireitar em relação a fins esse cosmos, que*

Nas universidades percebia-se uma condição semelhante à tendência de massificação. “[...] *Depois de examinar uma série de entrevistas, [...] concluiu [-se] que a classe típica de 55 procurava um lugar na escala empresarial, planejava em que arma do serviço militar ingressaria (mísseis teleguiados, um dos favoritos), e sabia perfeitamente como seria sua esposa aos 45 anos (o tipo Grace Kelly, de cabelos cor de pelo de camelo, que prestaria serviço voluntário num hospital e levaria cultura para dentro do lar).*”⁴⁰

O historiador Willian Leuchtenburg diz ainda que no que se refere ao comportamento infantil, o que insere a criança ao meio-ambiente “saudável” é sua capacidade de integração com os colegas. A culpa se abate quando ela se mostra incapaz em se associar. Os meios de comunicação teriam papel importante nesse esforço. Exulta-se a imagem da liderança, *winner*s, campeões. Portanto a prudência determina que é saudável que as crianças cultuem um mesmo tipo de herói e participem de um mesmo ideal.

1.3.2 - A determinação do recalque (ou conservadorismo?)

Nesse espírito, os quadrinhos produzidos nesse tempo de homogeneização de atitudes e gostos refletiam precisamente a valorização da brandura e ingenuidade. Sobre as histórias em quadrinhos durante a década de 50 é necessária a discussão em torno de três pontos que embora interligados merecem exame distinto.

Em primeiro lugar, partir de 1955, passou a ser uma definição do Congresso que os personagens de quadrinhos agissem segundo as normas da “boa conduta” da sociedade. Inspirada pelas pesquisas do psiquiatra Frederick Wertham, (sua expressão mais visível o

segundo a revelação da Bíblia e também segundo a razão natural está manifestamente talhado a servir à 'utilidade' do gênero humano, permitem reconhecer como trabalho a serviço dessa utilidade social impessoal promove a glória de Deus e, portanto, por Deus é querido. Apud WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p. 99

⁴⁰ LEUCHTENBURG, Op.Cit., p. 772

livro *Seduction of The Innocent*), uma subcomissão do Congresso, presidida pelo senador Robert C. Hendrickson em 1954 determinou a utilização de um código de ética a ser obedecido pelas editoras de quadrinhos na produção das revistas. Após extensa auditoria, foram fixadas as seguintes restrições:

Determinações Gerais – Parte A

- 1. Crimes jamais devem ser mostrados de forma a criar empatia com criminosos, promover descrédito sobre a lei e a justiça ou inspirar o desejo de imitar criminosos.*
- 2. Policiais, juízes, autoridades do governo e instituições de respeito jamais devem ser mostradas de modo a fomentar desrespeito à autoridade estabelecida.*
- 3. Se crimes forem representados em desenhos, devem figurar como atividade sórdida e desagradável.*
- 4. Em toda e qualquer situação, o bem deve triunfar sobre o mal e os criminosos devem ser punidos por seus delitos.*
- 5. Cenas de excessiva violência devem ser evitadas. Cenas de tortura brutal, uso excessivo e desnecessário de facas e armas de fogo, agonias físicas, crimes sangrentos e hediondos devem ser eliminados.*
- 6. As letras da palavra ‘crime’ na capa de uma revista em quadrinhos não devem ter dimensões maiores que as outras palavras do título. A palavra ‘crime’ jamais deve aparecer sozinha na capa.*

Determinações Gerais – Parte B

- 1. As revistas em quadrinhos jamais devem usar as palavras ‘horror’ ou ‘terror’ em seus títulos.*

2. *Histórias sobre o mal devem ser usadas ou publicadas apenas quando o objetivo for ilustrar uma discussão moral, e em nenhum caso o mal deve ser apresentado de forma sedutora ou que ofenda a sensibilidade do leitor.*

Diálogos

1. *Profanidade, obscenidade, vulgaridade ou palavras ou símbolos que tenham significado indesejável estão proibidos.*
2. *Embora gírias e coloquialismos sejam aceitáveis, seu uso excessivo deve ser desestimulado e, sempre que possível, deve-se empregar corretamente a gramática.*

Vestimentas

1. *Nenhuma forma de nudez é permitida, por ser uma exposição indecente e indevida.*
2. *Ilustrações sugestivas ou lascivas e posições sugestivas são inaceitáveis.*
3. *Todas as personagens devem ser retratadas em trajes de acordo com os padrões sociais.*
4. *As mulheres devem ser desenhadas de forma realista, sem exageros nos atributos físicos.*

Casamento e sexo

1. *O divórcio não deve ser tratado com humor nem deve ser representado como algo sedutor.*
2. *Relações sexuais ilícitas não devem ser insinuadas nem representadas. Cenas violentas de amor são inaceitáveis, bem como aberrações sexuais.*

3. *O respeito aos pais, às normas morais e ao comportamento honrado deve ser encorajado. Uma visão compreensiva dos problemas amorosos não permite distorções mórbidas.*
4. *As histórias sobre amor romântico devem enfatizar o lar como valor e o caráter sagrado do casamento.*
5. *Sedução e estupro jamais devem ser mostrados ou sugeridos.*⁴¹

Elaborado pela Associação Americana de Revistas em Quadrinhos (CMAA), este código, após aprovação da subcomissão, era uma cartilha a ser seguida e cujo cumprimento era explicitado na forma de um selo estampado na capa de cada revista. Esperava-se com isso manter os pais seguros em relação ao conteúdo consumido pelos filhos.

Obviamente, a criação da subcomissão de investigação dos quadrinhos fazia parte do calor da Comissão de Atividades Anti-Americanas lideradas pelo senador Joseph McCarthy. Atores e diretores de cinema, intelectuais escritores e pintores foram chamados a depor perante as comissões nas quais se esperava que confessassem suas inclinações comunistas. Anti-americanas, portanto.

O código continha ainda a seguinte menção: *“Todos os elementos ou técnicas não mencionadas especificamente aqui, mas que sejam contrários ao espírito e intenções deste Código, e sejam considerados violação ao bom gosto e à decência, estão proibidos.”* Dá-se conta assim alguns elementos que compunham o “correto” e o “bom gosto” na sociedade americana naquele período. Imagina-se o que seria do leitor médio que seguisse os princípios desses termos quando adulto, tornando-se, genericamente, alguém que desconheceria ou teria ojeriza ao crime, respeitaria as autoridades, acreditaria cegamente no

⁴¹ Para leitura integral do Código do Comics American Association ver em GONÇALO Jr.. *A Guerra dos Gibis*. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 400-402.

bem, não conheceria a insinuação sexual, faria uso correto da língua, valorizaria o casamento como instituição sagrada e inviolável e não praticaria qualquer perversão sexual. Acima de tudo confiaria no bom senso dos padrões sociais.

Sobre o funcionamento das dinâmicas institucionais familiares no seio da sociedade do século XX é prudente recorrer às afirmações de Wilhelm Reich. Para ele, a instauração do casamento como monolito societário e exclusivo canal de satisfação sexual obedece não apenas um modelo conservador, mas autoritário. Não só isso, o casamento meramente institucional como fundamento social é um desvio arbitrário do desenvolvimento inconsciente. Diz ele: [...] *O que mais comumente estabelece a atmosfera ideológica do conservadorismo é a família compulsória. [...] Enquanto o ponto de vista conservador enxerga na família a base, como 'célula' da própria sociedade humana, vemos nela [...] o resultado de certas estruturas econômicas. Consideramos a família, pois, não como alicerce ou base, mas como consequência de determinada estrutura econômica da sociedade. Se, entretanto, a sexologia conservadora, a moral sexual reacionária e a ordem legal sempre falam da família como base do 'Estado' e da 'sociedade', somente tem razão no sentido que a família compulsória pertence inextricavelmente à existência do Estado autoritário e da sociedade autoritária.*"⁴²

1.3.3 - O processo civilizador

Os personagens a partir da década de 1950 passaram a se comportar de maneira muito semelhante, bastante amena, e distante de qualquer traço de obscurantismo visual ou emocional. Como efeito direto do Comics Code, tome-se como exemplo da transformação de um personagem como Batman.

⁴² REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. p. 104

Lançado na revista Detective Comics em maio de 1939⁴³, a origem do personagem já se tornou um clássico na composição de heróis. Quando criança o jovem Bruce Wayne assiste ao assassinato brutal de seus pais num beco escuro de sua Gotham City. Passa a juventude em aperfeiçoamento físico e moral disposto a impedir que o mesmo mal se repita. Sua ação se dá sob o manto negro de Batman, identidade que provocaria pavor nos criminosos por conter um traço primitivo, natural e soturno. Um ano posterior à sua criação seria acrescentada a figura de Robin, uma tentativa de amenizar o caráter desviante e obsessivo do herói tornando-o uma figura mais “paternal”.

Ora, sob os olhos de Frederick Wertham, Batman e Robin (ou Bruce Wayne e Dick Grayson), correspondiam ao modelo de vida homossexual. “[...] *They live in sumptuous quarters, with beautiful flowers in large vases, and have a butler. It is like a wish dream of two homosexuals living together.*”⁴⁴ A saída encontrada pela DC⁴⁵ foi acentuar os traços mais familiares do herói acrescentando para isso personagens secundários como a Batwoman, Batgirl e o estranho Bat-Mite (“Bat-mirim”) criando assim uma bat-família.

Como acontecia com muitos personagens deste período, as HQ estavam mais voltadas à ficção científica, invasões alienígenas, viagens dimensionais, fato que obviamente afastava este herói de suas origens urbanas. Na televisão e no cinema (as famosas matinês) se deu uma multiplicação de filmes sobre seres do espaço, aberrações mutantes criadas por experimentos nucleares ou, os cada vez mais tradicionais *westerns* de mocinhos e bandidos. Interessante é o fato de que em diversas vezes nesses filmes a

⁴³ MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book – The Ultimate Encyclopedia of Comics-Book Icons and Hollywood Heroes*. Detroit: Visible Ink, 2004. p. 56

⁴⁴ Todos os textos que doravante aparecerem em inglês no corpo do texto terão tradução do autor em notas de rodapé indicadas. “[...] *Eles vivem em aposentos suntuosos, com lindas flores em grandes vasos, e têm um mordomo. É como um sonho de dois homossexuais vivendo juntos*”. MISIROGLU, Op.Cit., p. 58

⁴⁵ Já citada, ao lado da Marvel seria a maior editora de revistas de heróis de quadrinhos detendo os direitos do Superman, Batman, WonderWoman, Flash, Capitão Marvel, Aquaman, Lanterna Verde e outros.

“solução final” para o mal fossem os “G.I. Joes”⁴⁶, os homens das forças armadas. É bastante coerente uma vez que foram eles que salvaram o mundo da dominação na Segunda Guerra. Quem seria mais habilitado para enfrentar terrores alienígenas ou moluscos gigantes que destruíam cidades inteiras?

1.3.4 - Terror e Humor às margens da supressão

Linguagens que se influenciam mutuamente, cinema, quadrinhos e literatura passaram a apresentar conteúdos característicos da ficção *científica*. Filmes como *O Dia em que a Terra Parou*, dirigido por Robert Wise em 1951 mostravam os paradoxos do avanço ou do retrocesso tecnológico que, como ali descritos, podia não ser acompanhado de aperfeiçoamento humanitário. Isaac Asimov já colocava as diretrizes da robótica nos contos de *Eu, Robô*⁴⁷ em 1950. Superman⁴⁸ ganhou um novo vilão, Brainiac, um computador antropomórfico cujo único objetivo é absorver todo conhecimento (e matéria) do universo.

A década de 50 também acompanhou o surgimento das histórias em quadrinhos de terror. A editora que ocupou com maior abrangência este filão foi a EC Comics sob a liderança de seu editor geral Bill Gaines. Gaines teria sido o principal “bode expiatório” nas investigações da subcomissão do senador Hendrickson. As revistas de horror, que se valiam

⁴⁶ A sigla de “Government Interests Joes”. Alguma coisa como “milico”.

⁴⁷ “1. A robot may not injure a human being, or, through inaction, allow a human being to come to harm. 2. A robot must obey the orders given it by human beings except where such orders would conflict with the First Law. 3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law.” Apud <http://www.asimovonline.com/>

⁴⁸ Provavelmente o maior ícone dos heróis de quadrinhos, foi criado em 1938 por Joel Shuster e Jerry Siegel pela National, posterior DC Comics. Seu sucesso possivelmente esteja relacionado à carga mítica que carrega. Ainda recém nascido, Kal-El é colocado numa cápsula espacial e lançada em direção à Terra por seu pai, Jor-El, cientista do avançado planeta Krypton, o único a perceber que seu planeta natal estava prestes a explodir. Na Terra, é rebatizado por seus pais adotivos Martha e Jonathan como Clark Kent, nome bastante tradicional no lugar de Kal-El. Antes de assumir sua dupla personalidade em Metrópolis (Superman e o jornalista Kent), Kal-El é educado segundo as maiores equidades atribuídas a seus pais. Cresce na bucólica e tradicional Smallville no interior do Kansas como fazendeiro. Como herói na cidade grande encarna o zênite da aspiração virtuosa. É bom, honesto, belo e poderoso. Não usa máscaras. Um sujeito de origem quase divina (no caso, extra-terrestre) a serviço da comunidade, um peregrino numa jornada de realização, a restauração da ordem no mundo que adotou como lar.

exatamente da apresentação de cenas de violência e carnificina eram sucesso entre um público não tão infantil. Algumas editoras menores obviamente se mostravam receosas de ter como competidora aquelas revistas que abocanhassem parte de seu faturamento.⁴⁹

Quando depôs (voluntariamente) perante a subcomissão, Gaines teria sido acusado de ser comunista. Defendeu-se dizendo que já chegara mesmo a produzir uma versão da Bíblia em quadrinhos. Não foi o suficiente. Da série de revistas da EC restou apenas uma, a humorística MAD, publicada desde 1952, cujo editor era Harvey Kurtzman.

Da MAD já seria possível apontar o início de expressões que escapavam à pasteurização das revistas em quadrinhos. Embora ela tivesse ganhado formato de magazine e não de *comic book* (exatamente para escapar do cerceamento do Senado), continha características dos quadrinhos tradicionais, especialmente no que se refere à caricatura. Absolutamente ácida ao conservadorismo norte-americano, a revista de Harvey Kurtzman deu tom para que surgissem outros tipos de expressão artística que se valessem de uma linguagem muito próxima dos quadrinhos. A esta altura já seriam fins da década de 50 quando até mesmo a mais tradicional das editoras, a DC, já sentia um certo desgaste do modelo ameno das suas revistas.

1.4 - A década de 1960: Juventude, Providência, Guerra Fria e Morte

“[...] Compreender a cultura da juventude (seja ela de massa, subcultural ou contracultural) implica considerações tanto sócio-históricas quanto psicológicas. De uma perspectiva sócio-histórica, estrutural-funcional, o conflito de gerações e as teorias interacionistas simbólicas foram empregadas para explicar a ascensão das culturas

⁴⁹ As questões da censura americana e como elas refletiam no mercado editorial brasileiro foram extensamente e detalhadamente discutidos por Gonçalo Jr. Para referência das informações específicas ao episódio do senado americano em 1954 ver em GONÇALO Jr. Op.Cit., pp. 240-245

*jovens. Tomadas em conjunto, essas teorias indicam que as culturas de juventude têm probabilidade de se formar quando o tamanho da coorte jovem é relativamente grande; quando as sociedades estão passando por rápidas mudanças, são pluralistas e têm problemas para integrar seus jovens nas instituições da corrente predominante (devido a fatores como desemprego, lares rompidos, alta mobilidade, alienação, segregação, conflitos de classe e de status social); e quando membros da geração mais jovem cresceram sob condições diferentes dos mais velhos e expressam insatisfação com a sociedade convencional, criando seus próprios valores e estilo de vida.”*⁵⁰

Em grande parte, a década de 1960 pode ser entendida sob os termos discutidos acima. O surgimento de uma sensação de deslocamento na cultura americana até ganhar contornos mais claros precisamente na sua *contra*-cultura em muito pode ser explicado devido a fatores como o choque do *ethos* de gerações, a alienação e a vontade de afirmação. Ao menos no plano doméstico.

Sendo provavelmente um dos períodos mais tensos da Guerra Fria, os Estados Unidos sob a administração de John F. Kennedy e mais tarde Lyndon Johnson, viram a ascensão de um espírito crítico à própria nação. Sob a divisão da “cortina de ferro” entre os grandes blocos ocidentais capitalistas e orientais comunistas o mundo se dobrou à expectativa assustadora do aniquilamento pelas armas de destruição em massa e o desapontamento quase escatológico que o futuro parecia reservar.

Robert F. Kennedy afirmou sobre a juventude de seu país naquele momento: “[...] *um número cada vez maior de nossos filhos está ficando distanciado ou alienado, quase inacessível às premissas e argumentos familiares do nosso mundo adulto. A tarefa de liderança, a primeira tarefa das pessoas afetadas, não é condenar, castigar ou deplorar; é*

⁵⁰ Verbete “cultura da juventude” apud OUTHWAITE, W. (et alii). *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 165

procurar e apurar as razões para esse desapontamento e essa alienação, a lógica do protesto e discordância – talvez, com efeito, para se aprender algo de tudo isso. [...] entre os mais jovens, tal como entre os adultos, as críticas mais penetrantes e contundentes estão freqüente e estreitamente ligadas ao mais profundo idealismo e amor pátrio.”⁵¹

1.4.1 - Humano, demasiado humano, Homem-Aranha.

Tome-se como exemplo as histórias do Homem-Aranha. Criado em 1962 por Steve Ditko e Stan Lee, Spiderman (ou Homem-Aranha) era bastante diferente dos heróis que o precederam. Seu alter-ego, Peter Parker não é um alienígena com super-poderes como Superman, nem tem a fortuna de Bruce Wayne. É apenas um adolescente, por si só já um traço bastante incomum. Os papéis do jovem inexperiente cabiam apenas aos “sidekicks”, ajudantes dos heróis como Robin (parceiro de Batman) ou Ricardito (parceiro do Arqueiro Verde). Parker, aluno colegial e mais tarde universitário, é um aluno dedicado, quase genial. Certo dia é picado por uma aranha “radioativa” no laboratório da Universidade Empire State. Através da picada, Parker recebe proporcionalmente as propriedades aracnídeas. É capaz de escalar paredes, dar grandes saltos além de receber um “senso de aranha” que o avisa de perigos iminentes. Estudante esforçado, Peter Parker desenvolve ainda uma teia sintética que desaparece em contato com o ar depois de uma hora.

Sua vida como Peter Parker não é fácil. É órfão criado pelos tios idosos e vive preocupado com o fato de sua família mal ter dinheiro para sobreviver como é visto na Imagem 4. Na escola é um desastre social e não consegue arrumar uma namorada. Logo após sua transformação, tem o primeiro impulso de tirar proveito financeiro de seus poderes fazendo números acrobáticos em circos e televisão. Numa dessas ocasiões deixa escapar um

⁵¹ KENNEDY, Robert F.. *Luta Por Um Mundo Melhor*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968. p. 24

ladrão que roubava uma estação de TV. Dias depois seu tio morre, e como ele viria a descobrir, vítima do mesmo assaltante que deixou fugir. Traumatizado pela perda da paterna figura de seu tio o Homem-Aranha passa a repetir para si seu voto solene “*Com grandes poderes vêm grandes responsabilidades!*” encarando enfim o fardo que acompanha habilidades tão espantosas como a sua.

É de se estranhar que nesse tempo, um personagem como ele passe a considerar seu poder um peso, uma carga de responsabilidade que até então era mais encarada como dom a ser exposto e admirado. Entretanto, tende-se a pensar, a Providência, ou neste caso, a ética, não erra. A recusa ao seu chamado acarreta em represália, a morte de seu tio. Seu poder não tornará sua vida mais fácil, pelo contrário, criando mais obstáculos à tranqüilidade em sua vida como Peter Parker.

J. Jonah Jameson, editor do Clarim Diário (respectivamente, personagem e local das revistas do Homem-Aranha), passa a condená-lo esmeradamente chamando-o de “a ameaça mascarada”. Visto aqui na Imagem 5, para Jameson, um verdadeiro herói é alguém como seu filho, astronauta, um herói nacional que não se esconde atrás de máscaras. Note-se, a década de 1960 é início das viagens das missões Apolo para alcançar a Lua.

O surgimento do Homem-Aranha é indicativo de uma transição importante para os quadrinhos americanos. O herói se afasta dos modelos de duas décadas antes. Nem sempre é visto com respeito e admiração, ao contrário, como uma aberrante ameaça. Tem problemas muito humanos, é retraído e inseguro socialmente. Precisa trabalhar duro para conseguir uma vida minimamente confortável. Entretanto permanecem traços do mito em sua caracterização: tem um dom formidável, mas exita em usá-lo da forma adequada. É órfão. Passa por uma intensa separação e iniciação quando é rompido o laço protetor da imagem paterna, ruptura que o obriga tomar ciência de sua função na sociedade.

Consonante ao mito, o Homem-Aranha permanece como uma figura pró-sistema. Embora incapaz de se adequar em sua condição civil (é para todos os efeitos um criminoso) ele age em benefício da sociedade. Permanece a função restauradora do herói. Parker é o sujeito comum colocado em evidência. Próprio à tradição americana, ele traz em si um ideal utópico inato. Fugir de sua responsabilidade é a verdadeira transgressão. Localizar suas histórias em situações críveis importantes (o início das viagens espaciais) oferece também um tom dramático que toca o leitor e perpetua a função ritualística que o quadrinho, a essa altura, já exerce. A sensação de unidade e pertencimento num ideal social e nacional estão garantidos pela admiração dada ao herói.

1.4.2 - Paz e Guerra entre as Nações – e alguns planetas

Se o Homem-Aranha é a voz da juventude que com dificuldade procura se ajustar existiam outras facetas heróicas nos quadrinhos, menos desviantes, de tom mais próximo aos rumos políticos oficiais.

O Estados Unidos na década de 60 se viu num tabuleiro frágil contra um oponente igualmente ameaçador. Um pêndulo de forças delicado em que se desejava senão sobrepujar o inimigo, evitar que ele fizesse o mesmo e que, na pior das hipóteses, colocasse em ação seus cada vez mais poderosos arsenais nucleares. George Kennan afirmou em livro em 1961: *“Nada existe, asseguro, mais egocêntrico na natureza que uma democracia em guerra. É a primeira vítima a sucumbir à própria propaganda; passa a atribuir à sua causa um valor absoluto que a cega para tudo mais. O inimigo é a encarnação de todo mal. Nosso lado, em compensação é o centro de toda virtude [...]”*.⁵² Sobre esse perigo da democracia, ele e Hobsbawn têm mesma opinião. Se na União Soviética não existia a

⁵² KENNAN, George Frost. *A Rússia e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Forense, 1966, p. 15.

necessidade de campanhas presidenciais ou parlamentares, nos Estados Unidos isso é um imperativo fundamental. Dar combate ao inimigo externo era uma constante e principal base das plataformas eleitorais, “demonizando” a ameaça externa. Manter esse compromisso era um fardo demasiadamente perigoso. Subitamente (a partir do final da década de 40) os americanos viram-se obrigados a dar continuidade a uma ação política letal. A possibilidade de destruição mútua, embora aterradora, tornou-se paradoxalmente estável. Preparava-se para guerra sem nunca ter a iniciativa de iniciá-la.

Em 1962, como afirmou o ex-Secretário de Defesa Robert S. McNamara, a Crise dos Mísseis em Cuba se resolveu por uma questão de sorte e “boa fé”.⁵³ Fidel Castro, alinhado ao interesse do Kremlin, aceitou a instalação de mísseis balísticos de médio alcance em Cuba, “quintal” estratégico geopolítico americano. Os americanos em contrapartida deram seu ultimato aos soviéticos: retirar os armamentos de Cuba sob pena de ataque com mísseis similares instalados na Turquia. A questão foi resolvida secretamente, com os organismos de chancelaria de ambos os lados operando intensamente no esforço de impedir qualquer mal-entendido.

O sucesso deste episódio teria restaurado a credibilidade popular no presidente John F. Kennedy um ano após uma mal-sucedida tentativa de invasão de Cuba.

“In the brightest day, in the darkest night,

No evil shall escape my sight.

Let those who worship evil might,

Beware my power - the Green Lantern’s light!”⁵⁴

⁵³ Tal afirmação foi feita no documentário de 2004 “*Sob a Névoa da Guerra*” em que McNamara relembra desde suas primeiras atuações no plano militar na Segunda Guerra Mundial até os críticos momentos em que ocupou a cadeira de Secretário de Defesa sob a administração Kennedy e Lyndon Johnson.

Os versos acima compõem o juramento solene do personagem da editora DC, Lanterna Verde, repetidos a cada vez que se faz necessária a recarga de suas forças. De certa forma eles evidenciam o traço comum do herói de quadrinhos com teores do herói mítico e mais ainda, encarna uma face peculiar da vontade americana.

“[...] it will be clearly seen that the Soviet pressure against the free institutions of the Western world is something that can be contained by the adroit and vigilant application of counterforce at a series of constantly shifting geographical and political points, corresponding to the shifts and maneuvers of Soviet policy. [The United States should enter] with reasonable confidence upon a policy of firm containment, designed to confront the Russians with unalterable counterforce at every point where they show signs of encroaching upon the interest of a peaceful and stable world [...]”⁵⁵

O herói Lanterna Verde, de certa forma segue uma lógica semelhante, substituindo as figuras do comunismo, russos e soviéticos pela multifária imagem do mal nas suas histórias.

Lanterna Verde não é uma criação dos anos 60, mas suas origens voltam ao ano de 1940. Na revista de sua estréia All-American Comics #16, o peão de obras Alan Scott cruza com

⁵⁴ “No dia mais claro, na noite mais densa, nenhum mal escapará à minha presença. Aqueles que o mal cultuar possam, tremam sob meu poder – a luz do Lanterna Verde!”

⁵⁵ “[...] fica claro que a pressão Soviética contra as instituições livres do mundo Ocidental é algo que pode ser contido pela ágil e vigilante aplicação de contramedidas com uma série de constantes mudanças do plano geográfico e político, correspondendo às mudanças e manobras da política Soviética. [Os Estados Unidos deveriam entrar] com razoável confiança numa política de firme contenção, planejada para confrontar os Russos com inabalável força em todo lugar que eles mostrem sinais de transgressão ao interesse de um mundo pacífico e estável”. X. *Foreign Affairs*, Julho, 1947. Na época escrevendo sob o pseudônimo de “X”, mais tarde George Kennan viria a assumir a autoria deste texto. A ele se atribui o título de mentor intelectual da política de contenção norte-americana durante a Guerra Fria.

uma estranha lanterna verde feita de um meteorito. Surpreende-se quando esta fala com ele e lhe instrui a construir um anel feito do seu material extraterrestre. Em seu poder, o anel confere a Scott o poder de voar e projetar qualquer forma criada por sua imaginação. A lanterna diz ainda que o poder do anel é esgotado em 24 horas e quando acontecer deveria recarregá-lo tocando-o na lanterna.⁵⁶

Sob a direção do editor da DC, Julius Schwartz em 1960, houve uma releitura do personagem. Agora, o manto do Lanterna Verde seria assumido pelo major Hal Jordan, um piloto de testes da Força Aérea americana. Ele encontra próximo às áreas de testes um escombro de nave alienígena. Em seu interior, um ser estranho de uniforme verde e preto se identifica como Abin Sur. Em suas últimas palavras Sur passa seu anel a Jordan que ao colocá-lo transforma-se no super-herói de idêntico uniforme do alienígena.

O diferencial nas histórias deste Lanterna Verde é a história de fundo. Hal Jordan descobre que a partir do momento que colocou o anel passou a fazer parte de uma corporação alienígena, a Corporação (ou Tropa) dos Lanternas Verdes. Escolhidos por pequenos seres chamados “Os Guardiões de Oa”, a tropa dos Lanternas seria uma ordem policialesca espalhada por todo universo com membros da mesma forma alienígenas. As ordens dos Guardiões eram simples: manter a justiça e combater o mal onde surgisse. Para tanto os sábios e ancestrais Guardiões conferiam a seus eleitos os pequenos anéis, “a arma mais poderosa do universo”. Suas únicas limitações eram a carga de 24 horas e a força de vontade de seu usuário, além de uma embaraçosa fraqueza a tudo que tivesse cor amarela. A recarga acontecia da mesma maneira que o antecessor Alan Scott, acrescido do juramento solene “...nenhum mal há de me escapar”. Descobre-se, a lanterna feita do meteorito era um

⁵⁶ MISIROGLU, Op. Cit., p. 239

fragmento do planeta de origem dos Guardiões, Oa, local em que reside a “Bateria Central” que emanava sua força a todos os cantos do universo.⁵⁷

É difícil não notar uma proximidade entre as afirmações de Kennan e a representação da característica heróica contida no Lanterna Verde. O mal, mesmo que imaterial ou desconhecido, deve ser contido, combatido. A raiz desse impulso está na força de vontade, na certeza de estar praticando o bem. Os meios para isso é o ingresso dentro de uma “ordem” (ordum). Assim não parece exagero aferir que o Lanterna Verde seja uma expressão clara da política americana na época.

Contudo, difundir o bem e a ordem nos obscuros cantos do mundo ou do universo não é exclusividade deste herói. O Fantasma, de Lee Falk já fazia o mesmo desde 1936 nas florestas africanas. Flash Gordon, de Alex Raymond desde 1934, combatendo a malévolos dominação do imperador Ming. Todavia, a justificativa do olhar sobre Lanterna Verde neste caso é mostrar que diferente de seus antecessores, o herói faz parte de uma força “policialesca” sistemática, exatamente os postos militares e os serviços de informação americanos espalhados pelo globo durante o período da Guerra Fria. Lanterna Verde não significa apenas uma re-edição de um clássico americano, o caubói que age sozinho por um bem maior, mas acrescenta um novo parâmetro, o herói que pertence à uma estrutura combativa numerosa e organizada.

Após a Crise dos Mísseis em 1962, John Kennedy teria feito uma política de aproximação com os soviéticos sob a liderança de Krushev. A tensão do episódio provocou um certo clima de alívio quando terminado e, para que não se repetisse foi acordado um tratado de Limitação de Testes com armamentos nucleares além da criação de uma “linha quente”,

⁵⁷ Além de centenas de números das revistas do personagem, para ver uma síntese da trajetória do herói ver em MISIROGLU, Op. Cit.. pp. 239-240

uma linha telefônica ligando Washington diretamente a Moscou para evitar possíveis mal-entendidos.⁵⁸

Entretanto as diretrizes de contenção permaneciam. A União Soviética não era o único Estado Comunista do mundo. Desde finais da década de 1950 os americanos tinham enviado conselheiros para o Vietnã do Sul. Kennedy apostava numa “flexibilidade de reação” contando com grupos especialmente treinados em contra-insurgência e combate de guerrilhas. No período de sua morte em Novembro de 1963 o número de conselheiros militares no Vietnã do Sul saltou de 700 a 16.1700. O objetivo era garantir recursos materiais e logísticos para que o país tivesse condições de se defender por conta própria. Após seu assassinato, Lyndon Johnson como presidente transformou o programa de Kennedy em comprometimento integral à defesa do Vietnã contando com 500.000 homens naquele território por volta de 1968.⁵⁹

O fracasso da atuação militar americana no Vietnã tem várias causas. Em grande parte por um erro estratégico essencial do comandante em chefe das forças americanas, General William Westmoreland. Com ataques do tipo encontrar-e-destruir, Westmoreland foi incapaz de perceber a capacidade de reposição de homens realizada pelas forças do vietcong. 200.000 homens egressos a cada ano nas fileiras vietnamitas eram mais do que os americanos podiam matar, além da sua alta mobilidade em escapar dos bombardeios.⁶⁰

O mau-estar gerado pela guerra do Vietnã não passaria incólume pela sociedade americana acrescido o fato de ser a primeira guerra *televisionada* da história.

⁵⁸ O acordo determinava que não se realizassem mais testes na atmosfera, no espaço ou sob o oceano. No entanto, como afirma o historiador Ronald Powaski “[o acordo] *simplesmente levou os testes, quase literalmente, para o subsolo. Entre 1945 e 1980 o número anunciado de detonações nucleares norteamericanas totalizaram 638. Mais da metade desse número ocorreu depois da assinatura do Tratado de Limitação de Testes*” (tradução do autor). Apud POWASKI, Ronald E. *The Cold War – The United States and the Soviet Union, 1917-1991*. Nova York: Oxford Press, 1998. pp. 145-146

⁵⁹ POWASKI, Op. Cit., pp. 148-156

⁶⁰ POWASKI, Op. Cit., p. 157

1.5 – Racismo em quadrinhos: Os heróis universalistas

1.5.1 – A dupla face dos Civil Rights: o X da questão

Entretanto a tensão da guerra não seria o único foco de preocupação dos americanos na transição do final da década de 60 até meados da década de 70. Se a luta pelos direitos civis teve vitórias significativas na administração Kennedy e especialmente de Lyndon Johnson⁶¹, os conflitos entre a população negra e branca despertavam outra crise na consciência nacional daquele país.

Os Black Panthers, como comunidade organizada pela proteção dos direitos das minorias raciais portavam armas abertamente, direito garantido pela Constituição. Los Angeles, Detroit, Newark entre outras cidades foram palco de incandescentes choques entre comunidades negras e as forças policiais. Em julho de 1967, 26 pessoas foram mortas, por volta de 1200 se feriram em Newark. Semanas depois, 43 pessoas morreram, 2000 se feriram e 4000 incêndios tomaram as ruas de Detroit. Destruição, saques e incêndios, essas manifestações desvelavam profundas incoerências da nação da igualdade e liberdade de expressão. Em 15 de março de 1965 Johnson falou perante o Congresso que *“a igualdade de direitos era uma questão que ‘punha a nu a alma secreta da América’, [e que] ‘o verdadeiro herói dessa luta era o negro americano’”*.⁶²

Posicionamentos distintos surgiam entre as lideranças negras. Ministro evangélico, Martin Luther King proferiu em 28 de agosto de 1963 para a Marcha em Washington: “[...] *‘Embora defrontemos as dificuldades de hoje e de amanhã, ainda tenho um sonho. [um dia*

⁶¹ “[...] *O Presidente usou sua autoridade como chefe do Executivo para fazer do Governo nacional uma arena para o movimento dos direitos civis. Formou uma comissão chefiada pelo Vice-Presidente Johnson para investigar casos e reunir provas de discriminação no serviço federal e nas indústrias com contratos dos Governos*”. Apud LEUCHTENBURG, Op. Cit., p. 848

⁶² LEUCHTENBURG, Op.Cit., p. 857

nas colinas vermelhas da Geórgia,] *os filhos dos antigos escravos e os filhos dos antigos senhores de escravos poderão sentar-se juntos à mesa da fraternidade*”.Um sonho de igualdade, portanto.

Já o graveísta⁶³ Malcolm X respondeu: “[...] *Quem já ouviu falar de revolucionários enfurecidos entoando ‘Nós venceremos... algum dia...’, enquanto saltitam e balançam a braço dado com aquelas mesmas pessoas contra quem deveriam estar se revoltando? Quem já ouviu falar de revolucionários enfurecidos passeando descalços com seus opressores nas piscinas de jardins de nenúfares, com evangelhos e violões e discursos do estilo ‘Eu tive um sonho’?*”⁶⁴

1.5.2 – X-Men: heróis do ideal universalista

Eis que em 1963 surge nas HQ um grupo de heróis que pareciam participar das inquietações em torno do preconceito racial. Além disso, sugeria um cenário muito peculiar para delicada questão. Se a realidade mostrava sujeitos como Malcolm X, hostil ao preconceito, à segregação e militante apaixonado da superioridade negra, Eric Magnus Lansherr, vulgo Magneto era seu correspondente em quadrinhos. A expressão igualitária, branda e humanitária de Martin Luther King era personificada pelo professor Charles Xavier.

Os X-Men nessas histórias são indivíduos nascidos com uma variação genética que lhes confere poderes especiais. São preconceituosamente chamados de mutantes e sua raça é até mesmo denominada *homo superior*. Nada de experiências acidentais, nada de milagrosos atributos físicos, nenhuma origem alienígena. Estes heróis *nascem* com poderes.

⁶³ Marcus Gravey foi um dos primeiros líderes do movimento negro nos Estados Unidos na década de 1920.

⁶⁴ Apud LEUCHETENBURG, Op.Cit. p. 895

Protegidos sob a fachada da “Escola para Jovens Superdotados”, os X-Men são os alunos de Xavier, educados e treinados em portentosa mansão em Westchester County, Nova York. São eles Scott Summers ou Ciclope, o primeiro aluno de Xavier, capaz de disparar rajadas escarlates dos seus olhos, contidas apenas com um visor de “quartzo-rubi”; Hank McCoy ou Fera, um jovem brilhante mas de agilidade e força animalesca; Jean Grey ou Garota Marvel, uma telepata e de limitados poderes telecinéticos; Robert Drake ou Homem de Gelo, capaz de criar para si uma gélida couraça; Warren Worthington III ou Anjo, o milionário mutante alado.

Um defensor da igualdade de direitos, ele mesmo um mutante, Xavier faz dos seus alunos uma elite disposta à proteção de seus semelhantes e da humanidade. Preso a uma cadeira de rodas, Xavier é o inventor de um “radar” para procurar outros mutantes, Cérebro, traquitana que aumenta seus poderes de telepatia exponencialmente. Seu principal nêmesis é Magneto, por sua própria conta, personagem rico em caracterização.

O experiente Magneto, ou Eric Magnus é judeu alemão fugitivo de um campo de concentração nos anos da Segunda Guerra. Lá, ainda garoto, descobre suas habilidades especiais de domínio do magnetismo. Dá-se conta de que pertence a outra minoria. Jura jamais permitir que outro mutante passe por condição semelhante. Em sua juventude conhece Charles Xavier de quem se torna amigo e confessor. De opiniões distintas, ambos preparam-se para um futuro de intolerância. Xavier estabelece sua escola. Magneto organiza um grupo de mutantes, recrutados segundo seu passado de perseguição e de ódio, a Irmandade de Mutantes.

Os primeiros anos da revista X-Men apresentaram enredos semelhantes aos de outras equipes como Vingadores e 4 Fantásticos⁶⁵. Desbaratavam os planos de vilões como

⁶⁵ O grupo Vingadores era uma confraria dos principais heróis da Marvel como Thor, Homem de Ferro, Hulk, Gigante, Vespa e com o passar dos anos incluiu outros personagens, entre eles o velho Capitão América. Os 4

Mefisto ou Fanático. Passaram a ser um grupo fechado e localizado. Não se viam outros mutantes além dos alunos de Xavier ou os inimigos que combatiam. Os traços de preconceito e segregação racial ficaram praticamente intocados por cerca de dez anos.

No entanto, em 1975, com as revistas do grupo sendo republicadas e próxima ao cancelamento, houve uma reviravolta nos personagens. Len Wein e Chris Claremont deram margem para que os X-Men fosse o título mais rentável da Marvel por mais de dez anos.

Na HQ “A Origem dos Novos X-Men”, dá-se a entender que os mutantes não são apenas alguns poucos indivíduos nascidos no seio dos Estados Unidos. Ao contrário, estão espalhados pelo globo e alguns deles, de aparência mais grotesca são caçados como animais.

Nessa história os X-Men originais são enviados para investigar um de entidade mutante no Pacífico Sul. Algo de terrível acontece e apenas seu líder Ciclope consegue voltar para a Escola. Usando seu computador Cérebro Xavier passa a procurar outros jovens com talentos especiais, capazes de salvar seus alunos originais.

O primeiro deles é o teleportador Kurt Wagner ou Noturno. Visto aqui na Imagem 6, na Alemanha, foge de uma horda raivosa. A saída surge quando o herói é abordado por Xavier que oferece ajuda para desenvolver seus poderes. Além dele, no Canadá, Wolverine, o mutante de garras afiadas, sentidos aguçados e acelerada capacidade de cura. Ororo Munroe, Tempestade, capaz de controlar as forças climáticas e que até ser encontrada por Xavier era vista como a deusa da tempestade por indígenas quenianos na África Oriental. Shiro Yoshida, Solaris, no Japão é um mutante que absorve e dispara radiação solar. James

Fantásticos eram o lado luminoso e familiar da Marvel, uma família de cientistas que em viagem espacial foi bombardeada por “raios cósmicos” que lhes conferiram quatro diferentes poderes: a elasticidade do Sr. Fantástico, invisibilidade para Mulher Invisível, capacidade de voar e inflamar-se do Tocha-Humana e a força ilimitada do rochoso Coisa. O Tocha Humana deste grupo não é o mesmo criado por Carl Burgos embora tenha os exatos mesmos poderes. Todos esses personagens foram criados por Stan Lee e Jack Kirby entre 1961 e 1965.

Proudstar, Pássaro Trovejante, um apache nativo-americano de força descomunal e com ódio do homem branco. Sean Cassidy, Banshee, ex-policiaI irlandês capaz de emitir destruidoras rajadas sonoras com seu grito mutante. Finalmente, Piotr Rasputin, Colossus, jovem fazendeiro da União Soviética que pode gerar uma segunda pele metálica em torno de seu corpo tornando-o indestrutível.

Estes novos X-Men tinham ali uma caracterização senão mais exótica menos pasteurizada. São essencialmente fruto de um multiculturalismo politicamente correto. No entanto nem sempre seria simples enquadrar os termos do “politicamente correto” dentro das estruturas que compunham seus personagens. Por exemplo, Wolverine era um ex-espiao do governo canadense. Um assassino profissional, violento, despojado e boca-suja. Com os anos Wolverine seria um dos personagens mais admirados pelos fãs, sendo suas características agressivas seu maior atrativo. Ao final das contas em cada uma das histórias ele agia inspirado pelos ideais de Xavier mas nunca sem alguma resistência. Pássaro Trovejante só aceitou a proposta de partir com Xavier depois dele ter chamado-o covarde. Solaris, também um personagem relutante, ganhou seus poderes como consequência dos efeitos das bombas atômicas em seu país em 1945.

Outro fator importante que foi repetidamente utilizado nas histórias dos X-Men foi a iniciativa de seu escritor Chris Claremont em matar alguns dos heróis. O trauma gerado pela morte dos heróis reverborava nos enredos por longos anos embora obrigasse a assiduidade do leitor. Ou seja, para entender aquelas histórias era necessário acompanhar cada número, tornando mais difícil a compreensão de um leitor que não conhecesse previamente os personagens.

1.5.3 – Morte: finitude acerca do herói

Em 1976 se apresentou a história “Confronto no Espaço” em que os X-Men devem enfrentar os Sentinelas a bordo de uma estação espacial. Os Sentinelas, velhos inimigos dos heróis, faziam parte de um projeto do governo para catalogar e controlar a população mutante. A primeira iniciativa em direção ao extermínio, pensaria Magneto. Após severo empenho os X-Men conseguem embarcar em um ônibus espacial fugindo da eventual destruição que sua batalha provocou na estação. Trancando-se na cabine de comando, Jean Grey, a Garota Marvel se coloca como a única capaz de enfrentar a difícil tarefa de levá-los de volta à Terra. Somente seus poderes telecinéticos poderiam protegê-la o suficiente para viagem. No entanto, o último quadro visto na Imagem 7 mostra que seus esforços não foram suficientes. Ela salva seus colegas, mas não a si mesma.⁶⁶

A morte de personagens centrais nas HQ não era exatamente uma novidade. Anos antes em 1973, na história “O Dia em que Gwen Stacy Morreu” o Homem-Aranha perderia sua amada nas mãos de seu inimigo Duende Verde. Embora ela não fosse uma heroína nas revistas, Gwen foi o primeiro grande amor na vida do Aranha, posteriormente mais foco determinante nas suas histórias. Visto aqui na Imagem 8, na última página da revista o herói jura vingança ao vilão tomado pela raiva de sua perda.

Nos anos da década de 1970 as HQ estavam gradualmente se modificando, acompanhando outros processos que incidiam nos Estados Unidos. Se as velhas esperanças e valores, típicas do período que Hobsbawn chamou de Era de Ouro estavam em crise nesse momento⁶⁷, as iniciativas pacifistas ou humanitárias mostraram perder força. Em seu lugar

⁶⁶ Este episódio seria a chave inicial para um arco de histórias que perduraria por anos. Logo em seguida ao retorno da nave à Terra, surge sob a forma de Jean Grey uma entidade chamada Fênix, uma devoradora de estrelas que desejava experimentar as emoções humanas de sua hospedeira. Eventualmente, tais emoções convencem a Fênix que a única opção à sua devastadora existência era o suicídio. Este foi um dos enredos que tornaram dos X-Men um grande sucesso comercial.

⁶⁷ Por exemplo, a década de 1970 foi um período mais claro de crise do chamado Estado Keynesiano, um modelo econômico diretamente ligado ao espírito de otimismo e coletividade típico dos anos pós-Segunda Guerra. Fruto das teorias de John M. Keynes no final dos anos 20, suas idéias principais pressupunham que o estado assumisse a liderança da melhoria do bem-estar material e regulação da sociedade civil. Além disso,

tomava conta um espírito de desalento. Se a juventude antes compunha a voz do protesto segundo os termos descritos por Robert Kennedy, inflada do “mais puro amor pátrio”, pelos quadrinhos se nota algo diferente. As velhas condutas não eram capazes de salvar a donzela em perigo. Ser bom não basta. A ruína, o fim, a morte eram um espectro cada vez mais próximo do cotidiano heróico. E nem por isso menos assustador. O desequilíbrio simbólico do qual o herói tem função restauradora essencial não mais se resolve tão facilmente por sua ação. Ele deixava de conter seus sentimentos mais profundos.

O bom moço que fazia instintivamente o certo em todos os termos a exemplo do Capitão América era substituído por um sujeito humanizado que sente raiva e medo, entre tantas outras emoções menos “plásticas”. Mais ainda, é cada vez mais difícil conciliar a dupla identidade como herói e civil. Embora essas personae sejam menos dicotômicas (parece que os heróis são menos esquizofrênicos) tais identidades ainda exercem a mesma função.

Em suma, de uma forma ou de outra nos exemplos selecionados permanecem os elementos comuns na composição dos heróis. Colocados em circunstâncias históricas concretas (2ª Guerra Mundial, corrida armamentista, corrida espacial, luta pelos direitos civis, problema da criminalidade urbana acentuada) em cada período uma ou outra característica é acentuada. A função restauradora a que os heróis de quadrinhos respondem é a raiz de suas motivações. História como parâmetro racional e mito como utópico se complementam de forma constante nas páginas das HQ de super-heróis.

Se, mais uma vez, a cultura carrega em si uma complexidade de definição, aqui já se apresentam algumas das características do caso americano. A sucessão da publicação

que o mercado como mecanismo de auto-regulação e ajuste da sociedade civil é incapaz de eliminar as crises econômicas e o desemprego. A partir do início da década de 70 começa a surgir a crítica aos keynesianos, principais pensadores da política econômica americana desde os anos da II Guerra Mundial, pelos neoliberais, defensores do livre-mercado smithiano.

histórias em quadrinhos num movimento contínuo, a releitura de temas e situações, atendem uma constante demanda a qual está longe de ser simplesmente mercadológica.

O historiador americano Warren Susman afirmou: “[...] *In status or community societies there is no written ‘history’, although there may be epics or chronicles. Myth predominates in the prevailing world view. [...] The institutional and normative pattern remains relatively static. Ritual is generally enough to assure the fulfillment of the promise of the myth. [...] History, however, comes into existence in contract or associational societies. [...] It is history that can more reasonably explain the origin, the nature, and the function of various institutions and their interaction.*”⁶⁸

Diz ainda: “[...] *In the complex relationship between myth and history within a culture it is clear that there are conditions that frequently lead the attempt to use each cultural force – myth and history – in ways that emulate the natural function of the other. A relatively complex contract society is unified, the existing social order justified, basic values reinforced, and community goals sanctified [...].*”⁶⁹

Dessa forma as HQ assumem uma demanda de teor ritual no sentido de síntese da própria cultura dos Estados Unidos na medida em que conseguem convergir mito e história. Os quadrinhos podem, portanto ser colocados como um dos casos que Susman menciona em que as funções de cada expoente cultural agem sob a função de outro.

⁶⁸ “[...] *Em sociedades “estatauais” ou comunais, não há ‘história’ escrita, embora possa haver épicos ou crônicas. Mito predomina na visão de mundo. [...] Os padrões institucionais e normativos permanecem relativamente estáticos. O ritual é geralmente suficiente para assegurar o cumprimento da promessa do mito. [...] História, entretanto, vem à existência em sociedades contratuais ou associativas. [...] É a história que pode mais racionalmente explicar a origem, a natureza, e as funções de várias instituições e suas interações.*” SUSMAN, Op. Cit. p. 8

⁶⁹ “[...] *Na complexa relação entre mito e história no interior de uma cultura fica claro que há condições que freqüentemente levam à tentativa de usar cada expoente cultural – mito e história – de formas que mimetizem a função natural do outro. Uma sociedade contratual relativamente complexa fica unificada, a ordem social existente justificada, os valores básicos reforçados, e as metas da comunidade santificadas [...].*” Idem, p. 10

Operando num nível de menor credibilidade intelectual (por conseguinte, menor visibilidade na função de expoente da cultura), as HQ e seus personagens, por outro lado, compõem a realidade mesmo que de maneira fictícia. Sua existência ancora a própria noção do real e por isso mesmo a complementa.

CAPÍTULO II

O retorno do Vingador Reacionário:

Batman e a tradição americana

2. Antagonismo como cultura: Família, tradição, revolução e conservadorismo

Foi colocado que nos Estados Unidos os heróis de quadrinhos, com o passar dos anos, tendiam a uma “humanização”. Excediam a superficialidade de uma caricatura

idealista, de perfeição, para assumir um caráter mais “realista”, emocional. A forma simplista e plástica de expressar o que compunha o herói nos quadrinhos (vide o probó Capitão América) já não se sustentava por si só. No entanto, como se viu em alguns exemplos, havia características que se mantinham como elementos de identificação heróica: o sacrifício e “promessa” de recompensa. Ou então, a *perda* como legitimadora de uma reação. Tudo, entretanto parecia soar em nome de um sentido comum.

Nas HQ, embora a morte de entes queridos trouxesse um traço dramático para o personagem (e o seu leitor), a perda, a negação, a morte, a frustração, servem mais a uma perpetuação da ação heróica do que sua interrupção (terá sido a morte de Gwen Stacy, Jean Grey, o preconceito contra Kurt Wagner/Noturno em vão?). Por suas privações, vítima de um uma situação de desequilíbrio, o herói de quadrinhos reafirma sua noção de justiça. Membro da comunidade traz para si a responsabilidade de agir e reverter essa falha.

Se de forma geral fica mais claro que as histórias em quadrinhos e seus heróis, cada um a sua maneira e tempo, sirvam a um certo propósito (ideal social) e que ademais sua forma e função permaneçam a mesma⁷⁰, deve-se dar um passo adiante.

Se por décadas o Comics Code foi a ferramenta pela qual se dava a manutenção do projeto social que se esperava que os quadrinhos perpetuassem, gradualmente ele passou a ser menos necessário.⁷¹ As raízes do padrão a que se queria respeitar já eram mais profundas por volta de fins da década de 1970. Quando a tradição do conteúdo histórico-cultural

⁷⁰ Sujeito que por abnegação altruísta opera restauração e manutenção de um alto valor social no interior da comunidade. Expressa uma não declarada função de rememoração ritual de princípios e reescrita constante da própria história americana sintetizando a cultura. Este é, genericamente, o caso do herói de quadrinhos americanos. Exatamente o que se trata ao longo da dissertação é observar se há uma dissonância ou não de tal morfologia ao longo dos anos e de que forma eles auxiliam a compreensão da cultura americana.

⁷¹ Como será visto no terceiro capítulo, o Comics Code passou mesmo a ser desconsiderado sendo as revistas publicadas mesmo sem a impressão do seu selo de aprovação.

americano (e o herói de quadrinhos é seu componente) torna-se inconsciente, a utilização de um mecanismo “exterior” de regulamentação perdeu seu sentido.⁷²

Retomando-se as assertivas de Wilhelm Reich, no mundo ocidental do século XX a família assumiu um caráter claramente político e ideológico. Ao ressaltá-la como invólucro primordial do Estado, a sociedade finca a pedra fundamental de uma estrutura conservadora. Tal estrutura se origina na vida econômica. Se nos primórdios do capitalismo a família servia a um propósito econômico (a vida no campesinato), o desenvolvimento das formas de produção trouxe uma transformação na função familiar. Mulheres e crianças, alheios ao funcionamento da vida produtiva, passaram a ser os protegidos da patriarcal figura do homem. Este, sempre submetido às regras do patronato reproduz tal modelo na vida doméstica. Essa atmosfera influencia diretamente a elaboração do inconsciente dos filhos fazendo com que a reproduzam. Diz Reich, “[...] *não por acaso que a juventude conservadora e reacionária, de modo geral [...], é afeiçoada à família e tende a conservá-la, ao passo que a juventude revolucionária é inimiga e tende a desfazer a família, desligando-se mais ou menos completamente dos laços familiares.*”⁷³

Seria difícil (quicá impossível) determinar quanto uma revista em quadrinhos tem influência na formação de um sujeito. Seria mais adequado, por outro lado pensar que se existe consumo existe também um público leitor, sem esquecer, vida econômica ligada ao modelo familiar. Se se parte do princípio que os Estados Unidos no início da década de 1980 eram um país democrático cujo modelo econômico é claramente liberal, de tradições sólidas, de identidade nacional planificada, não seria ousadia pensar que na família existisse

⁷² A estrutura e disposição de tal tradição é certamente um dos conceitos mais complexos da identidade nacional americana. Até mesmo se confunde com a própria. Extensa bibliografia discute onde estão as raízes dessa organização. Nomes como Frederick Turner, Ralph Waldo Emerson, Mark Twain, os próprios “Pais Fundadores” (Thomas Jefferson, James Madison, Alexander Hamilton e outros) deixaram indicativos importantíssimos para apontar a essência do organismo nacional americano. Aqui o esforço é apontar como alguns dos seus pontos são mais visíveis nas HQ de super-heróis.

⁷³ REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974. p. 105

aquilo que Reich chamou de “conservadorismo”. Conserva-se um modelo social. Um modelo que compõe a sociedade. Da sociedade ao Estado. Do Estado à Nação. Nesse sentido e a partir do pequeno excerto de Reich citado acima se sugere um estudo de caso.

Dentre tantos heróis que os quadrinhos produziram desde seu surgimento, muitos tiveram suas características alteradas, sua concepção estética desfeita, embora mantivessem algum ponto em comum que os associassem à sua origem. Especialmente aqueles criados antes da Segunda Guerra. Mesmo o já mitológico Super-Homem passou por grandes transformações sendo nas suas histórias morto e ressuscitado em 1992. Já Batman, esculpido pela força da intervenção do Comics Code na década de 50, foi aos poucos restaurando sua atitude original.

Há de se reparar, Bob Kane, criador do herói afirmou que desejava que seu personagem fosse algo como outro herói, o Sombra. Com vários alter-egos civis, o Sombra, com seu sobretudo e chapéu negro, armado de duas reluzentes pistolas calibre .45, desbaratava planos de mafiosos contando com seu intelecto. Apavorava os criminosos com uma doentia gargalhada que ecoava enquanto atiravam no vazio. Embora pareça uma emblemática figura de quadrinhos, o Sombra surgiu como um personagem dos programas de rádio sendo interpretado por Orson Wells na década de 1930. Batman consiste talvez num refinamento desse personagem tendo em comum diversas características, especialmente sua caracterização visual.

Como já dito, o personagem Bruce Wayne perdeu a família de forma violenta quando criança instalando um trauma tão intenso do qual ele jamais foi capaz de se esquivar. Daí assumindo a alcunha do Homem-Morcego quando adulto. Durante a década de 1970, Neal Adams, escritor das histórias do herói, permitiu que Batman explorasse suas cada vez mais violentas pulsões. Foi gradualmente tornando claro que Batman era um

sujeito desviante em comparação aos seus colegas. Aquele que se, por exemplo, era acusado de um crime, ao invés de aceitar o peso da lei, das forças institucionais a quem também defendia, preferia fugir e caçar os verdadeiros responsáveis, sempre convicto de que fazia o que era certo. Se Batman configura o exemplo de um jovem conservador ou revolucionário ainda é cedo dizer.

Desde 1979, outro escritor de quadrinhos, Frank Miller, se destacava nas revistas de Daredevil, personagem da Marvel Comics. A rigor, um herói muito semelhante à Batman. Advogado, Matt Murdock perdeu a visão quando criança. Seu pai, boxeador fracassado, foi assassinado depois de recusar a oferta de ser capanga da máfia. Através de um severo treinamento (e pelos dons que o material radioativo que o deixara cego lhe proporcionaram) Matt cresceu para se tornar o vigilante urbano vestido como demônio vermelho Daredevil.⁷⁴ Miller, como redator, acentuou precisamente o que havia de mais perturbador, violento e obscuro no personagem e seu ambiente. O mesmo faria com Batman anos depois.

A publicação de *Batman: The Dark Knight Returns*, de Frank Miller em 1985 foi algo como colocar em definitivo o que é Batman, e o porquê de sua existência. Originalmente esta HQ foi publicada na forma de quadro edições, do número 1 ao 4.⁷⁵ Ali foi cuidadosamente narrado que para um sujeito como Wayne/Batman, postergar, se abster ou se aposentar não é apenas inútil, é ingênuo. Sem definir o ano em que se passa a história, a revista começa mostrando Bruce Wayne em meia-idade, aposentado da capa de Batman há dez anos, fato que fez de sua Gotham City um lugar nada acolhedor, sujo, ambiente de todo tipo de vício e brutalidade. Na medida em que uma escalada de

⁷⁴ Sobre as origens do personagem ver em MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book*. Detroit: Visible Ink, 2004. pp. 159-166

⁷⁵ Como fonte documental aqui será usada uma edição encadernada dessas edições no original em inglês e editada em 2002. Com exceção do formato nenhuma alteração foi feita em relação ao conteúdo das revistas.

aterradores eventos ocorre não consegue mais deter aquilo que, para ele, é uma criatura interior que por anos tentou manter sob controle.

O estudo de caso e os subsídios explicativos que *The Dark Knight Returns*⁷⁶ pode oferecer dentro da problemática são aqui narrados sob a forma de dois eixos de leitura. Através deles procura-se dar conta dos elementos mais recorrentes e que, portanto definem a obra e expressam seu tempo.

2.1 - Juventude e Violência

As primeiras páginas de DK mostram que Gotham City passa por um momento de crise. O velho protetor da cidade desapareceu misteriosamente há anos. Enquanto os Estados Unidos ainda vivem a Guerra Fria contra os soviéticos, seu delicado equilíbrio e constante estado de tensão, no plano interno uma ebulição social toma conta das cidades. Estas sofrem os rigores de um intenso aumento de temperatura. Entrecortado por quadros em que se narram as notícias dos jornais de televisão, dá-se conta que o calor tem gerado atos de “desobediência civil”, entre os quais, o mais horrendo foi o brutal assassinato de três freiras pela gangue dos “Mutants”⁷⁷. Nas primeiras páginas diz-se que uma ameaça de morte chegou às portas do comissário de polícia James Gordon às vésperas de sua aposentadoria. Diz o personagem:

*“I’ve got four weeks to nail those bastards. If this means they’re willing to take me on, I’m delighted.”*⁷⁸

⁷⁶ A partir daqui usa-se também DK como abreviatura para *Batman: The Dark Knight Returns*.

⁷⁷ Não confundir estes Mutants com os mutantes X-Men. São personagens de revistas diferentes e editoras diferentes. Contudo a própria caracterização visual dos Mutants em DK remete ao líder dos X-Men com seus óculos vermelhos. Como se tem reparado através de vários exemplos, criatividade não é o recurso mais utilizado nas criações de quadrinhos. É necessário um olhar cuidadoso ao identificar o que é uma referência, uma crítica ou uma recorrência no interior das produções. P. 10

⁷⁸ “[...] *Tenho quatro semanas para pegar estes bastards. Se isto significa que eles querem me pegar, fico lisonjeado.*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 11

Gordon por si só já é apresentado como um veterano policial, endurecido por anos de serviço e que por isso não se esquivava diante da brutalidade. É amigo de Bruce Wayne e conhece seu alter-ego. Na Imagem 9, ainda através das notícias na televisão é relatado:

“...butchery of every member of the family. The Mutant organization is believed to have committed this atrocity for money the family had... something under twelve dollars. This is considered a drug-related crime at present [...].”⁷⁹

Até este ponto a única imagem mostrada dos tais Mutants é apenas uma silhueta escura quando tentam assaltar Bruce Wayne quando este ainda não havia decidido sair do ostracismo como vigilante, um recurso narrativo que aumenta a tensão na história. Na página 58 o comissário sofre sua primeira tentativa de assassinato e no último quadro vê-se o agressor. *“Vejo o rosto do assassino, que não tem nem idade para se barbear.”*⁸⁰ Logo em seguida Gordon reage e atira em seu atacante.

Aos poucos o enredo da HQ vai descrevendo uma situação tensa em que os habitantes de Gotham, cidade metáfora para qualquer grande metrópole americana, comportam-se vítimas à espreita. Como se não bastasse um mundo numa situação suficientemente assustadora, a geração mais velha se torna “refém” da mais jovem. Com um comunicado para televisão dá-se conta da agressão que os Mutants (e a própria juventude) representa. Declaram suas intenções e reivindicam o futuro para si de forma perturbadora:

“[...] We will kill the old man Gordon. His women will weep for him. Will chop him. We will grind him. We will bathe in his blood. I myself will kill the fool Batman. I will rip the meat from his bones and suck

⁷⁹ *“...matança de todos os membros da família. Acredita-se que a organização Mutante cometeu esta atrocidade pelo dinheiro que a família tinha... algo em torno de doze dólares. No momento este crime é associado à drogas [...]”* Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 14

⁸⁰ Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 58

them dry. I will eat his heart and drag his body through the street. Don't call us a gang. Don't call us criminals. We are the law. We are the future. Gotham City belongs to the Mutants. Soon the world will be ours."⁸¹

Fica evidente que na história os jovens Mutants não são um problema menor. Desorientados, suas ações são cada vez mais intensas embora organizadas. As forças públicas não conseguem por si só resolver a questão e mesmo o herói Batman é ameaçado. Este, entretanto responde a tais atos de forma igualmente severa. Quando escolhe voltar à ativa, da mesma forma como é gradualmente mostrada a feição dos Mutants, aos poucos é mostrada a atuação do herói.

A decisão de Bruce Wayne de voltar a ser Batman ocorre ao longo de nove páginas. Nelas, entre quadros que alternam suas lembranças de quando aos seis anos viu seus pais serem assassinados e seu rosto em choque ouvindo notícias sobre mortes e atos criminosos. Uma voz interior conversa com Wayne em seus pensamentos. Na Imagem 10 ela fala em tom de fatalismo.

"[...] The time has come. You know it in your soul. For I am your soul... You cannot escape me. You are puny, you are small. You are nothing – a hollow shell, a rusty trap that cannot hold me – Smoldering, I burn you - - Burning you, I flare, hot and bright and fierce and beautiful – you cannot stop me - - Not with the wine or

⁸¹ “[...] Vamos matar o velho Gordon. Sua mulher irá chorar por ele. Vamos fatiá-lo. Vamos triturá-lo. Vamos nos banhar em seu sangue. Eu mesmo matarei o tolo Batman. Vou arrancar a carne dos seus ossos até secá-los. Vou comer seu coração e largar seu corpo na rua. Não nos chamem de gangue. Não nos chamem de criminosos. Nós somos a lei. Nós somos o futuro. Gotham City pertence aos Mutantes. Logo o mundo será nosso.” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 61

*vows or the weight of age - - You cannot stop me but you still try - -
still run - -*⁸²

Quando duas adolescentes negligentemente atravessam uma área perigosa são atacadas pela gangue juvenil. Em quadros escuros, como exemplo na Imagem 11, só são mostradas as silhuetas dos personagens. A única exceção é no quadro em que se vê quatro lâminas em forma de asa de morcego fincadas no braço de um dos agressores que grita em agonia.

Na medida em que as oposições vão se tornando mais claras e acontece o entrelaçamento do enredo, o leitor é bombardeado por sucessivos quadros contendo noticiários de TV. Dá-se conta que além das ações particulares dos personagens, seja do herói ou seus antagonistas, há a opinião pública apresentando sua opinião dos fatos. Dentre outros, médicos, psiquiatras, políticos, policiais, testemunhas, comediantes e apresentadores indo contra ou a favor de Batman e suas ações.

Em Dark Knight a controvérsia que a existência de Batman gera é repetidamente mostrada. Em um desses noticiários é a isso que se dá conta. Esta passagem ocorre logo em seguida à tentativa de assassinato contra Gordon. Na Imagem 12 a âncora lê a seguinte notícia:

“...The Council Of Mothers today petitioned the mayor to issue a warrant for the immediate arrest of the Batman, citing him as a harmful influence on the children of Gotham. Another petition on the

⁸² “[...] Chegou a hora. Você sabe do fundo da alma. Porque eu sou sua alma. Você não pode fugir de mim. Você é fraco, você é pequeno. Você não é nada. – uma casca vazia, uma ratoeira enferrujada que não pode me conter. Ardendo lentamente, eu queimo você – Queimando você eu cintilo, quente e brilhante e intensamente – você não pode me deter – Nem com vinho ou promessas ou o peso da idade – Você não pode me deter mas ainda tenta – Ainda foge –”Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 25

*mayor's desk came from The Victims' Rights Task Force, demanding an official sanction of the vigilante's activities...'*⁸³

Em seguida, inquirido sobre tais questões o prefeito responde de forma nervosa e obtusa que tudo ainda está em deliberação. Ainda, num dos últimos quadros da página 59, a âncora diz que os incidentes de violência contra criminosos continuam a abundar em Gotham, não se sabe ao certo se por obra de Batman ou se inspirados nele. Na verdade, a mensagem textual de que Batman tem inspirado os jovens é acentuada através dos desenhos. Eles mostram alguém vestindo as luvas, a túnica e o cinto característicos da figura de Robin.

Este Robin, diferente de seus antecessores⁸⁴ é a garota de 13 anos Carrie Kelley. È uma das que foram atacadas pelos Mutants detidos violentamente por Batman. Em suas primeiras incursões noturnas ainda age de forma desajeitada, mas ousada. Desmonta esquemas de pequenos salteadores e crimes menores até encontrar Batman que a recruta. Isso só acontece quando o herói resolve aceitar o desafio do líder dos Mutants. Levando uma surra, clama por Dick, seu antigo parceiro, o primeiro Robin. Mas quem aparece é Kelley que o ajuda fugir. Mostrado na Imagem 13, perguntado pelo mordomo e confidente Alfred se usar a garota é uma boa idéia, se Batman esqueceu o que houve com Jason, Wayne replica:

“Carrie. She's perfect. She's young. She's smart. She's brave.[...]”

⁸³ “...Hoje o Conselho de Mães fez uma petição ao prefeito para um imediato pedido de prisão para Batman, citando-o como uma prejudicial influência às crianças de Gotham. Outra petição foi feita pela Força Tarefa dos Direitos das Vítimas, solicitando a sanção oficial das atividades do vigilante...” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 59

⁸⁴ Nas HQ de Batman vários jovens acompanharam o herói em sua jornada como combatente do crime. O primeiro deles foi Dick Grayson, que após anos ao lado do herói ganhou autonomia, uma revista própria e novo nome, Nightwing. O segundo foi Jason Todd, que originalmente era um garoto de rua que tentava roubar o Batmóvel. Foi por este personagem que ocorreu um dos episódios mais interessantes do mercado editorial de quadrinhos nos Estados Unidos. As vendas da revista de Batman passaram a cair vertiginosamente depois da inclusão do segundo Robin. A DC procurou aproveitar tal insucesso com uma campanha em que os leitores votavam se Jason Todd devia ser morto ou não. Mais que restaurar a popularidade de Batman, o assassinato de Robin nas mãos do Coringa deu margem para uma infinidade de referências nos enredos do herói, agora sempre se sentindo responsável pela perda do garoto. O último a ocupar o posto de ajudante nas edições regulares do herói é o atual Tim Drake. Sobre isso ver em MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book*. Detroit: Visible Ink, 2004. pp. 400-403

*“I will never forget what happened to Jason. He was a good soldier. He honored me. But the war goes on.”*⁸⁵

Carrie, da mesma forma que a gangue de criminosos, parece ser fruto de uma geração desorientada. Embora ela tenha uma postura oposta àquela dos Mutants ela age da mesma forma. Clandestina e violenta. O único diferencial é que naquele momento foi colocada ao lado do “bem” quando Wayne decidiu usá-la. Várias vezes Wayne se refere a ela como “Bom soldado, bom soldado.” Da mesma forma, os Mutants também se comportam. Quando presos agem como membros de um “exército cativo”.

Enquanto isso é mostrado que os Mutants se manifestam contra os rótulos que a mídia lhes impõe. Gangue, multidão, garotos. Embora organizados sob a liderança de um monstruoso líder eles não têm respeito pelas instituições sendo guiados pelos seus mais impulsivos instintos. É o que acontece quando assassinam uma mulher no metrô por pura diversão visto na Imagem 14. Tal episódio é descrito de forma detalhada e incômoda. Dando mais ênfase aos pensamentos da infortunada mulher, cansada e ansiosa para presentear o filho, o fato de nenhuma imagem mostrar o que aconteceu é ainda mais chocante.

Os personagens de Batman e Gordon, trabalhando de maneira clandestina, procuram conter estes jovens. O prefeito, vacilante, chega mesmo a aceitar como alternativa negociar com os criminosos, assumindo assim que o mal que eles representam é tão institucionalizado quanto o próprio aparelho de governo. Diz ele na Imagem 15:

⁸⁵ *“Carrie. Ela é perfeita. Ela é jovem. Ela é inteligente. Ela é corajosa. Eu nunca esquecerei o que aconteceu com Jason. Ele era um bom soldado. Ele me honrou. Mas a guerra continua.”* Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 93

“This whole situation is the result of Gordon’s incompetence.—And the terrorist actions of the Batman. I wish to sit down with the Mutant leader... to negotiate a settlement...[...]”⁸⁶

Visto na Imagem 16, os noticiários dão conta que os chefes da administração pública se esquivam de se encarregar de Batman. Quando perguntado sobre o vigilante, o presidente Ronald Reagan diz que é uma questão do estado e seu governador. Este diz que o estado é grande e não pode se preocupar com apenas uma cidade, que tal responsabilidade cabe ao prefeito. O novo prefeito diz que não lhe cabe fazer juízos morais nem interferir no trabalho da nova comissária de polícia. Fica a dúvida se esta vai cumprir o mandato de prisão contra Batman.⁸⁷

Pelo que se abstrai da HQ, aos jovens é necessária uma força disciplinadora. É necessário um líder que lhes ofereça um objetivo. É necessário um sentido para usar sua energia.

Quando finalmente o herói Batman derrota o líder dos Mutants, facções no interior da gangue se formam. Uns viram um grupo bem armado de neo-nazistas, outros continuam fieis à gangue original. Mas alguns ainda passam a cultuar o símbolo que Batman representa intitulando-se Sons Of Batman, identificados por um desenho de morcego pintado no rosto.

Mais uma vez, a juventude configura um problema de gestão, ou seja, as instituições familiares e políticas não conseguem integrá-los na sociedade de uma forma adequada. Mesmo quando se põem a continuar a “obra” de Batman, as conseqüências são mostradas como igualmente brutais. Um dos membros dos Sons Of Batman impediu um assalto em

⁸⁶ Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 88.

⁸⁷ *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 162

um mercado. Aparentemente, fez isso disparando contra o rosto de um dos ladrões com uma arma de grosso calibre como se mostra na Imagem 17. Quem narra isso é a única testemunha, o caixa do mercado. Após os disparos, diz que o jovem se aproximou e perguntou por que o caixa não reagiu, que por isso não merecia aquela função. Hospitalizado o personagem descreve:

*“Then the S.O.B., he told me I should’ve put up a fight with [a gangue] the Nixons. Said I didn’t deserve to run a cash register. He grabbed a pair of wire cutters - -”*⁸⁸

A sugestão que a imagem oferece é que o S.O.B. arrancou os dedos do caixa com um alicate. Ou seja, “apesar” de ter impedido um crime, em seguida praticou outro ato de extrema barbárie.⁸⁹

O enredo de Dark Knight não se mantém apenas em torno dos jovens e das incoerências de gestão e administração que ocorrem a partir deles. Mesmo assim são elemento importante. Enquanto se dá a narração dos eventos mostrados acima, vai-se mostrando também pinceladas de uma questão internacional envolvendo a fictícia ilha de Corto Maltese.⁹⁰ Aparentemente um protetorado norte-americano, a entrada de forças armadas soviéticas nesse território obriga uma retaliação, esta sob a forma do servil Superman. Na medida que a trama avança isso vai tendo uma relação cada vez mais direta com Batman e seu retorno. Quando a situação internacional chega a um limite, os soviéticos lançam um tipo de míssil nuclear em direção aos Estados Unidos, que tem grande parte de seu efeito retardado por Superman. No entanto não impede um “pulso eletromagnético”, fenômeno físico que

⁸⁸ “Então o SOB, ele falou que eu deveria enfrentar [a gangue] dos Nixons. Falou que eu não merecia ser caixa de supermercado. Ele pegou um par de alicates - -”. Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 162

⁸⁹ S.O.B., no coloquialismo americano também é sigla para “*Son of a Bitch*”. A utilização do mesmo acrônimo pelo autor talvez não seja casual.

⁹⁰ Corto Maltese é o nome de outro personagem de quadrinhos do autor francês Hugo Pratt.

incapacita todo tipo de aparelho elétrico. Quando isso acontece instala-se um estado de caos em Gotham City entre incêndios e saques enquanto aviões desgovernados despencam do céu.

Durante a década de 1980, no plano real, a política internacional americana estava estruturada (mas não só) em uma oposição retórica em torno dos direitos humanos.⁹¹ Democráticos, os americanos acusavam o mundo comunista seu desrespeito aos direitos civis e políticos. Estes, por outro lado acusavam os americanos de descaso aos direitos sociais. Logo, nos anos do governo de Reagan isso se transfigurou nos fundamentos da armação teórico-ideológica que determinava as ações políticas. Em si carregava uma contradição extrema na medida em que favorecia regimes de direita na África do Sul, Chile, Filipinas, Haiti e El Salvador, justificado pelo fato de serem contrários aos soviets. Tal favorecimento ganhou o nome de “engajamento construtivo”, conceito que consistia em auxílio técnico, financeiro e militar e uma ação diplomática discreta.⁹²

O ataque soviético contra a ilha de Maltese e a explosão do pulso eletromagnético sobre os céus americanos é o momento em que na ficção de DK chega-se a um impasse político/militar em torno do tabuleiro internacional. É o momento que o personagem Batman toma as rédeas da situação interna convocando não apenas aqueles que se dizem seus seguidores, os Sons Of Batman, mas também todo ex-membro da gangue mutante. Todos, por si só, já se preparavam para arrasar a cidade e “purificá-la”. Batman surge, à

⁹¹ “[...] *Os direitos humanos – ou seja, grosso modo [é] a idéia de que todos os indivíduos, em toda parte, têm direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade neste mundo [...]. Os Estados Unidos foram fundados na proclamação de ‘inalienáveis’ direitos, e desde então direitos humanos têm tido uma ressonância peculiar na mente dos americanos. Os americanos concordam desde 1776 que os Estados Unidos têm de servir como fanal dos direitos humanos para um mundo impenitente. A questão tem sido sempre a de saber como a América deve executar essa missão.*” Apud SCHLESINGER Jr., Arthur S.. *Os Ciclos da História Americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. pp. 99-100

⁹² Sobre os Direitos Humanos e a Tradição americana ver em SCHLESINGER, Op.Cit., pp. 97-124

cavalo proferindo um retumbante “Não”. Visto na Imagem 18, pegando uma arma de fogo que um dos S.O.B. carregava diz:

“This loud, clumsy, stupid thing --

[...] This is the weapon of the enemy. We do not need it. We will not use it. [...] Our weapons are quiet – precise. In time, I will teach them to you. [...] Tonight, you will rely on your fists -- and your brains.

*[...] Tonight we are the law. Tonight I am the law.”*⁹³

Deste ponto em diante aponta para o encerramento da HQ até culminar num inevitável confronto de Batman contra Superman. Permanece a dúvida se Batman como um herói configura o exemplo de conservador ou revolucionário (segundo os termos de Reich). Até agora ele parece se encaixar na designação do segundo caso. Os laços familiares que o fariam integrante de um modelo societário foram rompidos na infância. Adulto, não se ajusta integralmente nesse modelo desenvolvendo sua dupla personalidade. Como Batman, deixa vir à tona sua revolta contra o Estado que, ao que se mostra, ainda não consegue cuidar de seus membros mais jovens. Neles reconhece a si mesmo e lhes empresta um objetivo: salvar a cidade.

Batman não apenas traz para si a manutenção da lei: ele é a lei. Desafia o poder estatal legalmente instaurado na medida em que mina sua autoridade e não reconhece os mandatos de prisão feitos pela polícia. Por vezes, a personagem Ellen Yindell, comissária

⁹³ “[...] *Esta barulhenta, desajeitada e estúpida coisa – Esta é a arma do inimigo. Nós não precisamos dela. Nós não a usaremos. [...] Nossas armas são silenciosas – precisas. Com o tempo eu os ensinarei a usá-las. [...] Esta noite, vocês contarão com os punhos – e seus cérebros. [...] Esta noite nós somos a lei. Esta noite EU sou a lei.*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 173

de polícia que substitui o velho James Gordon, tenta levar à termos as ações de Batman que sempre reage espancando seus perseguidores policiais e escapa.

É difícil não reconhecer, os exemplos parecem apontar para um sentido de cisão revolucionária. Entretanto, na medida em que o herói é o único que efetivamente entra em contato com a juventude, esta encarada como um problema a ser resolvido, ele caracteriza algo diferente. E isso está longe de ser dissonante à tradição norte-americana. Mais ainda, remete à própria fundação dos Estados Unidos. Este é o ponto que abre espaço para o segundo eixo de leitura.

2.2 - Experiência e Destino: Violência como resistência

Arthur Schlesinger Jr., fez uma detalhada descrição de uma divisão no seio dos Estados Unidos entre os primeiros sujeitos da colonização na Nova Inglaterra no século XVI e aqueles que levaram à cabo a “revolução” americana em 1776. Mostrou que havia uma contradição de termos em torno de um ponto em comum. Ambos os grupos (e mais tarde, seus herdeiros) viam no território americano um local livre de influências pronto a ser desbravado e elevado à grandeza sob uma severa provação. Se por um lado, havia aqueles que Schlesinger chamou de *experimentalistas*, homens de letras, céticos em relação ao futuro do país, dispostos a evitar a falência da república, havia também os *evangelistas*, defensores de um grandioso destino americano como obra da Providência divina.⁹⁴ Nomeou cada segmento como representantes da Tradição e da Contra-tradição, respectivamente.

Os defensores da Tradição, os experimentalistas, “Pais Fundadores” como Alexander Hamilton, Thomas Jefferson, John Quincy Adams, Benjamin Franklin, são

⁹⁴ Conceitos descritos ao longo e como pressupostos em SCHLESINGER, Op.Cit.

descritos por Schlesinger como aqueles que atentos às lições da história, sabem que o curso da república tende à própria corrupção e fracasso, assim como ocorreu em Roma. Grandes estudantes de Tácito e Políbio, os experimentalistas se prontificaram à execução de uma tarefa. Diz o autor: “[...] *A indoutrinação clássica reforçou a opinião calvinista de que a vida era um risco terrível e que aquele era [entre 1776 e 1791]⁹⁵ um tempo de provação para os Estados Unidos. A história da Antiguidade não ensinava a inevitabilidade do progresso, mas, sim o caráter perecível das repúblicas, a transitoriedade da glória, a mutabilidade dos negócios humanos.*”⁹⁶ Assim, os Pais Fundadores se colocavam diante de um portentoso desafio e de “riscos monumentais” cujo fundamento não era “*uma ordenação divina, mas a demonstração – contra a história – de uma hipótese.*”⁹⁷ A hipótese de que enquanto sujeitos realistas e racionais, sua perseverança excederia uma falência escatológica. Isso é o que descrevia sua tarefa. Um experimento, portanto.

Os apóstolos da Contra-Tradição, evangelistas e messianistas, eram uma faceta mais ortodoxa do sentido religioso da América. Para eles, a história preparou os povos para a aventura do Novo Mundo. Purgados pelo passado e distantes da decrepitude européia, a eles cabia a jornada dos eleitos para “além da história”. Embora concordassem com os experimentalistas que enxergavam no futuro um período de rígida provação, para os evangelistas isso era apenas mais uma prova de seu grandiloquente destino. “*Nós, americanos [...] somos um povo peculiar, escolhido – o Israel do nosso tempo. Carregamos às costas a arca das liberdades do mundo... Deus destinou a nossa raça e a humanidade espera grandes feitos dela. E nobres sentimentos trazemos dentro do peito.*

⁹⁵ Este período é aquele que vai desde a Declaração de Independência em 4 de julho de 1776, passando pelo início da guerra contra os ingleses até a redação e as últimas emendas feitas na Constituição Americana em 17 de setembro de 1787. Sobre esses eventos ver REMOND, René. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 20-27

⁹⁶ SCHLESINGER Jr., Op. Cit., p. 7

⁹⁷ SCHLESINGER Jr., Op. Cit., p. 12

Logo as outras nações estarão na nossa esteira... Demasiado tempo duvidamos de nós mesmos e nos perguntamos se o Messias político de fato viera. Mas ele veio em nós [...]” diz Schlesinger citando Herman Melville.⁹⁸ A grandeza em si, para os evangelistas da Contra-tradição é uma *bênção*, um dom natural trazido “dentro do peito”. Superar o infortúnio é o ato de fé que os levaria à grandeza e inspiraria outros povos.

A HQ Dark Knight permite uma observação destas posturas e visões de mundo não num sentido literal, mas no campo da representação, contraparte da realidade e das relações sociais que ancora a própria idéia de identidade, cultura e história. As dicotomias que correspondem pressupostos teóricos-ideológicos em torno dos experimentalistas e evangelistas embora permanentes, passam por períodos de sutil mas acentuada visibilidade. Nesta HQ isso acontece pela resistência do herói em se submeter à lei e à autoridade do Estado fato que leva ao inevitável duelo com Superman.

É difícil definir qual dos heróis – Batman ou Superman – corresponde ao padrão dos experimentalistas ou evangelistas. Aparentemente, Batman *pende* para uma postura mais racionalista por ser claramente metódica, embora se use de símbolos que o remetam à uma idealização metafísica. Superman, por outro lado permanece nitidamente caracterizado como representante máximo da Providência embora responda ao poder secular do governo. Entretanto, é a *indefinição* de função e postura que aqui se torna significativo. A HQ faz dessa dupla tradição e sua contradição intrínseca o eixo narrativo do enredo. Lembrando, mito (elemento utópico) e história (elemento racional) assumindo função do outro.

Numa das passagens de Dark Knight, Batman detém um bem armado grupo de assaltantes de banco ordenando até mesmo que os policiais se afastassem, que só obedecem quando um deles, mais velho, diz “Estamos aqui para assistir um show garoto”. No dia

⁹⁸ SCHLESINGER Jr., Op. Cit., p. 17

seguinte um programa de debates já comenta o episódio e expõe a opinião de seus participantes. Na Imagem 19 mostra-se o seguinte diálogo:

“- [...] *one almost expects to see the batsignal strinking the side of the Gotham's Twin Towers. Yes he gave us quite a night... Sure kept the hospitals busy.*

- *Yes, Morrie, but I think it's a mistake... to think of this in purely political terms... Rather, I regard it as a symbolic resurgence of the common man's will to resist... A rebirth of the american fighting spirit. [...] Perhaps the Batman is dangerous... but he's hardly as dangerous as his enemies, is he?*”⁹⁹

Se nessa HQ, Batman é o renascimento do espírito de luta americano, as raízes desse espírito estão na fundação do país, não esquecendo das inferências no capítulo anterior (história e mito como um antagonismo análogo gerando a cultura). Como representação, a história em quadrinhos que conta o retorno de Batman faz uma remissão direta à tradição combativa dos Estados Unidos.

A independência americana, primeiro movimento de independência colonial desde a fundação dos Estados modernos, foi marcada não por uma intransigência revolucionária esvaziada de princípios, mas ao contrário, em perfeita consonância ao espírito metropolitano inglês. As milícias coloniais americanas lutaram ao lado das forças inglesas contra a expansão do domínio francês desde o início do século XVIII. Quando em meados

⁹⁹ “- [...] *esperando ver o bat-sinal brilhando sobre as Torres Gêmeas de Gotham. Sim, ele nos deu uma noite e tanto... Certamente deixou os hospitais ocupados. – Sim, Morrie, mas eu acho isso um erro... ao pensar nisso apenas em termos políticos... Ao invés disso, eu vejo como um ressurgimento da vontade de resistência do homem comum... O renascimento do espírito de luta americano. [...] Talvez Batman seja perigoso... mas é menos perigoso que seus inimigos?*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 41

daquele século a ameaça francesa havia sido contida, a permanência dos exércitos ingleses nas colônias se tornou algo sem sentido e incômodo. Fora isso, os gastos das guerras na Europa, fez com que a metrópole inglesa aumentasse as taxas de impostos às colônias. Embora fiéis à Coroa, os colonos não tinham uma representação no Parlamento. Aparentemente entre as colônias não havia qualquer interesse em cindir relações com a Inglaterra, embora atos isolados de desobediência começassem a serem recorrentes. No porto de Boston, Massachusetts, em 16/12/1773 ocorreu o famoso episódio em que colonos disfarçados jogaram ao mar a carga dos navios da Companhia das Índias. As autoridades coloniais nada fizeram, o que foi visto pela Inglaterra como um desafio à sua autoridade. Querendo demonstrar uma firme e exemplar resposta o governo inglês reduziu todas as liberdades civis da colônia. Ao contrário do que se esperava, fez com que outras colônias simpatizassem à causa dos punidos. Repare-se, não havia qualquer tipo de instância deliberativa organizada e centralizada nas colônias. Elas só foram tomando forma na medida em que se esperava planejar o diálogo com a metrópole. Por outro lado, isso gradualmente permitiu a montagem de um aparelho insurrecional que culminou na declaração de independência em 4 de julho de 1776.

Se a cultura no seio dos Estados Unidos mantém função ritual e de um tipo de re-escrita da história solidificando a idéia de identidade nacional, é difícil negar, Batman como herói ressalta o tipo de postura dos insurgentes coloniais. Faz da desobediência civil uma virtude. Essa virtude não é inédita, mas integrante da tradição americana. Mesmo que não exclusivamente, a escora e a compõe.

Além dos Mutants, Batman tem ainda que lidar com outros personagens, velhos inimigos como Duas-Caras e Coringa. O primeiro passou anos internado num hospício em tratamento para amenizar sua dupla personalidade e sua condição de frio assassino. Depois

de escapar, Batman segue um de seus capangas. Na Imagem 20, quando interpelado pela sombria figura, o sujeito conclama seus direitos, no que o herói replica:

*“[...] You’ve got rights. Lots of rights. Sometimes I count then just to make myself feel crazy. But right know you’ve got a piece of glass shoved into a major artery in your arm. Right now you’re bleeding to death. Right now I’m the only one in the world who can get you to a hospital in time.”*¹⁰⁰

Já Coringa, não teve chance de tanta “complacência”. Quando instala bombas num parque de diversões e distribui algodão doce envenenado matando dezenas de crianças Batman já não mais se contém. Agir de forma violenta não é exceder um limite, mas algo necessário. Quando Coringa toma um refém tentando fugir do herói, este lança vários afiados bumerangues contra o vilão cravando um deles profundamente num dos olhos de Coringa. Mostrado na Imagem 21, pensa o herói:

*“[...] No, Joker. You’re playing the wrong game. The old game. Tonight you’re taking no hostages. Tonight I’m taking no prisoners.”*¹⁰¹

Prisioneiros e reféns, usualmente transformados em jargão de telejornal, remetem à um padrão marcial, de exércitos e guerra. Para Batman é disso que se trata a realidade: todos estão envolvidos numa guerra, com soldados, baixas e vítimas. Tomar uma posição torna-se imperioso. É o que faz efetivamente quando decide “não fazer prisioneiros” embora talvez seu discernimento da realidade eventualmente o leve longe em suas ações.

¹⁰⁰ “[...] *Você tem direitos. Muitos deles. Me divirto só de enumerá-los. Mas agora você tem uma lasca de vidro enfiada numa artéria do braço. Agora eu você está sangrando até a morte. Agora eu sou o único no mundo capaz de levá-lo ao hospital a tempo.*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 45

¹⁰¹ “[...] *Não Coringa. Você está jogando o jogo errado. O velho jogo. Hoje você não fará reféns. Hoje eu não farei prisioneiros.*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 144

Quando vai enfrentar os Mutants no esconderijo da gangue, Batman sabe que se não se pode dar ao luxo de ser ameno. É mostrado nesse momento que não só suas atitudes, mas o próprio equipamento que usa não é dos mais moderados. O batmóvel, tradicional veículo do herói, usualmente associado como veloz e longilíneo, em DK é um robusto carro de combate. De dentro dele Batman dispara balas de borracha contra a assustada turba de delinquentes, mostrado aqui na Imagem 22. Estes, ao atirar na blindagem geram mais baixas entre si do que danificam o pesado veículo.

Quando enfrenta a polícia nos seus eventuais encontros está sempre consciente de que está quebrando regras. Mais ainda, sabe que se está vivo até hoje foi por questão de pura sorte. Eventualmente ela acabaria. Enquanto não acontece, sua guerra pessoal continua. É o que fica claro na Imagem 23 quando nos quadros lê-se:

*“[A nova comissária] She got here faster than I planned... Reminds me of Jim [Gordon] in the old days... You tried to warn me, Jim... so many times... You told me that I break too many of the important rules... That I’ve made to many of the wrong enemies... That, for all my tricks... I’ve been getting by luck... it’s all a game of odds, you said... all it will take is one bullet.”*¹⁰²

Aparentemente, o desacato à lei não é uma característica recente ao Batman nesta HQ. Como já dito, enquanto o herói impinge sua influência sobre Gotham e gera controvérsia entre a opinião pública e o governo, Superman se mantém ocupado combatendo os soviéticos na ilha de Corto Maltese. Mostradas na Imagem 24, suas ações

¹⁰² “[A nova comissária] *Ela chegou mais rápido que pensei... Me lembra Jim [Gordon] nos velhos tempos... Você tentou me avisar, Jim... tantas vezes... Você disse que quebrei muitas regras importantes... Que eu fiz muitos inimigos errados... Até agora sobrevivi por causa dos meus truques... e tendo sorte... É tudo um jogo de possibilidades, você disse... A única coisa necessária para terminar é uma bala.*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p.137

são entremeadas por seus pensamentos, distantes daquilo que está fazendo. Como se falasse com Bruce Wayne pensa:

“[...] You were the one they used against us Bruce. The one who played rough. When the noise started from the parents groups and the subcommittee called us in for questioning – You were the one who laughed... That scary laugh of yours... ‘Sure we’re criminals’, you said. ‘We’ve always been criminals’. ‘We have to be criminals.’”¹⁰³

Mais detalhes do que consistiu esse chamado a depor perante um subcomitê não aparecem. O que se conta apenas é que Superman foi o único a ter autorização em permanecer na ativa como super-herói. No entanto, ele seria mantido no anonimato, longe da mídia e deveria obedecer apenas ordens sancionadas pelo governo americano. Ou seja, a própria categoria de “super-herói” nessa história já é caracterizada como fora da lei. Não bastasse, como disse Wayne, é obvio que se tratavam de criminosos. De que outra forma poderiam agir?

A incoerência inerente à condição de vigilante heróico como sujeito transgressor é levada ao limite quando Superman chama Batman para um derradeiro confronto. Se em toda narrativa as tensões e oposições do que se define como certo e errado são construídas, é no combate entre os dois heróis que isso se cristaliza. No último capítulo da HQ, isso acontece quando Batman/Wayne já havia conseguido eliminar a ameaça do Coringa e Duas-Caras, controlado a ebulição social dos jovens de Gotham fazendo deles seus seguidores e salvo a cidade de si mesma quando da explosão do artefato nuclear. Nesse processo, o personagem foi baleado, dilacerado, surrado, perseguido, entre tantos outros. Quando aceita o desafio de

¹⁰³ “[...] Você foi aquele que usaram contra nós Bruce. Aquele que jogou pesado. Quando o barulho começou vindo dos grupos de pais e o subcomitê nos chamou para interrogar – Você foi aquele que riu. Aquela sua assustadora risada. ‘Claro que somos criminosos’, você disse. ‘Nós sempre fomos criminosos.’ Nós tínhamos que ser criminosos.” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 135

seu colega heróico, havia acabado de passar por uma cirurgia e seu coração mostrava sinais de que viria falhar. Superman/Kent por outro lado enfrentou tanques de guerra, exércitos armados e um míssil nuclear soviético.

Colocados frente a frente, as páginas mostrando os personagens se digladiando sintetizam o “antagonismo” essencial até aqui desenvolvido. A Tradição, experimentalista, racionalista e pragmática, se confronta com a Contra-Tradição, evangelista, religiosa-moralista nas figuras de Batman e Superman. Claramente narrado sob os pensamentos de Batman na Imagem 25 lê-se:

“[...] You sold us out Clark. You gave them the power – that should have been ours. Just like your parents taught you to. My parents... Taught me a different lesson... Lying on this street -- shaking in deep shock- - Dying for no reason at all – They showed me that the world only makes sense when you force it to...”¹⁰⁴

Embora enfraquecido, o personagem de Batman parece vencer em termos de convicção. Acusa Superman de uma fraqueza quase criminosa – entregar um grande poder à humanidade – por seguir os ensinamentos de seus pais e se submeter cegamente a todo tipo de ordens. Um exemplo de filho conservador, poderia-se aferir. Reproduz exatamente as regras a que foi submetido. Ao dizer que aprendeu dos pais outra lição, Batman mostra que deve-se endurecer e dobrar a realidade à sua vontade.

O ápice dessa contradição ocorre na HQ quando Batman a interpreta em seus momentos finais surrando o já combalido Superman visto aqui na Imagem 26.

¹⁰⁴ “[...] *Você nos vendeu Clark. Você lhes deu o poder – aquele que deveria ser nosso. Exatamente como seus pais ensinaram. Meus pais... Eles me ensinaram uma lição diferente... Caídos nessa rua – tremendo em estado de choque – Morrendo sem razão alguma – Eles me ensinaram que o mundo só faz sentido quando o força a isso...*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 192

*“[...] You’re beginning to get the idea Clark... We could have change the world... now... look at us... I’ve become a political liability... and you... you’re a joke...”*¹⁰⁵

*“[...] I want you to remember, Clark... In all the years to come... in your private moments... I want you to remember... my hand... at your throat... I want... you to remember... the one who beat you...”*¹⁰⁶

Logo em seguida, encerra-se a HQ mostrando que a morte dramática de Batman era praticamente certa. Sabendo disso, o herói, mais uma vez de forma metódica, planejou cada etapa do que estava por vir *antes* de enfrentar Superman. Forjou sua própria morte engenhosamente ingerindo um comprimido que simulasse a condição de sua falência enganando até mesmo os poderosos sentidos de Kent.

Livre, portanto de qualquer perseguição, a última página de Dark Knight mostra Wayne, sem seu uniforme, liderando dezenas de jovens nos subterrâneos de Gotham. Pensa ainda que agora teria tantos anos quanto precisasse para treiná-los, estudar e planejar. Para montar um exército que traria sentido. Sentido para um mundo repleto de ladrões e assassinos. E que essa seria uma boa vida.

Dá-se conta que o lado racionalista venceu. No entanto, pelo exemplo contido em Dark Knight Returns não é possível distinguir com clareza o se a caracterização do protagonista é o qualifica como conservador ou revolucionário mediante à abordagem histórico-teórica. É preferível considerá-lo um reacionário.

¹⁰⁵ “[...] *Você está começando a entender Clark... Nós podíamos ter mudado o mundo... agora... olhe para nós... Eu virei uma questão política... e você... você é uma piada...*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 194

¹⁰⁶ “[...] *Quero que você lembre, Clark... Nos anos que estão por vir... nos seus momentos sozinho... Quero que você lembre... minha mão... em sua garganta... eu quero... que você lembre... naquele que o venceu...*” Apud *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 195

A definição de conservador, sumariamente comentada no início do capítulo, aponta para a uma tipologia de origem familiar. Os sujeitos no seio da sociedade conservadora reproduzem o projeto social típico da vida econômica sob os cânones do capitalismo. Superman, enquanto personagem ideal responde a tal modelo de forma nítida quando descrito como aquele que obedece toda ordem cegamente, fato até ironizado por Wayne.

O personagem Batman fala claramente que este não é seu caso. Seus pais o ensinaram outra lição. Há de se fazer a diferença por uma iniciativa própria, nem mesmo que ela vá de encontro com a ordem estabelecida. No entanto isso não constitui ser também revolucionário uma vez que não há uma ruptura de um padrão e a instituição de outro em seu lugar.

No caso dos Estados Unidos, ser revolucionário, pelo que se abstrai, não é uma incongruência à sua tradição histórica. Ao contrário, é integrante, vide os eventos de 1773 e 1776. Reacionarismo parece ser uma conceituação mais exata na medida em que abarca o sentido da ruptura e ao mesmo tempo manutenção de uma certa unidade. Ocorre uma reação diante de uma situação vista como falha. No entanto, faz parte da concepção cultural que não apenas de arroubos de violência se faz a comunidade americana. Ela demanda também um arcabouço religioso e mítico que explica e integra, mas que eventualmente entra em crise. Tal crise, acentuada no período em que foi produzida a HQ analisada, produz uma postura de crítica, evidente na controvérsia expressa no personagem protagonista.

Dark Knight, afora um debate conceitual sobre seus personagens, evidencia precisamente um momento de ceticismo diante da realidade. No caso, um ceticismo que descamba para uma reação agressiva. Quando um personagem tradicionalmente associado à manutenção do status institucional oficial se opõe ao comando da autoridade máxima do

país, expressa, no mínimo, um tom de discordância ao padrão estabelecido. Colocar Ronald Reagan como um dos personagens, embora pouco apareça, e o protagonista desafiá-lo indiretamente ao enfrentar Superman, demonstra tal incompatibilidade.

Embora seja difícil determinar a proporção da influência de uma história em quadrinhos como da publicação de *Dark Knight Returns* em 1985 entre seus leitores, é importante ressaltá-la como uma representação de uma opinião ou de uma postura. Embora pareça algo indefinível e etéreo, tais posturas também compõem a realidade. Complementando-a, cercar os heróis de quadrinhos de uma investidura de cunho político explica a própria maneira dos Estados Unidos verem-se a si mesmos e aqui auxilia a compreensão daquele período e de sua história.

CAPÍTULO III

Habitantes da Penumbra:

Herói e Anti-Herói como metonímia do desajuste

Se os últimos anos da década de 1970 prenunciavam elementos diferentes dos que definiam as Histórias em Quadrinhos “tradicionais”, as grandes editoras (Marvel e DC) na década de 80 fariam um uso recrudescido dessas características para impulsionar as vendas de revistas. Uma profusão de novos escritores e desenhistas redefiniriam o meio dos quadrinhos *mainstream* americanos trazendo propostas que se validavam em torno de posturas por um lado niilistas ou então, como já vistas, por outro talvez conservadoras; ambas, entretanto, se valendo dos mesmos recursos estilísticos criativos, qual sejam, exacerbação da violência, da sexualidade e do caráter “anômalo” dos personagens.

À guisa de esclarecimento note-se a incidência de dois fenômenos interligados nesse período, fatos que refletem especificamente uma possível transformação do perfil do leitor médio de quadrinhos. São eles, em primeiro lugar, o surgimento dos quadrinhos *underground* e em segundo, a elitização dos quadrinhos através da *graphic novel*.

3.1.1 - A voz do *underground*

Aludiu-se que durante a década de 50, enquanto os quadrinhos de grande consumo foram submetidos a um código determinando a validação de um padrão social, surgia paralelamente uma tendência dissonante a tal modelo. Se os quadrinhos de terror ofereciam um tom de escapismo à galvanização conservadora da sua linguagem, os quadrinhos de humor eram outra saída para o leitor mais adulto. Harvey Kurtzman, seria ao lado de Alfred Newman na revista *MAD*, uma das principais figuras que faria dos quadrinhos uma linguagem da crítica, senão do protesto. Ou seja, se usaram precisamente de uma das mais sólidas ferramentas do moralismo para exatamente criticá-lo. Esta tendência permitiu a

revelação de um dos mais consagrados talentos dos assim chamados quadrinhos *underground*, Robert Crumb.

Crumb, natural da Filadélfia, Pensilvânia, por volta de 1963 com 20 anos trabalhava para fábrica de cartões comemorativos American Greetings, em que empregava seus talentos como desenhista. Sua chance nos quadrinhos surgiu em 1964 quando enviou para revista *Help!* de Kurtzman pequena história sobre um gato sacana “*que voltava para casa dos pais e transava com a irmã.*”¹⁰⁷ O espaço para publicação era reservada ao envio de trabalhos de artistas amadores. Animado com a pequena história do gato chamado Fritz, Kurtzman teria enviado uma carta resposta a Crumb dizendo: “*Achamos ótimos os desenhos do gatinho. A pergunta é: como publicá-los sem ir pra cadeia?*”¹⁰⁸

É difícil determinar claramente a trajetória de Crumb e sua obra por diferentes motivos, entre os mais notórios provavelmente seus lisérgicos hábitos. Mesmo assim, o significado e abrangência como inspiração sobre inúmeros artistas é inegável. Matt Groening, criador do desenho animado “Os Simpsons” afirmou: “[...] *For me, beyond the kick in the ass that acid gave to Crumb’s work in the sixties, is the experience – rare in cartoons – of stories that deal with the fundamental unsolvable human problems of sex and desire, loneliness and love, aggression and anger, despair and terror – all executed in that freakish talented Crumb style.*”¹⁰⁹

Os quadrinhos de Crumb ocupavam um espaço que a indústria *mainstream* tradicional sufocava. O próprio Groening afirmou que as HQ de Crumb davam vazão a sua sede de crítica e subversão. O teor contido nessas revistas seriam uma influência intensa não apenas

¹⁰⁷ Apud CAMPOS, Rogério de. IN *Zap Comix*. São Paulo: Conrad, 2003. p. 11

¹⁰⁸ Apud CRUMB, Robert. IN *Fritz, The Cat*. São Paulo: Conrad, 2003. p. 9

¹⁰⁹ “[...] *Para mim, além do “impulso” que o ácido deu no trabalho de Crumb nos anos sessenta, é a experiência – rara nos desenhos – de histórias que lidam com problemas humanos fundamentais insolúveis sobre sexo e desejo, solidão e amor, agressão e raiva, desespero e terror – tudo feito a partir do bizarro e talentoso estilo de Crumb*” Apud BEAUCHAMP, Monte (org.). *The Life and Times of Robert Crumb – Comments from Contemporaries*. Nova York: St. Martins Griffin, 1998. p. 3

no território americano mas também na Inglaterra, país que produziria suas próprias revistas *underground* como a *Sounds*, *2000 AD* e *Warrior*, revistas que surgiram também como alternativa às importadas norte-americanas.

A *Sounds* era um tipo de fanzine sobre música e contra-cultura que continha, entre artigos e entrevistas, tiras de quadrinhos como *Maxwell the Magic Cat*, outro felino “falante”, uma reação ao letárgico Garfield de Jim Davies. A *2000 AD* e *Warrior*, embora fossem revistas de grande consumo – talvez as caracterizando como *mainstream* – traziam histórias bastante semelhantes aos contos de terror ou mesmo às histórias de super-heróis de parentesco americano. Entretanto, dos poucos traços comuns a sua contraparte ianque era simplesmente o estilo dos desenhos. Seu conteúdo por outro lado era claramente mais ousado. Por exemplo, nas revistas do “herói” Marvelman de 1982, o personagem muitas das características já tradicionais do super-herói de quadrinhos (invulnerável, com força sobre-humana, capaz de voar), da condição de “simples” e ingênuo protetor da humanidade torna-se um violento ditador semi-deus da Terra.¹¹⁰

3.1.2 - A elitização dos quadrinhos?

Além do conteúdo difundido pelos autores de fanzines e quadrinhos de pequena divulgação e distribuição, outro acontecimento iria influenciar severamente a produção de HQ nos Estados Unidos: o surgimento ou consolidação da *graphic novel*.

A *graphic novel* seria um tipo mais sofisticado de se fazer quadrinhos, voltado às suas características mais específicas de linguagem e estruturação, se valendo de recursos que até então eram usados de maneira genérica. Diz sobre ela um dos seus defensores e criadores: “[...] *Em anos recentes, um novo horizonte se abriu com o surgimento da graphic novel,*

¹¹⁰ Maxwell the Magic Cat e Marvelman são criações de Curt Vile, também o pseudônimo de Alan Moore. Sobre isso ver em *The Comics Journal*, n. 38, Seattle: Fantagraphics, Outubro/1990. pp. 56-96

uma forma de revista de quadrinhos, ainda em estado embrionário de desenvolvimento, que vem sendo foco de grande interesse. Os esforços com vistas a essa aplicação do meio, aleatórios e entusiásticos, ainda esbarram num público despreparado [...] Historicamente, os quadrinhos têm se restringido a narrações breves ou a episódios de curta duração, mas movimentados. Na verdade, supunha-se que o leitor buscava nas histórias em quadrinhos informações de transmissão visual instantânea, como nas tiras de jornais, ou uma experiência visual sensorial, como nos quadrinhos fantásticos. Entre 1940 e o início da década de 1960, a indústria aceitava, comumente, o perfil do leitor de quadrinhos como o de uma ‘criança de 10 anos, do interior’. Um adulto ler histórias em quadrinhos era considerado sinal de pouca inteligência. As editoras não estimulavam nem apoiavam nada além disso. [...] a arte seqüencial desenvolveu-se até atingir a forma de uma espécie de taquigrafia, que empregava estereótipos ao se referir ao envolvimento humano. Para os leitores que desejavam temas mais refinados, narrativas mais sutis e complexas, era mais fácil aprender e ler palavras. [...] O futuro dessa forma [a graphic novel] aguarda participantes que acreditem realmente que a aplicação da arte seqüencial, com seu entrelaçamento de palavras e figuras, possa oferecer uma dimensão da comunicação que contribua para o corpo da literatura preocupada em examinar a experiência humana. Essa arte, então, consiste em dispor imagens e palavras, de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações do veículo e em face da ambivalência do público em relação a ele.”¹¹¹

O comentário acima de Will Eisner foi originalmente feito em 1985, ano em que as editoras de HQ já se interessavam por essa via de produção de quadrinhos e *Batman: The Dark Knight Returns* era um modelo desse formato. Além da *idéia* que guia a elaboração de uma *graphic novel* (tratamento mais sutil, temas mais sofisticados, enfoque a sensibilidades

¹¹¹ EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 138

menos evidentes), seu *formato* tendeu a uma construção mais enxuta, com arcos narrativos delimitados dentro de um determinado número de revistas, diferente das séries regulares de heróis como Homem-Aranha, Superman ou X-Men.

Se a cada mês era lançada uma nova edição da revista de um determinado herói, a mesma narrativa, contínua, se estendia por anos a fio sem um fim definitivo. Por exemplo, a morte da personagem Jean Grey de X-Men era um trauma sentido pelos outros heróis das HQ após doze edições posteriores. Um leitor que começasse acompanhar essa revista depois desses doze meses não saberia exatamente quem era aquela personagem que morreu. A diferença do formato na *graphic novel* é simplesmente em relação ao número de edições usadas para contar apenas *uma* história, sem efeitos de continuidade além daquele arco narrativo em outras revistas. Ou seja, o que acontece numa *graphic novel* fica restrito a apenas ela e não influencia outros personagens e enredos.¹¹²

3.2 – Amor e Morte: laboriosa ruptura

Antes ainda de fazer a análise de uma *graphic novel* para indicá-la como o elemento que torna visível a consolidação de um tipo de personagem heróico nos quadrinhos é necessário dar conta da trajetória da obra de um de seus autores, Alan Moore. Já indicado acima, ele começou a produzir tiras de quadrinhos nas revistas *underground* como a própria *Sounds* por volta dos vinte anos. Antes disso, Moore passou a adolescência estudando num tradicional colégio em Northampton, sua cidade natal e eventualmente escapava da rigidez

¹¹² Como sabe um assíduo leitor de quadrinhos isso não é necessariamente uma regra. Os editores das revistas, conforme o sucesso de determinadas *graphic novels*, passam a considerá-las componentes estruturais nas histórias dos heróis. Por exemplo, de grande sucesso foi a edição de “A Piada Mortal”, um conto de Batman em que o herói confronta doentia e peremptoriamente seu nêmesis Coringa. É mostrado que o vilão antes de ser detido dá um tiro na personagem Bárbara Gordon, a Batgirl, deixando-a paraplégica. Nas edições regulares de Batman ela só voltaria a aparecer, da mesma forma, como deficiente física.

que o lugar exigia freqüentando a piscina de um instituto de repouso para doentes mentais.¹¹³

Nas revistas inglesas *Warrior* e *2000 AD* Moore escreveu cerca de três séries de sucesso, fato que chamaria atenção de Len Wein, então editor da revista americana *Monstro do Pântano* da DC. Duas daquelas séries seriam republicadas pela editora americana. Uma delas é *V de Vingança*, ficção em que a Inglaterra torna-se um estado totalitário “orwelliano” sendo seu único opositor um bizarro anarco-terrorista que jamais mostra seu rosto; o próprio *Marvelman*, que foi republicada nos Estados Unidos mas tendo seu nome mudado para *Miracleman* evitando um possível confronto sobre direitos autorais com a editora Marvel. *V de Vingança* e *Miracleman*, embora contenham uma sólida riqueza de conteúdo, uma postura ideológica clara, tão ácida como os quadrinhos de humor, não serão aqui analisados por conta de se aproximarem mais da realidade inglesa. Moore demonstra nessas obras uma clara aversão ao conservadorismo político e às formas de manutenção da dita “ordem”. Prefere-se aqui observar como ele expressa tal postura ao trabalhar para as editoras norte-americanas em alguns de seus super-heróis.

Moore foi convidado por Len Wein para escrever as histórias do personagem que ele mesmo havia criado em 1973, o Monstro do Pântano. Na década de 70 o herói de aparência grotesca era uma versão de detetive/combatente do crime nos pântanos da Louisiana. Sob a batuta de Moore a partir de setembro de 1984 o Monstro do Pântano faria uma longa jornada de auto-conhecimento descobrindo que não era um humano que ganhou poderes,

¹¹³ [...] *There was a mental hospital next door – quite an exclusive mental hospital – and one of the boys in my class had a father who was quite highly placed there. Whenever we could we’d just all go out and... A couple of the boys had motorbikes, so we’d just gently drive around this lovely, sprawling mental hospital during the afternoons instead of going to school, which was much more relaxing. Sometimes we’d go in the swimming pool with the mental patients and they were a lot of fun. They provided a much better education in their way than what we were avoiding by not going to school.*” Fragmento de entrevista dada por Moore a Gary Groth na revista *The Comics Journal*, n. 38. Seattle: Fantagraphics, Outubro/1990. p. 61

caracterização original feita por Wein em 73, mas uma planta que achava ser humana. Um ser que vem ao mundo quando a Natureza exige seu “campeão” em períodos de crise.

A segunda revista do Monstro do Pântano lançada em outubro de 1984 é extremamente importante do ponto de vista de mudança de rumo nos quadrinhos americanos. Com o título de “Amor e Morte”, a história escrita por Moore e desenhada por Steven Bissete mostrava nas primeiras páginas a grotesca imagem da personagem Abigail Cable, deitada no chão coberta de sangue, insetos e lacerações sobre seu corpo nu, aqui vistos nas Imagens 27 e 28.

Durante o delírio da personagem, o leitor acompanha a narração dos seus pensamentos, obcecada em se livrar do odor de morte e podridão, usando escovas de aço para limpar sua pele. Uma cena ou enredo que contenha este tipo de imagem eram uma clara transgressão ao código de quadrinhos estabelecido na década de 50. Ao invés de suavizar os conteúdos e imagens da HQ, na revista Monstro do Pântano os editores da DC simplesmente preferiram publicá-la sem o selo de aprovação, decisão inalterada nesta revista a partir de então.¹¹⁴

3.3 – Quase meia-noite nos jardins da moralidade: Watchmen

Até agora na presente dissertação foi visto que os heróis de HQ acompanham a realidade americana e mesmo auxiliam sua constituição. Expressam etapas de uma oposição retórica entre posturas de “conservadorismo messianista” e “revolucionarismo racionalista”. Que um ícone heróico como Batman chegou mesmo a sintetizar esta oposição/complementação. O caráter de inequívoco protetor da sociedade chegou mesmo a entrar em xeque. Age-se em manutenção de um padrão social; cada padrão corresponde, a cada exemplo, uma faceta do que se entende como tradição. Que os heróis de quadrinhos, personagens de uma narrativa

¹¹⁴ Sobre isso ver a introdução escrita por Jamie Delano em *Monstro do Pântano*, vol. 2. São Paulo: Brainstore, 2003.

épica, sintetizam uma paradoxal estrutura ideológica que combina fé e razão numa espécie de *religião moral* que admite a transgressão da lei quando necessário.

Ora, se elementos de transgressão e marginalidade eram apenas sugeridos na caracterização dos personagens, assim como na própria elaboração das histórias (vide os exemplos do Homem-Aranha e dos X-Men no primeiro capítulo), fica clara a efetivação de uma mudança na maneira de se fazer HQ ao exemplo do Monstro do Pântano e especialmente em Batman de Dark Knight. Aparentemente e por ousadia da editora que permitiu a publicação da revista, tacitamente ficou autorizado aos artistas ousarem nas suas criações. Cadáveres, loucura, morte, raiva, o grotesco e violento passaram a ser aceitos nas histórias de super-heróis.

Talvez estes pontos fossem circunstanciais em uma ou outra revista em quadrinhos até a década de 1970, mas a publicação da *graphic novel* Watchmen tonificou profundamente o espectro dos heróis desviantes, doentios, agressivos, obsessivos e ambivalentes. Para além daquilo que representou Batman: The Dark Knight Returns, Watchmen vai um passo a diante.

Criada por Alan Moore e Dave Gibbons, Watchmen parece ser um tipo de ensaio, um exercício criativo semi-retórico do que seria o mundo e das próprias revistas em quadrinhos caso sujeitos reais levassem seriamente a idéia de se fantasiar e arriscar a vida ao combater o crime como tarefa diária. O enredo de Watchmen foi publicado em doze revistas sendo a primeira delas lançada em setembro de 1986 terminando em outubro de 1987. A cada número, o leitor acompanhava a história através de vários narradores, alguns deles os próprios “heróis”, em outros momentos trechos de jornais, livros, televisão, artigos de revistas e as próprias revistas em quadrinhos.

Ambientada em 1985, a metalinguagem elaborada por Moore e Gibbons faz referência aos anos do surgimento dos primeiros heróis mascarados na década de 1930, seus dias de glória na década de 1950, a crise que provocam na década de 1970 e seu eventual retorno à ativa em 1980 sob a sombra de uma guerra nuclear entre os Estados Unidos e a União Soviética. É recorrente o aparecimento da imagem de relógios nas páginas de *Watchmen*, muitos deles sempre marcando a mesma hora, 11:55 (ou 23:55), imagem que possivelmente remete à sensação de limite, finalismo, tempo esgotado tanto na realidade como de forma simbólica.

Os personagens de *Watchmen* àquele momento eram criações inéditas de seus autores, embora a inspiração de suas características fossem clara referência aos icônicos heróis da Marvel, especialmente os da DC como Superman, Batman e Mulher-Gato, ou mesmo os da King Features Syndicate, como Fantasma e Mandrake.

Como mencionado, se a proposta de *Watchmen* era um convite a um exercício criativo posto em torno da existência de seres excepcionais na realidade, o roteiro de Moore mostra que as possibilidades contidas nessa situação não são das mais otimistas. *Watchmen* em si é um conceito sem tradução literal. Pode ser “vigilantes”, “homens-hora” ou “grupo de prontidão”. Na HQ seu sentido torna-se ainda mais amplo e difuso.

Dá-se a entender que um personagem como Batman e uma de suas metonímias mais claras em *Watchmen*, Rorschach, provavelmente não poderia ter uma vida social muito equilibrada. Menos ainda viver com refinamento e polidez no alto de uma mansão. Pelo contrário, Rorschach tem hábitos higiênicos risíveis e exclusivamente essenciais assim como na alimentação. Não toma banho, preferindo usar um fétido perfume. Come produtos enlatados diretamente de seu recipiente. Um emprego “comum” seria uma impossibilidade.

Barrado, no mínimo, por uma obsessão tão intensa que obriga o sujeito a demover sua própria identidade em nome daquela que assume sob o manto de vigilante.

Outro personagem, Dr. Manhattan ou Jon Osterman, analogia a Superman ou talvez o Capitão Marvel, é um ser quase onipotente de poderes ilimitados. Vítima de um violento experimento físico tem sua “estrutura molecular” desmembrada. O primeiro truque que aprende após o acidente é recompor sua constituição física e seu “campo intrínseco”. É mostrado que o fantasmagórico personagem primeiro conseguiu compor seu sistema muscular, depois sua estrutura óssea e mais tarde seu sistema circulatório. Enquanto não conseguia atrelar todos em apenas um corpo, surgia cada uma dessas estruturas assombrando as instalações onde foi vítima. Quando finalmente reconstitui seu corpo físico plenamente, retorna com habilidades que nenhum humano tem. A única diferença visível é a sua pele, agora completamente azul e sem nenhum pêlo.

Do momento de seu surgimento, localizado no enredo em novembro de 1960 faz um percurso gradual à total indiferença às questões humanas, visto, por exemplo, que a cada ano deixava de usar uma peça de roupa até, por opção, ficar permanentemente nu. Da mesma forma que Superman/Clark Kent em DK, sua ação como “herói” se dá simplesmente quando solicitado pelo governo americano. Em dado momento ele simplesmente escolhe sair da Terra quando esta vivia um momento de iminência destruição pela guerra nuclear.

É impossível dar conta da amplitude que compõe as multifacetadas doze edições de Watchmen. Mais ainda, no sentido de identificá-la como fator importante na transformação do senso médio da tradição norte-americana, seja politicamente ou no que se refere a uma linguagem “não-séria”, os quadrinhos. Opta-se novamente em analisar a obra segundo chaves de leitura, eixos de interpretação que se valem da mais simples constatação de

elementos, traços, imagens, características e possíveis referências contidas em algumas páginas destes quadrinhos.

3.3.1 - Probidade e Vilania

Admita-se a probidade como sinônimo de integridade, caráter e honradez. A partir disso busca-se abstrair a interpretação contida em Watchmen desses conceitos. Interpretação de 1986-7 e de um determinado autor, deve-se lembrar. Tome-se como exemplo um dos personagens que traz a tona esses princípios com mais nitidez, o primeiro Coruja ou Hollis Mason.¹¹⁵

Ao que se narra, Hollis Mason foi o segundo herói mascarado a surgir no universo de Watchmen em 1939, precedido apenas pelo Justiceiro Encapuzado. A trajetória da vida do personagem é relatada por ele mesmo no final dos primeiros três números da *graphic novel* nas páginas da sua fictícia autobiografia, *Sob o Capuz*. Lembrando dos motivos que o fizeram se tornar um combatente do crime faz referência à sua tradição familiar:

“[...] imagino que o simples fato de passar os primeiros 12 anos de vida nas proximidades de meu avô tenha estampado em mim um certo conjunto de valores morais. Uma das coisas que ele se esmerava em me transmitir era que as pessoas do campo tinham mais saúde moral do que os habitantes das grandes metrópoles, e que as cidades não passavam de fossas sépticas para onde toda

¹¹⁵ Já no primeiro número da revista se mostra que nesta narrativa existem dois heróis chamados Coruja. O primeiro é o citado Hollis Mason, personagem que age de 1939 a 1962. O segundo é Daniel Dreiberg, que a partir da aposentadoria de Mason toma para si a identidade do velho herói mascarado.

desonestidade, ganância, luxúria e ateísmo do mundo escorriam, e ali ficavam a fim de se disseminar sem restrições”¹¹⁶.

O próprio personagem admite que as idéias do avô escondiam diversas “incoerências” sobre a vida no campo como alcoolismo, violência e abuso infantil, males tão profundos como os “típicos” à cidade. Mas mesmo assim acredita que a herança moral fornecida pelo parente determinou indelevelmente sua personalidade, lembrando as assertivas de Reich sobre a herança familiar.

Outro elemento que influenciou a atitude do personagem foi a inspiração nas próprias revistas em quadrinhos. Mesmo sendo um policial, Mason é caracterizado como um sujeito que possui convicções tão sólidas que a mera realidade não satisfazia a intensidade de suas inclinações. Dava vazão a elas através dos quadrinhos.

“[...] Embora Hollis Mason Sênior [seu avô] só conseguisse expressar críticas e aversão a todas aquelas publicações violentas e extravagantes, havia uma espécie de moralidade naquelas histórias que ele certamente teria aprovado. Os mundos de Doc Savage e do Sombra¹¹⁷ eram caracterizados por valores absolutos, onde o que era bom jamais suscitava a menor das dúvidas e onde o que era mau

¹¹⁶ Apud *Watchmen*, n. 1. São Paulo: Abril, 1999. p. 32

¹¹⁷ Note-se, Doc Savage e o já citado Sombra são heróis criados em 1933 e 1931 respectivamente. Nos quadrinhos, Clark Savage Jr, vulgo Doc Savage, era um sujeito criado para ser o homem perfeito física e intelectualmente, capaz de falar dezenas de línguas, desviar de balas e realizar as mais complexas cirurgias. Já Lamont Cranston (ou Kent Allard, ou tantas identidades que o herói utilizava), o Sombra, era o noturno combatente do crime. Originalmente uma criação do rádio, o Sombra a cada episódio (ou história em quadrinhos) repetia assustadoramente “What evil lurks in the heart of men? The Shadow knows!”. Ver sobre estes dois heróis nos verbetes Doc Savage e The Shadow em MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book*. Detroit: Visible Ink, 1994.

inevitavelmente sofria algum castigo apropriado. [...] Em que mundo você preferiria viver se pudesse escolher?”¹¹⁸

Ou seja, além dos motivos familiares, o personagem admite que a inspiração contida nos quadrinhos é intensa demais para ser ignorada. Sobre sua própria ação heróica ele diz:

“[...] eu apreciava a idéia de aventura e me sentia mal se não estivesse fazendo o bem. Já ouvi todas as teorias psicológicas a respeito, bem como as piadas, rumores e insinuações, mas tenho como líquido e certo que me fantasiei de coruja e combati o crime porque era divertido, porque era algo que precisava ser feito e porque eu tinha muita vontade de fazer aquilo.”¹¹⁹

Mason (ou Coruja) não seria o único a usar a expressão “*era algo que precisava ser feito*”, entretanto, dá-se a entender que este personagem é o grande modelo de probidade moral em relação aos seus colegas. No entanto, as situações posteriores ao seu tempo de glória e memória mostrariam que os valores não impediriam sua própria marcha à decrepitude, esquecimento e eventual morte.

No volume 4, em que a narração está colocada sobre a perspectiva do personagem Dr. Manhattan, em 1962 Mason/Coruja tem a chance de conversar com o onipotente personagem azul na ocasião de sua aposentadoria. Aliás, este é dos aspectos mais interessantes em *Watchmen*. Os personagens sentem os efeitos do tempo como acontece na realidade, bem diferente do que ocorre na maioria dos heróis de quadrinhos.¹²⁰

¹¹⁸ Apud *Watchmen*, n. 1. São Paulo: Abril, 1999. p. 33

¹¹⁹ Apud *Watchmen*, n. 1. São Paulo: Abril, 1999. p. 33

¹²⁰ Por exemplo, muitos dos heróis já citados como Superman, Batman, Homem-Aranha, Homem de Ferro, embora existam por mais de 30, até 60 anos ainda carregam os mesmos traços de suas origens. Poucos envelhecem. Ocasionalmente ocorrem grandes acontecimentos em suas vidas, como casamentos, mortes (ressurreições), e nascimentos. Mas provavelmente para impedir uma mudança muito radical na caracterização dos personagens e eventual perda de um público leitor cativo, são mantidos seus elementos mais essenciais.

Mason, nos primeiros quadros mostrados na Imagem 29, tem uma postura segura, de auto-crítica, alegoricamente maduro, expressão clara nos seus cabelos grisalhos. Nostálgico, acha melhor se retirar e fazer algo do qual ainda tem domínio e conhecimento. Algo que, ao que sugere Dr. Manhattan, seria obsoleto com o tempo.

À altura do presente em que é narrada a história de Watchmen, final de outubro de 1985, a guerra nuclear é um evento cada vez mais próximo de se realizar. Os heróis mascarados estão na ilegalidade desde 1977 com exceção de poucos que continuaram a serviço do governo americano. O personagem Rorschach é um dos que não aceita tais condições. Age de forma marginal e em dado momento é preso. Dois de seus colegas abandonam o retiro para salvá-lo, entre eles o segundo Coruja, um jovem inspirado nos feitos de Hollis Mason como herói. Mason, nesse momento prepara-se para receber as crianças de seu bairro na tradicional festa de Halloween, mas é surpreendido por outros visitantes.

Repare-se, à altura de 1985, sob o governo de Ronald Reagan, o orçamento militar dos Estados Unidos havia dado um salto qualitativo quase sem paralelo. O programa de defesa espacial contra mísseis nucleares soviéticos foi um dos mais importantes pontos da agenda política de Reagan. Foi, efetivamente, o momento em que os americanos superaram os russos em termos bélicos, evidenciado no processo que culminaria na “derrota” comunista guiada por Mikhail Gorbachev em 1989 na queda do Muro de Berlim. A possibilidade de um ataque soviético contra o Ocidente, embora real, era risível. Isso partia de uma causa simples: o atraso tecnológico. Diz o historiador Eric Hobsbawn: “[...] *Os soviéticos, rudes e inflexíveis, podiam com esforços titânicos ter construído a melhor economia da década de 1980 em qualquer parte do mundo, mas de que adiantava à URSS o fato de que em meados da década de 1980 ela produzia 80% mais aço, duas vezes mais ferrogusa e cinco vezes mais tratores que os EUA, quando não se adaptara a uma*

*economia que dependia de silício e software? Não havia absolutamente indício algum, nem probabilidade, de que a URSS queria uma guerra (a não ser, talvez, contra a China), quanto mais que estivesse planejando um ataque militar ao Ocidente.”*¹²¹ Para ele, os “febris roteiros de ataque nuclear” eram uma criação de publicidade, uma plataforma discursiva que sustentava o processo eleitoral. Ou seja, dificilmente qualquer tentativa de agressão em larga escala encerrava uma projeção realista. Em *Watchmen*, no tom ensaístico que lhe é próprio, mostra que o surgimento de uma figura como o Dr. Manhattan desequilibrou ainda mais a balança nuclear. Paradoxalmente, apressou os soviéticos a um contra-ataque.

A página que brevemente mostra Mason sendo espancado na Imagem 20 é alternada por quadros que remetem ao seu passado heróico. Nestes quadros o Coruja sorri enquanto luta galantemente ao lado de seu cão contra uma miríade de inimigos. Enquanto isso, a atenção do leitor é entrecortada pela violência com que o velho herói é atacado. Finalmente, nos primeiros três quadros da página se mostra a clara sugestão de sua morte aludida na abóbora que cai violentamente no chão.

Dá-se conta que o Coruja teve sua origem como sujeito heróico, de um lado, por inspiração familiar, de simplicidade e convicção quase religiosa. Por outro, pelo mais púbere desejo de aventura e satisfação. No entanto, seus princípios não foram suficientes para mantê-lo a salvo das mudanças trazidas pelo tempo. Seus valores são a todo o momento colocados segundo uma ótica nostálgica, sentimento ricamente aproveitado por Moore não apenas no caso deste personagem. Mesmo assim, insinua-se que independentemente da importância a que se atribui a atitude heróica, a morte é indistintamente concreta e neste caso vem de forma violenta.

¹²¹ HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 244

Da mesma forma que a probidade assinalada no personagem Coruja, a vilania tem um tratamento semelhante sob a perspectiva de Alan Moore. Pelo menos a interpretação de um *tipo* de vilania. Pensa-se em termos do que seria “tradicional” para o padrão de revistas em quadrinhos. O Coruja/Mason tem características típicas à herança evangelista: o bem é algo que “deve ser feito”. Analisa-se agora o *vilão* tradicional. Na revista de número 2, Coruja/Mason diz nas páginas de sua autobiografia:

“[...] *No final [por volta de 1949] os vilões que enfrentávamos estavam na prisão ou tinham se envolvido em atividades menos glamourosas. Moloch, por exemplo, havia iniciado a vida profissional como mágico aos 17 anos e, após tornar-se um brilhante gênio do crime através dos contatos com o submundo nas casas noturnas, partiu para violações mais impessoais, como drogas, fraudes financeiras e práticas imorais.*”¹²²

O verbo em primeira pessoa que o personagem utiliza se refere aos seus colegas, *Minutemen*¹²³, agremiação de heróis mascarados que surgiram à mesma época de Mason. O próprio autor, Alan Moore, indicou em nota a origem de Minutemen. Era o nome dado à milícia civil formada durante a guerra de independência americana entre 1775-1783, “*sempre em prontidão para entrar em combate instantaneamente.*” Entre eles, os personagens Espectral, Justiceiro Encapuzado, Comediante, Silhuete, Mariposa, Dollar Bill e Capitão Metrópolis. Na revista seguinte o personagem continua:

“[...] *Um dos maiores problemas que os heróis enfrentaram naqueles anos [final da década de 40, década de 50] foi a ausência de um inimigo fantasiado digno de nota. Acho que nenhum de nós percebeu*

¹²² Apud *Watchmen*, n. 2. São Paulo: Abril, 1999. p. 34

¹²³ Apud *Watchmen*, n. 2. São Paulo: Abril, 1999. p.34

*o quanto precisávamos daqueles cretinos até que eles começaram a escassear. Quando somos as únicas pessoas a partir para uma briga vestindo fantasias a tendência é parecermos idiotas.*¹²⁴

Ou seja, ao menos sob a perspectiva dos heróis, não havia vilões dignos o suficiente que justificassem sua própria existência. Mais do que isso, os vilões deixaram de ser sujeitos fantasiados e diabólicos passando a agir de maneira mais discreta e sórdida, mas nem por isso menos corrosiva.

Em outra passagem, o personagem Adrian Veidt ou Ozymandias, outro herói mascarado que depois de tornar pública sua identidade torna-se milionário, faz menção aos seus inimigos visto na Imagem 31.

O próprio arqui-vilão, ou um velho inimigo dos heróis de Watchmen é retratado como um idoso débil e frágil. Assusta-se com a visita inoportuna de Rorschach, este tomado por uma fixação paranóica de que existe uma conspiração para assassinar todos os heróis mascarados. Suas dúvidas não são infundadas. O primeiro número da *graphic novel* mostra que o Comediante, um dos primeiros heróis é assassinado em 12 de outubro de 1985 quando lançado da janela de sua casa, do oitavo andar. Logo após o enterro do personagem, é mostrada a agressividade desmedida com que Rorschach lida com Moloch, visto na Imagem 32.

Assim, se percebe que o tratamento da vilania segundo estes exemplos segue uma lógica semelhante ao padrão de probidade. Ambos remetem ao passado. Ambos de ordem nostálgica.

Como mencionado acima, entende-se que no conto o surgimento de heróis mascarados na década de 1930 foi algo de notável interesse, mas após cerca de 15 anos o sentido da existência desses sujeitos tornava-se mais nebuloso. No lugar deles, a partir da década de

¹²⁴ Apud *Watchmen*, n. 3. São Paulo: Abril, 1999. p. 32

60, surge uma nova estirpe de “heróis”¹²⁵. O segundo Coruja, a filha da primeira Espectral dos anos 30, Laurie Juspezyk, Ozymandias, Rorschach/Walter Kovacs, e é claro, o único realmente super-humano, Dr. Manhattan. De todos eles, alguns heróis da velha guarda permanecem em atividade como Capitão Metrópolis e o Comediante. O primeiro tenta ainda em 1966 reunir novamente um grupo de combatentes do crime, idéia cética e cinicamente derrubada pelo Comediante. Este é amplamente descrito como um sujeito violento de clara visão política militarista visto aqui na Imagem 33.

Novamente, à medida que a narrativa avança, cada personagem lembra e dá sua opinião dos fatos a sua própria maneira, tudo acontecendo em torno da tensão provocada pelo medo da guerra com os russos, o aumento do número de crimes violentos e o assassinato de antigos heróis mascarados.

3.3.2 – Máscara, violência e sexualidade

Dentre as inúmeras possibilidades de leitura desta obra (e obviamente não se pretende dar conta dela como um todo), alguns fatores se entrelaçam de maneira sutil. A arquitetura estilística elaborada pelos autores é intrincada. No entanto, um dos princípios base para o encadeamento da narrativa é o “mascaramento” como catalisador de uma miríade de pulsões naturais dos personagens.

O personagem Daniel Dreiberger, o segundo Coruja, à altura de 1985 é um dos heróis compulsoriamente colocados na ilegalidade¹²⁶, fato que aceita segundo sua natureza pacata

¹²⁵ É importante lembrar, a medida que avança a discussão entende-se no caso de Watchmen que a idéia de “herói” está mais relacionada a características superficiais, meramente estéticas. Recorre a elementos típicos aos personagens de quadrinhos em geral. Seus ingredientes “psicológicos” por outro lado dão cada vez mais a entender que não há diferença do ponto de vista moral entre o que é considerado herói ou vilão. Como se há de ver, Moore mostra que seus personagens admitem não entender a moralidade de seus atos.

¹²⁶ Conta-se que em 1977 um certo senador Keene pediu a aprovação da lei que tornasse ilegal a presença e ação de sujeitos mascarados. A origem desta determinação teria sido nas greves policiais daquela década surgidas em protesto às ações de um séquito não-estatal de combate ao crime.

e resignada. Ornitólogo¹²⁷, Dreiberg ocupa seu tempo de aposentadoria encontrando-se com seu mentor e amigo Hollis Mason relembando histórias e feitos do passado. Sente atração por Laurie Juspezyk, mas é incapaz de demonstrar ou expor seus desejos e emoções.

O sétimo número de *Watchmen* é centrado na relação de Dreiberg e Juspezyk. Juspezyk vivia com Dr. Manhattan no Instituto Rockefeller de Pesquisa Militar, mas é “dispensada” quando Manhattan, símbolo do poderio militar americano, sai da Terra. Ela então vai se abrigar na casa de Dreiberg. Fatalmente os dois personagens se envolvem num relacionamento.

Dreiberg, como se sugere na Imagem 34, é impotente. Tal alusão é intensificada pela narração da televisão, em total desarmonia à sensação de frustração e inabilidade do personagem. O encerramento dessa sensação vem sobre a condescendência de Laurie Juspezyk convidando-o a dormir e a tela da televisão em branco. Silêncio.

Após algumas páginas os dois personagens decidem realizar um salvamento num incêndio nas proximidades da casa de Dreiberg. Para isso escolhem vestir seus velhos uniformes de “super-heróis”.

Vista na Imagem 35, a excitação em Dreiberg ao salvar as pessoas é óbvia. Ele sorri enquanto pilota sua nave *Arquimedes*.¹²⁸ Mesmo assim tem medo de ser perseguido pela polícia da mesma forma que seu colega Rorschach. Sentimento que é logo substituído pelo beijo de Juspezyk. Sem balões de fala, a página 29 insinua que desta vez Dreiberg teve mais sucesso em sua relação com Juspezyk.

A Imagem 35 é reveladora no que concerne à estrutura emocional de um sujeito que se fantasia para “combater o crime”: esconder a própria identidade através da fantasia de

¹²⁷ Estudioso de aves.

¹²⁸ Chamar a nave do personagem Coruja de “Arquimedes” é uma referência ao antigo desenho da Disney, a *Espada era a Lei*, um conto sobre o rei Arthur. Arquimedes neste desenho era a coruja de estimação do mago Merlin.

super-herói trouxe à tona uma vontade de realizar os atos mais impossíveis, uma sede “insaciável” que se originou, ao que se mostra no exemplo, pelo ato sexual.

“[...] *Um homem estava na minha antiga casa, com a minha mãe. [...] Eu estava andando numa espécie de corredor escuro e eu vi o que pareciam ser minha mãe e um sujeito dançando, uma dança antiga no outro canto do corredor, e eles não estavam vestidos. [...] Quando eles chegaram mais perto, eu vi que não estavam dançando, mas pareciam ligados um no outro como gêmeos siameses, grudados no rosto, no peito e no estômago. [...] Tinha uma coisa nos pés deles fazendo com que tropeçassem, e eu olhei para baixo e vi que eram calças e roupas de baixo. Eles estavam vindo na minha direção e eu acordei. Eu tive sensações quando acordei. Sensações e pensamentos sujos, essas coisas. O sonho meio que me perturbou fisicamente. Eu não pude evitar. Eu me sinto mal só de falar a respeito.*”¹²⁹

O excerto acima é a descrição de um sonho feita por Walter Kovacs quando com 13 anos no orfanato Charlton, instituição em que passou parte de sua infância. Walter Kovacs não é nenhum exemplo de patologia. Pelo menos não na realidade; Kovacs é o nome que o personagem Rorschach usava quando criança, ou quando adulto, não queria ser reconhecido.

Rorschach está entre os personagens mais violentos de *Watchmen*, menor talvez apenas que o Comediante, quem ele mesmo diz admirar. Metódico, Rorschach escreve

¹²⁹ Apud *Watchmen*, n. 6. São Paulo: Abril, 1999. p. 34

periodicamente um diário onde registra suas suspeitas, teorias e valores. Obcecado com a idéia de que existe um plano para assassinar heróis mascarados, ele vasculha o que chama de “submundo” em busca de pistas que validem suas suspeitas. Seus métodos são extremos, como se viu quando invadiu a casa do velho Moloch. Entre outros artifícios, Rorschach deixa que seu silêncio atemorize informantes e se necessário fratura os dedos daqueles que se recusam colaborar.

Eddie Blake, o Comediante é assassinado na primeira revista. Jon Osterman, Dr. Manhattan, se auto-exila em Marte após ser acusado de causar câncer em todos aqueles que lhe foram próximos na revista número 3. Adrian Veidt, Ozymandias, sofre uma tentativa de assassinato na número 5. Quando as teorias de Rorschach começam a ficar estranhamente claras ele mesmo é preso quando cai em uma cilada planejada por “vilão” desconhecido. Na prisão, recebe acompanhamento psicológico do Dr. Malcolm Lang. É a partir dessas entrevistas e do material a que Lang tem acesso que o leitor fica sabendo sobre a vida, personalidade e história do “herói” Rorschach.

Segundo conta o personagem de Lang, Kovacs, nascido em 1940 é filho de uma prostituta, Sylvia Kovacs, e em 1951 foi recolhido para um reformatório após atacar violentamente dois garotos mais velhos que o provocavam. Lang descobre que Kovacs era uma criança retraída especialmente com mulheres, brilhante, com grande desenvoltura física e capaz de “articuladas conversas” com seus professores e colegas. Mais ainda, que no orfanato quando soube da morte da mãe proferiu um árido “ótimo”. Sobre o pai pouco se diz. Ele mesmo só tem uma imagem idealizada do pai, alguém como o presidente Trumam, que “[...] *jogou a bomba atômica no Japão e salvou milhares de vidas porque se ele não tivesse feito isso ia ter muito mais guerra do que teve e muitas pessoas iam morrer.*”¹³⁰

¹³⁰ Apud *Watchmen*, n. 6. São Paulo: Abril, 1999. p. 33

Rorschach liga a visão idealizada do pai diretamente à sua visão de mundo política e moralmente, explicitado na leitura das suas memórias indicadas na Imagem 36.

No entanto, suas inclinações políticas ou disfunções e idealizações familiares não são os únicos fatores que fizeram com que Kovacs decidisse esconder ou redefinir sua identidade. Na verdade este foi um processo bem mais específico. Mais um degrau dessa escalada foi detalhadamente explorado por Moore e Gibbons.

Ao trabalhar na fábrica de roupas, o primeiro detalhe a que Kovacs se refere é o incômodo em lidar com peças femininas. Em seguida diz que achou o vestido de látex com formas que se modificam “muito, muito bonito”. Um tecido bicolor, em preto e branco, como é visto na Imagem 37.

Por dois anos se esqueceria do tecido tão atraente, para só lembrar dele quando fez uma máscara da qual escondesse a vergonha de pertencer a uma mesma humanidade que indiferentemente permitiu um ato de extrema barbárie. A descrição árida dessas experiências feitas por Rorschach é compensada pelos detalhes que os desenhos oferecem. Percebe-se que ele é um sujeito monossilábico e frio. As razões para isso nesse ponto ainda não estão suficientemente claras embora a violência seja o componente mais visível.

Lembrando dos tempos em que já havia decidido agir como herói mascarado, Rorschach diz que seus colegas eram tão fracos quanto ele mesmo. “*Sem determinação. Nenhum deles.*” diz ele como se vê na Imagem 38.

Na primeira visita de Lang ao doentio herói na prisão, o Dr. pede que ele observe a prancha do teste Rorschach¹³¹ e diga o que vê e responde “*Uma linda borboleta.*”¹³² Na quarta visita

¹³¹ “*Ror-schach test (rôr“shäk”, -shä ‘’)* n. *Psychology. A projective test in which a subject's interpretations of ten standard inkblots are analyzed as a measure of emotional and intellectual functioning and integration. [After Hermann Rorschach (1884-1922), Swiss psychiatrist.]* Apud McLEOD, Susan (org.). *The American Heritage Dictionary*. Softkey International, 1994.

¹³² Apud *Watchmen*, n. 6. São Paulo: Abril, 1999. p. 3

Lang faz a mesma pergunta com insistência. Dessa vez, Rorschach fala a verdade. Aqui mostrado na Imagem 39, impassível e frio o personagem responde: *“Um cão. Com a cabeça rachada ao meio.”*

Em seguida Rorschach conta a história da imagem que vem à mente quando olhou a placa. Em 1975 uma menina de seis anos chamada Blaire Roche havia sido seqüestrada. Kovacs como Rorschach prometeu aos pais da criança que a encontraria. Suas investigações levariam até um prédio abandonado ao que parece, nos arredores decadentes de Nova York.

Cães lutavam por um pedaço de osso. Kovacs preferiu usar a porta da frente. Encontrou fragmentos de roupa infantil nas cinzas de um aquecedor. Cutelos e serrotes, uma tábua de corte de carne com marcas recentes. Olhando para janela, vendo os cães, Kovacs se deu conta da verdade: os ossos pelos quais os cães brigavam eram da menina assassinada pelo dono da velha habitação. Ainda na Imagem 29, só se vê ou é sugerida sua reação.

Com poucas palavras, a frieza com que as imagens são construídas confere intensidade à selvageria e crueldade do episódio. Foi uma pessoa que fechou os olhos, foi outra quem os abriu. Apagar a própria identidade através da máscara nessa circunstância não é apenas um recurso de proteção (do herói e de seus entes queridos), ferramenta semântica amplamente utilizada nas histórias em quadrinhos, mas a única escolha possível diante de um mundo tão desumano e violento.

O personagem Rorschach surge como uma analogia às esferas da consciência. Seu nome é obviamente oportuno. Suas condutas morais e sociais se chocam com contradições inconscientes. Vide sua repulsa ao sexo, fator não resolvido (ou não vivenciado) ligado diretamente à sua mãe. A maneira que encontra para externar suas próprias demandas é

ligar sua *persona* a um ideal, não por acaso associado ao pai ausente. Para tanto escolhe uma face que melhor expressa sua decisão.

O fato de ele ser violento possivelmente tem semelhança com a caracterização feita em Daniel Dreiberg, o Coruja. Os temores e receios de Dreiberg se apagam quase automaticamente quando excitado pelo contato com uma situação limítrofe, o salvamento no prédio em chamas. Depois disso se sentiu capaz de enfrentar qualquer desafio. Admite que se fantasiar – a não-identidade que age como válvula de escape a seus desejos inconscientes - ajudou no seu desempenho.

Observa-se um traço psíquico muito claro nos heróis de quadrinhos através dos exemplos de Watchmen. Vai além do modelo de deslumbramento nostálgico e maniqueísta descrito em Hollis Mason, este uma referência aos heróis de histórias em quadrinhos em geral. Na proximidade com os mais visíveis dejetos sociais gerados pela sociedade americana, os personagens da *graphic novel* reagem de maneiras distintas segundo posicionamentos éticos e políticos diversos, notadamente variando entre as já mencionadas posturas descritas no capítulo anterior (Tradição e Contra-tradição). Em Watchmen deduz-se que não apenas como expressão ideológica, os heróis estão associados a uma clara disfunção inconsciente. Acrescenta-se algo que era apenas pincelado em Dark Knight. Aqui os heróis são efetivamente insanos.

Entre os defensores do conservadorismo de direita¹³³, visto aqui como violento e perigoso, estão Comediante e Rorschach, embora este último, aos olhos do governo seja um criminoso psicopata. O Comediante por outro lado é um dos mais ativos agentes americanos participando da guerra do Vietnam ao lado do Dr. Manhattan, sendo o possível

¹³³ O contraponto da direita segundo o jargão norte-americano é chamado de *liberal*. Com liberal observa-se a interpretação política específica desse conceito nos Estados Unidos, qual seja, uma maior tendência à liberdade de expressão, ao aperfeiçoamento social com menor intervenção do Estado. Ali está ligado o que há de mais próximo de algo como a “esquerda” americana.

assassino de John F. Kennedy em 1963 e amigo pessoal do *staff* do presidente Nixon, nesta ficção, reeleito até 84. Sugere-se ainda que o Comediante tenha sido o assassino de dois jornalistas que possuíam informações secretas sobre o governo Nixon em 1972.¹³⁴

Violentos, sexualmente ativos e mascarados, os heróis de *Watchmen* traziam uma mensagem vívida demais para ser ignorada. Patologias, moralidade e política caminhavam numa trilha incomodamente estreita.

3.3.3 – Metalinguagem e Guerra

Um artifício fartamente utilizado nas doze revistas é a utilização da metalinguagem, complementando o enredo. Jornais, televisão, revistas, outdoors, transmissões de rádio, diários, relatórios, anotações e especialmente os próprios quadrinhos são peças-chave nesta história não sendo apenas um adereço, mas parte integrante da narrativa.

A partir da revista número 3 o leitor alterna sua percepção entre o enredo dos heróis mascarados e outro, lido por um garoto no interior do próprio enredo, sobre as desventuras de um marinheiro do século XVII tentando voltar para casa ao exemplo contido na Imagem 40.

Na Imagem 40 mostra-se a cena de numa rua aparentemente pouco movimentada, onde um jornaleiro faz solilóquio despreocupado sobre as vantagens de ser quem é; alguém que “absorve informação”; o sujeito repara que desastres são lucrativos. Dar-se conta disso,

¹³⁴ É claro, Alan Moore fez alusão a um episódio real recriando o acontecimento e mudando-o. Em 17 de junho de 1972 cinco homens foram presos na sede do Partido Democrata no Conjunto Watergate, fato que levou à investigação dos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein para o jornal *Washington Post*. Ali, depoimentos e informações sigilosas levariam o presidente Richard Nixon ao impeachment. O Comitê Judiciário da Câmara acusou o presidente de obstrução à Justiça quando se recusou a mostrar gravações feitas na Casa Branca. Tais gravações provavam sua participação na invasão em Watergate e seus planos de usar a CIA para impedir a investigação do caso pelo FBI. Nixon renunciou em 9/8/1974, assumindo em seu lugar o vice-presidente Gerald Ford. Sobre os acontecimentos relacionados a este episódio ver em WOODWARD, B. & BERNSTEIN, C. *Os Últimos Dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

imagina, faz dele alguém poderoso, um “sobrevivente”. Ao seu lado, sentado, um garoto fumando está concentrado na leitura de um gibi. As palavras do jornalista, pouco convincentes para alguém de sua aparência, são intensificadas pela imagem do quadrinho lido pelo garoto. A palavra “sobrevivente”, grifada no balão de fala é visualizada na expressão do marinheiro. No entanto, ser um sobrevivente, como se insinua nessa correlação de imagem e palavra, não denota força ou poder, mas desolação, solidão, aflição, consternação.

As caixas de texto da história do marinheiro escapam para os quadros da trama central de Watchmen. O leitor, supõe-se, associa duas mensagens: cenário citadino entremeado pela fala de sujeitos “reais”; nas páginas lidas pelo jovem, e os pensamentos angustiantes do marinheiro com linguagem rebuscada e articulada. Ambos, entretanto dão conta de um mesmo sentido, uma mesma sensação: terror e morte avizinham a realidade e o futuro; algo que é mais claramente sugerido no último quadro com a figura de um homem segurando a placa que diz “*O fim está próximo*”.

Na verdade, este sujeito não é ninguém menos do que Rorschach sem sua máscara, exatamente para não ser reconhecido. Isso só é revelado em números posteriores, mas acrescentam-se mais elementos para compreensão do personagem: enquanto não agia sob sua “verdadeira” identidade perambulava nas ruas como um pária com suas placas apocalípticas. Frequentemente ia à banca de jornal vista na Imagem 40 para comprar exemplares do seu jornal favorito, o fictício *New Frontiersman* editado por um tal Hector Godfrey. É ao periódico que se refere quando pergunta ao dono da banca “*Já chegou?*”.

Num dos editoriais deste jornal ficam claras as posições de seu editor e suas diferenças com o jornal rival *Nova Express* de um tal Douglas Roth. No que fica registrado ao leitor, a data é de 31 de Outubro de 1985. No periódico diz-se:

“[...] A instituição que Roth e seus capangas estão vilipendiando sem cerimônia é a dos justiceiros encapuzados, uma força voltada para tudo o que há de honrado e que ousa avançar onde as leis covardes e inúteis elaboradas pelos apedeutas pulsilânicos que infestam nosso Judiciário proibem de trilhar. O que dizer então do Derramamento de Chá no Porto de Boston? Onde situar o espírito do Cavaleiro Solitário? O que pensar de todas as ocasiões em que os homens julgaram necessário usar máscaras a fim de preservar a justiça acima da letra e da lei? Nova Express faz muitas referências cheias de sarcasmo aos heróis fantasiados como sendo descendentes diretos da Ku Klux Klan, mas é preciso ressaltar que, apesar do que possa ser entendido como excessos tardios, a Klan originalmente surgiu porque pessoas decentes nutriam temores perfeitamente cabíveis pelo bem-estar e a segurança de entes queridos quando forçados a viver intimamente com indivíduos de uma cultura muito menos avançada moralmente. Não, a Klan não era exatamente legal, mas seus membros trabalharam voluntariamente para preservar a cultura americana em áreas onde havia ameaças reais de que ela pudesse ser contaminada e assumisse tonalidades mestiças.”¹³⁵

O excerto acima dá conta de que entre os personagens de Watchmen, aqueles que defendem a atuação dos heróis mascarados são aqueles que evocam o “espírito de luta americano” como alto valor de sua tradição. Isso é perfeitamente coerente com o que se viu

¹³⁵ Apud *Watchmen*, n. 8. São Paulo: Abril, 1999. p. 32

nos exemplos de Dark Knight (o herói que resgata o alto valor); no entanto, no caso de Watchmen isso tem um tom claramente pejorativo. Se os heróis mascarados são uma tradição americana, o autor Alan Moore a retrata como uma arbitrariedade doentia.

Na Imagem 41, a charge com o comentário “*Como enxergamos a questão*”.

Ali se vêem os personagens e as posições políticas sob a interpretação do jornal. Embaixo, segurando uma bandeira escrita Lei Keene há o sujeito referido como Zé Povinho. A Lei Keene é a que colocou os heróis mascarados na ilegalidade, fato aceito pelo povo em favor da polícia como são mostradas as lembranças de Dan Dreibern lutando ao lado do Comediante em 1977.¹³⁶

Na revista de número 10, após ser resgatado da cadeia pelo Coruja e Espectral, Rorschach escreve as últimas anotações em seu diário e as envia para a redação do *New Frontiersman*, “*os únicos em que confio*”¹³⁷. Ali estaria o único registro que comprovava que de fato havia uma conspiração preparada por Adrian Veidt, um dos próprios heróis mascarados.¹³⁸

Ou seja, seguindo o eixo da presente dissertação, se de alguma forma HQ ajudam a explicar os Estados Unidos, neste caso revela-se uma crítica feroz ao que se considera como “tradição”. Quando um dos maiores heróis da narrativa é caracterizado com uma aberração doentia, torna-se claro, não se trata de um padrão consensual aceitá-lo como algo positivo.

¹³⁶ Apud *Watchmen*, n. 2. São Paulo: Abril, 1999. pp. 18-19

¹³⁷ Apud *Watchmen*, n. 10. São Paulo: Abril, 1999. p. 24

¹³⁸ Coruja e Rorschach seguem as pistas deixadas pelos passos dados por Veidt. Auto-intitulado “o homem mais inteligente do mundo”, inspirado por Alexandre da Macedônia, o personagem quis cortar ao meio o nó górdio de seu próprio tempo: o risco de extermínio nuclear. Descobre-se que ele induziu a partida de Dr. Manhattan ao indiretamente provocar câncer naqueles que lhe fossem próximos. Sem Manhattan ao lado dos americanos, os russos começaram sua ofensiva. Rico e poderoso, financiou a criação de um ser aterrorizante de cérebro gigantesco. Uma criatura capaz de matar “telepaticamente” centenas de pessoas. Teletransportada para o centro de Nova York, os dois pólos políticos esquecem suas diferenças acreditando existir uma raça alienígena que ameaçava todo planeta. Um inimigo comum que reduziu os antigos oponentes políticos a um nível de igualdade. Há um mal maior a ser combatido. Um plano perfeito em sua consecução e objetivo, uma vez que mesmo quando descoberto pelos heróis nada podia ser feito, sob pena de voltar ao limiar de um apocalipse nuclear. Os únicos personagens que não aceitaram essa lógica exata foram mortos ou por Veidt, caso de Eddie Blake, o Comediante, ou por Dr. Manhattan, que pulveriza Rorschach.

Ou, no mínimo, que através dos quadrinhos houve uma acentuada crítica a algo tido como parte da “tradição americana” no espírito do Derramamento de Chá no Porto de Boston.

Entrementes, enquanto se dá a interação entre os personagens principais, as sensações de tensão e crise vão sendo acentuadas. Novamente, o jornalista e o garoto exercem função simbólica do senso médio no universo de Watchmen como se vê na Imagem 42.

Mais uma referência a um passado melhor e luminoso no terceiro quadro da Imagem 42, quando o jornalista lembra-se dos primeiros personagens de quadrinhos. Emoção interrompida quando lê a manchete do jornal “*Russos invadem o Afeganistão*”. Subitamente o jornalista é tomado por um sentimento de solidariedade, provavelmente chocado com o significado da notícia. Que de fato a guerra se aproximava.

Na realidade, sabe-se que a União Soviética começou a invasão do Afeganistão em 1979. Em abril de 1978, o regime marxista liderado por Babrak Karmal se consolidou após sangrenta rebelião. Assinando um Tratado de Amizade, os dois países se comprometiam a defender de seus inimigos externos, especialmente Estados Unidos, China e Paquistão. No entanto, a instauração do governo pró-soviético afegão despertou um movimento contra-revolucionário islâmico em seu interior, o Mujahadeen. Financiados secretamente pelos Estados Unidos¹³⁹, o Mujahadeen seria a força de resistência à expansão de influência militar e política soviética nos quase dez anos seguintes.

Entre 1977 e 1980 os Estados Unidos estavam sob o governo do presidente Jimmy Carter, cuja plataforma política em relação aos assuntos internacionais pendiam para a distensão e amenização de hostilidades no “conflito” entre Ocidente-Oriente. Em seus

¹³⁹ Ver sobre as ações dos Estados Unidos no governo Carter e Reagan em PATTERSON, Thomas G. (et alii). *American Foreign Policy – A History Since 1900*. Lexington: D.C. Heath and Company, 1988. pp. 617-658; POWASKI, Ronald E. *Cold War – The United States and the Soviet Union, 1917-1991*. New York: Oxford University Press, 1998. pp. 203-262

primeiros anos na presidência, Carter fazia tentativas de aproximação com os soviéticos em nome dos direitos humanos, fato expresso nas ratificações do SALT (Strategic Arms Limitations Talks). Entre seus assessores Carter contava com Cyrus Vance, secretário de Estado e Zbigniew Brzezinski, assessor de segurança nacional. Tinham posições distintas sobre as relações exteriores. Vance era a favor da flexibilização e aproximação com os russos. Brzezinski um defensor da prática de política de contenção, herança da década de 1950.

Carter tinha repúdio aos métodos de seus antecessores Nixon e Gerald Ford, que contavam demais com canais secretos de diálogos e ação, fato que alinhava seu governo com as idéias de Vance. Após a entrada dos russos no Afeganistão foi obrigado a reconsiderar. Através da CIA, os americanos forneceram apoio material para o Mujahadeen por anos usando como canal de entrada o Paquistão. O Paquistão a essa época era seu maior aliado no Golfo Pérsico.

A assistência secreta ao Mujahadeen perduraria até o governo de Ronald Reagan, eleito pela primeira vez em 1981. A Doutrina Reagan se sustentava pelo objetivo de abertamente auxiliar os “defensores da liberdade” e revoluções anti-Comunistas espalhadas pelo mundo assim como permitiu a ampliação do orçamento militar nos Estados Unidos saltando de 3 a 5% desde a saída de Carter.¹⁴⁰

Supostamente, a vitória dos Estados Unidos no Vietnam em Watchmen garantiu uma política de contenção mais vigorosa sob a liderança de Richard Nixon. A peça-chave

¹⁴⁰ “[...] *The administration enlarged the Navy from 450 to 600 ships, beefed up special forces units for counterinsurgency warfare, and continued the Trident-II submarine, cruise missile, Stealth bomber programs [...]. In 1985, the Pentagon was spending \$28 million an hour, twenty-four hours a day, seven days a week*” Apud PATTERSON, Thomas G. (et alii). *American Foreign Policy – A History Since 1900*. Lexington: D.C. Heath and Company, 1988. p. 647

desse fato, no entanto não foi apenas o poderio dos mísseis nucleares¹⁴¹ nos arsenais americanos, mas o próprio Dr. Manhattan como é visto na Imagem 43.

Em outro momento usa-se novamente o recurso metalinguístico para mostrar que a realidade do mundo dessas revistas não é o mesmo que o de fora dos quadrinhos, embora possua grande semelhança. A revista de número 10 mostraria em suas primeiras três páginas a imagem do presidente Nixon no mês de novembro de 1985, já grisalho,¹⁴² em alguma base militar no deserto americano. Ele carrega um tipo de artefato que sugere ser o controle de ativação de armas nucleares, visto estar algemado ao seu pulso, como se mostra na Imagem 44.

Um último exemplo da utilização dos meios de comunicação como recurso narrativo no interior da própria história em quadrinhos é nos momentos anteriores à morte do velho herói Hollis Mason enquanto fazia os preparativos da decoração de Halloween visto aqui na Imagem 45.

Desatento às notícias da televisão, o leitor vê que a guerra nuclear é um fato bem próximo de acontecer dentro dos próximos dias. Faz-se também referência ao já citado artigo do jornal *New Frontiersman* que defende posições conservadoras e racistas. Paranóia sobre os responsáveis pela partida do Dr. Manhattan e informações sobre um presidiário atacado por Rorschach na prisão.

Através dos exemplos contidos em *Watchmen* vai-se além da discussão da oposição entre os heróis racionalistas e messianistas de fé cega. Mais ainda, em *Watchmen* esta oposição

¹⁴¹ Também chamados no jargão militar americano de ICBM's (Inter-Continental Ballistic Missiles).

¹⁴² No conto ele foi reeleito três vezes em 1968, 1973, 1977 e 1981 provavelmente dado ao sucesso em manter os Estados Unidos como nação política e militarmente hegemônica desde o Vietnam.

soa puramente retórica e arbitrária. A raiz das verdadeiras oposições é mais associada a pontuais exemplos do desenvolvimento inconsciente e afetivo dos personagens.

Entretanto, Watchmen permanece como meio de expressão da cultura americana. Privilegia uma cíclica reescrita da história enquanto canaliza tipos sociais e modelos de vida ao trazer como personagens que são influenciados por figuras públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No período em foco deste estudo, os heróis das histórias em quadrinhos norte-americanas se valem dos mesmos recursos semânticos para dar sentido a possíveis visões de mundo

divergentes. Muitos destes recursos já haviam se tornado cânones dos heróis de quadrinhos. A década de 1980 foi quando algumas dessas características foram utilizadas de uma forma mais acentuada denotando os valores e talvez contradições da cultura nos Estados Unidos. Mais do que tudo expressam sua época e ajudam a entender esse período.

Nos seus primeiros anos como uma representação estética distinta e com elementos próprios, os heróis de quadrinhos mostravam uma clara sintonia com a vontade popular e os rumos políticos americanos. Aqui indicado pelos personagens Capitão América, Namor e Tocha Humana, os heróis de quadrinhos pareciam fazer parte do esforço de guerra contra os nazistas na década de 1940. Além disso, definiam a própria morfologia do herói de HQ. Este personagem possui um dom que o torna mais que o humano, é probo, tem uma virtude e altivez inata e não se esquiva da responsabilidade que confere seu poder.

Tal morfologia, ademais, não é exclusiva daqueles personagens criados para o consumo do grande público no século XX. Por sua estrutura fundamental são expressões da própria mitologia, não por acaso, sendo chamados de *heróis*. Com este conceito está subentendido sua forma e função essencial: personagem idealizado que excede a humanidade como um todo e age em benefício dela. Sob a alegoria de um desequilíbrio real ou simbólico o herói é o sujeito que restaura ou resgata um elevado valor perdido pela sociedade.

A apropriação dos quadrinhos desse padrão, no interior da cultura americana não é casual. Na medida em que a fundação da nação norte-americana está envolvida por uma mítica própria, a idealização de heróis que mimetizam valores de personagens circunscritos à história explica parte do funcionamento da cultura e história dos Estados Unidos.

Na década de 1950, a produção de revistas em quadrinhos de super-heróis foi submetida a um código de conduta. Por ele, ficava definido que os personagens deviam veicular tudo aquilo que fosse de acordo com a “moral” e os “bons costumes” da época. Indicados assim,

isso significava: respeito pelas instituições policiais e governamentais, à família e aos pais como invólucro do bom comportamento; repulsa à ao crime, ao mal, ao profano, o obsceno e o vulgar. Constituíam-se um padrão de conservação de valores que sufocava o espaço da reflexão dando aos quadrinhos a pura condição de entretenimento pró-sistema. Pouco posterior à determinação do Código, havia também personagens que tinham uma sensível familiaridade com os programas armamentistas e de contenção aos soviéticos durante a Guerra Fria. Enquanto os presidentes americanos sustentavam suas plataformas eleitorais sob a guisa do combate à ameaça comunista, o personagem Lanterna Verde jurava “dobrar todo aquele que o mal venerasse” diante de seu farol esmeralda. Aqui isso foi entendido quase como uma analogia ao poderio militar americano.

Correspondendo às mudanças contínuas e transformações sociais da época, os heróis de quadrinhos passavam a ter emoções cada vez mais profundas e complexas. Algo novo em se tratando de personagens que se tornaram conhecidos por sua superficialidade, por isso mesmo, idealizados. Na década de 1960, personagens como Homem-Aranha e X-Men detinham familiaridade com a realidade e seus leitores, mas diferente dos heróis da Segunda Guerra Mundial, dando conta de terrenos mais obscuros da vida social. X-Men e Homem-Aranha, diferente de muitos de seus antecessores, não são inequivocamente tratados como “heróis” no universo ficcional em que vivem. São vistos como ameaças e aberrações sendo perseguidos e marginalizados. Suas identidades “civis” são tão problemáticas quanto seus alter-egos. De forma geral têm um caráter senão mais falho certamente mais humano em seu tratamento. Como parte da idealização heróica acrescentou-se o veio humano, característica que foi recrudescida ao longo de duas décadas.

Foi durante a década de 1980 que a dupla caracterização do herói de quadrinhos que se configurava até então (o herói que conjura humanidade e “meta-humanidade”), expressou

um limiar na produção de quadrinhos. Se os heróis são seres superiores à humanidade, leis e instituições, sua ação heróica só pode se dar como ato de transgressão. Embora eles ajam em manutenção da sociedade, carregam em si uma contradição extrema ao agirem de forma clandestina. Isso é o que se mostra através do estudo de caso contido em *Batman: The Dark Knight Returns*. Batman, como herói age pelo bem dos habitantes de sua cidade, Gotham City. Entretanto desafia a polícia, a prefeitura, e o governo. Este último tem sua legitimidade questionada como única força capaz de proteger seus membros através da violência. Na história em quadrinhos, tal inflexão leva ao irremediável confronto de Batman contra Superman. Este é descrito como único herói sancionado pelo governo americano. Mais do que uma expressão estética em que prescinde o escapismo ou entretenimento, *The Dark Knight Returns* mostrou corresponder a uma oposição ideológica essencial que compõe a esfera política e cultural americana.

Em sua origem, os Estados Unidos foram fundados pela sublevação popular daqueles que acreditavam estar em pleno acordo ao espírito das leis a quem estavam submetidos. Para os *patriotas* colonos americanos do final do século XVIII desafiar a coroa inglesa era um ato da mais pura fidelidade de convicção. Além destes, os puritanos religiosos das colônias americanas ofereciam um esteio doutrinário que os qualificava a uma grande missão na terra: fazer dos futuros Estados Unidos uma nova Terra Prometida.

O autor Frank Miller, usando como recurso narrativo colocar a juventude como problema atual e a violência como fator de resistência, acaba (talvez inadvertidamente) revelando que o embate de forças entre os dois heróis corresponde a uma simbólica oposição. Senão outra, a oposição entre os racionalistas revolucionários e os evangelistas messiânicos. Enquanto o herói de fé cega é incapaz de questionar seus superiores, outro desafia toda autoridade que impeça sua jornada, seu objetivo principal e de validade

institucional: a segurança nas cidades. Não se parece tratar de um caso de herói/anti-herói. Desvela-se que no caso americano os heróis como sujeitos ideais detêm uma contradição implícita. Se nas HQ os heróis se apresentam como expoentes dos valores e virtudes típicas ao americano, Dark Knight auxilia em mostrar que entre eles existe um tipo de antagonismo intrínseco: fé e razão, conservação e revolução. Ao que se observa, esse antagonismo mostra mais sobre a síntese da cultura e a função da história nos Estados Unidos do que qualquer tipo de polarização.

Se a oposição e a incongruência se tornaram visíveis e dão conta de como os americanos vêem seus próprios ideais através de DK, Watchmen, de 1987 permitiu observar que nestes ideais estão as marcas de uma arbitrariedade doentia. Indo além de uma retórica de valorização contida em Dark Knight, Watchmen mostra que os valores que seus personagens defendem têm raízes distintas. Alguns deles agem sob a forma típica associada aos heróis de quadrinhos (“combatendo o crime”) por pura atração à violência, outros por desequilíbrios emocionais e outros ainda por indireta satisfação sexual. Nessas histórias, se viu que qualquer proibidade real é algo nostálgico, típico de sujeitos fracos e incapazes de ver a realidade como ela se mostra. Que da mesma forma, os vilões, são também um velho espectro que já não representam qualquer ameaça. A ação heróica, bastante semelhante ao que foi mostrado em Batman, só pode se realizar através do anonimato. Utilizar-se de máscaras, em Watchmen, catalisa e expressa a perplexidade do sujeito comum que vivia naquele momento. Um mundo que se mostra desonesto, desumano, hipócrita e violento. Mostra-se que de uma forma ou de outra, todos os personagens estão submetidos à tensão de uma guerra nuclear contra os soviéticos expressando uma sensação de iminência, típica ao imaginário da época.

A análise de alguns quadrinhos, como se viu, permite uma larga margem de questionamentos sobre o que é a nação norte-americana e como ela se vê. Até aqui foi possível dar conta apenas de alguns pontos. É necessário ainda um aprofundamento sobre as raízes conceituais dessa identidade cultural, esforço que demandaria mais tempo e reflexão. O estudo dos quadrinhos – e dos próprios Estados Unidos – no Brasil pode trazer uma produtiva análise precisamente por não estar tão “contaminado” pelo espectro de valorização identitária que compõe o organismo nacional americano. Ao olhar externo seria possível um olhar cuidadoso sobre componentes subjetivos dos quais o americano se vê como integrante e que para o observador marginal pode ser claramente arbitrário. Se definir não é explicar, pode permitir ainda o estudo da própria natureza de um processo de aculturação que se realiza através da cultura de consumo pelos Estados Unidos desde meados do século XX.

Quadrinhos, como expressão artística, permanece como uma fonte documental de difícil manuseio. Do ponto de vista metodológico, não há uma estrutura própria ao historiador que permita uma análise plenamente adequada no sentido de abstrair seu conteúdo. Foi o que de fato levou ao desenvolvimento deste excuro a dialogar com disciplinas diferentes. Algumas fontes selecionadas demandavam uma aproximação com a psicanálise, a semiótica e a filologia, outras com a filosofia e a política. De forma geral, todas permitiam um abundante diálogo com a história e na falta de uma estrutura analítica específica surgiam sob a forma de um exercício de adjetivação.

O estudo profundo de uma destas revistas em quadrinhos, ou de um personagem ao longo dos anos, pode permitir um exame ainda mais detalhado e rico mesmo em se tratando de um mesmo foco analítico, a convergência entre fatos reais e a expressão estética. Fica

claro, ambos interagindo continuamente para a síntese histórica de um conceito que permanece indefinível, a cultura.

ANEXOS

Imagem 1



143

Imagem 2

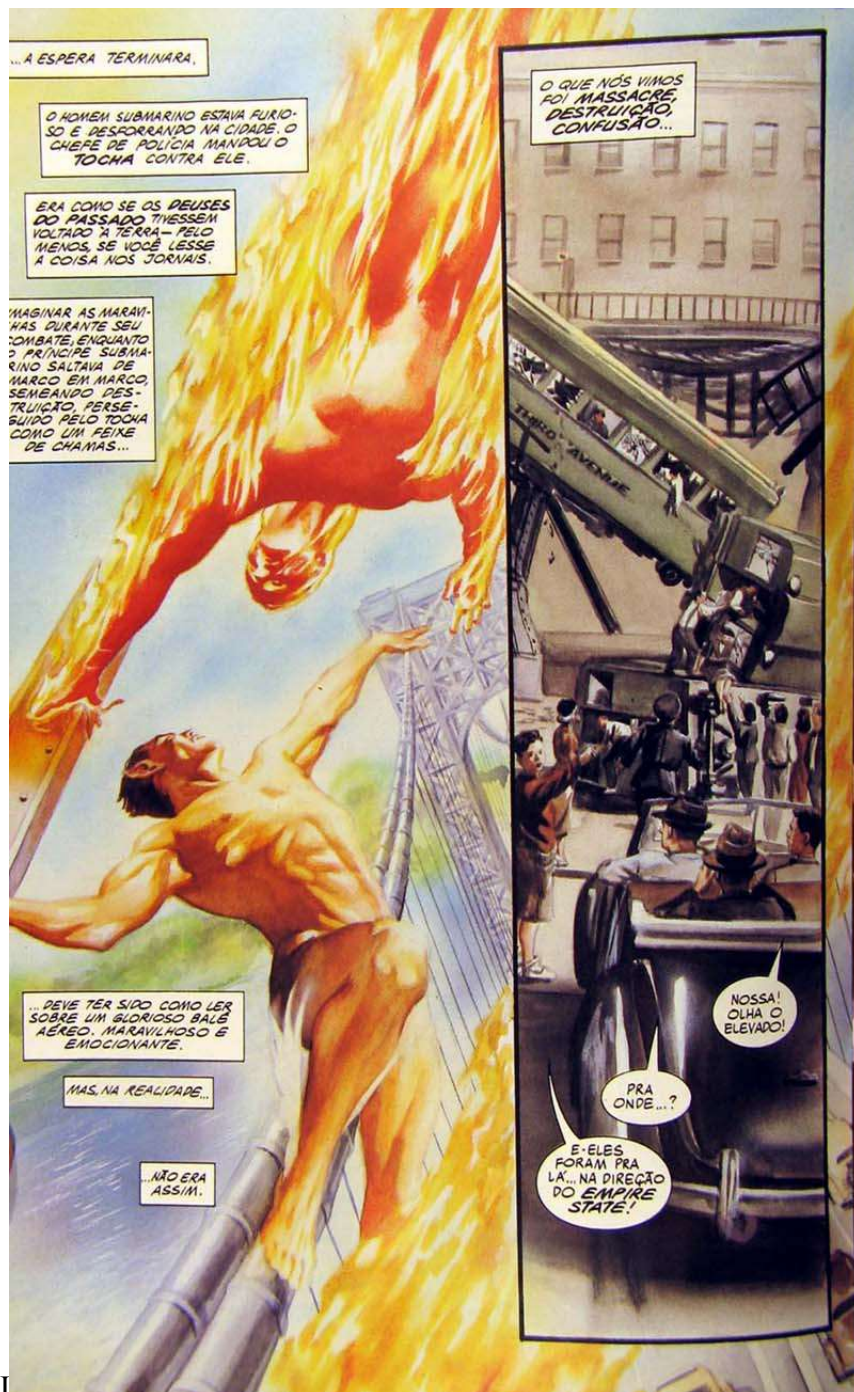
¹⁴³ **Imagem 1** - *The Comics Journal Library* n. 1. Washington, Fantagraphics, 2002, p. 67. Originalmente publicado em *Captain America*, n. 2, New York, Timely, 1941.



144

Imagem 3

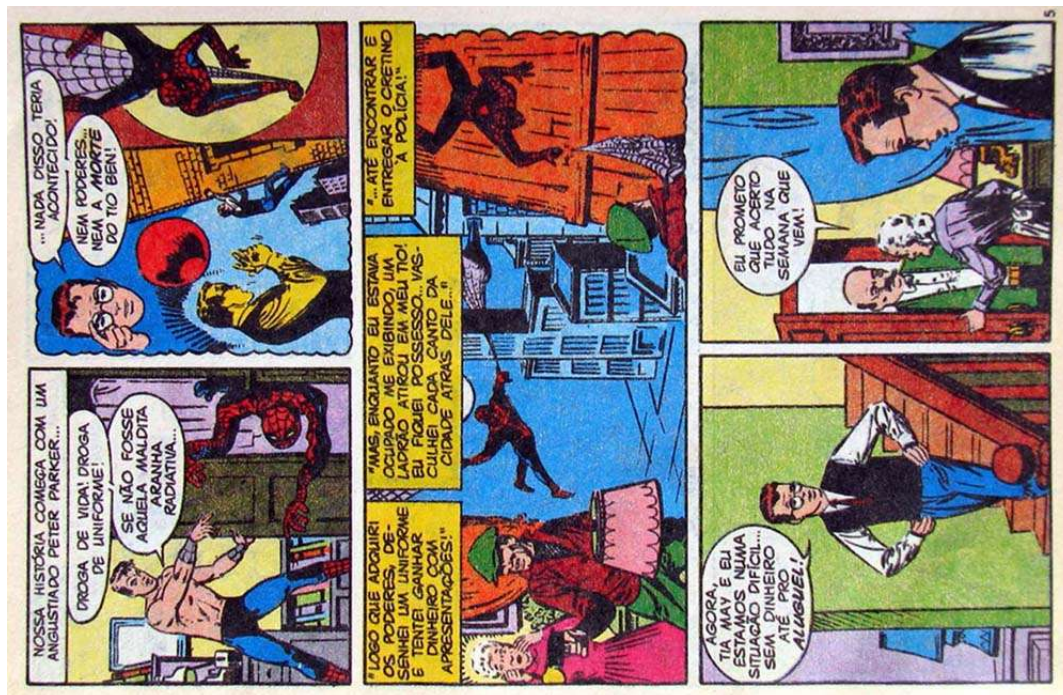
¹⁴⁴ **Imagem 2** - *The Comics Journal Library*, n. 1. Seattle, Fantagraphics, 2002. p. 27. Originalmente publicado em *Captain America*, n.2, New York, Timely, 1941.



145

Imagem 4

¹⁴⁵ **Imagem 3.** A Imagem 3 aqui não possui função de documentação histórica, mas uma ilustração das histórias originais do Tocha-Humana e Namor. Originalmente publicado em *Marvels*, n.1. New York, Marvel Comics, 1993.



146

Imagem 5

¹⁴⁶ **Imagem 4** – *Origens dos Super-Heróis Marvel*, n. 2. São Paulo, Abril, 1994. pp. 4-5. Originalmente publicado em *Amazing Spider-Man*, n.1. New York, Marvel Comics, 1963.



147

Imagem 6

¹⁴⁷ Imagem 5 – *Origens dos Super-Heróis Marvel*, n. 2. São Paulo, Abril, 1994. p.8. Originalmente publicado em *Amazing Spider-Man*, n. 1. New York, Marvel Comics, 1963.



Imagem 7

¹⁴⁸ Imagem 6 - X-Men Classic, n. 1. São Paulo, Abril, 1993. pp. 8-9. Originalmente publicado em Giant Size X-Men, n.1, 1975. New York, Marvel Comics, 1975.



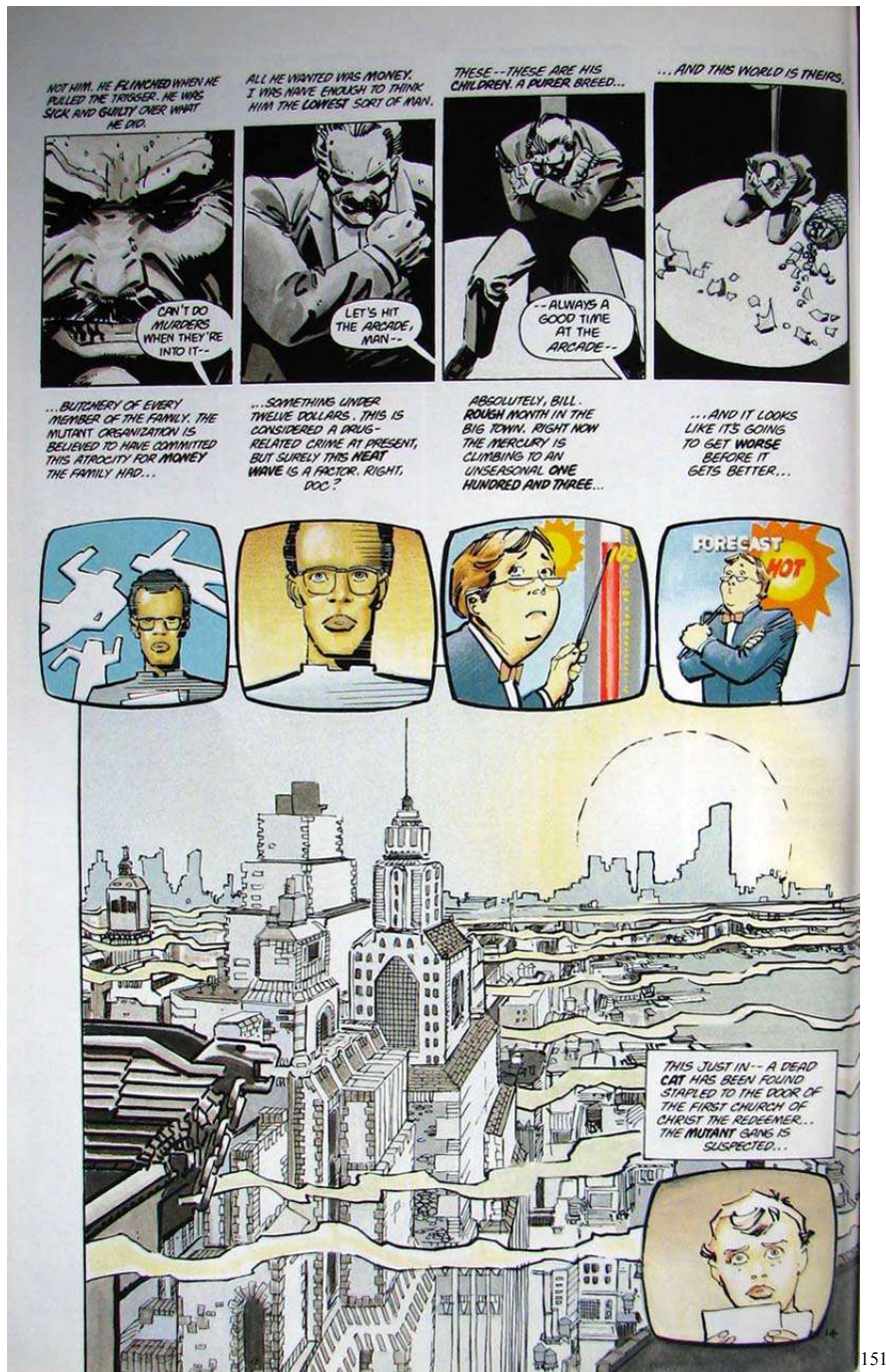
Imagem 8

¹⁴⁹ Imagem 7 - *X-Men Classic II*, n. 1. São Paulo, Abril, 1995. p. 23. Originalmente publicado em *X-Men*. New York, Marvel Comics, 1976.



Imagem 9

¹⁵⁰ **Imagem 8** – *Os Maiores Clássicos do Homem-Aranha*. São Paulo, Panini, 2004. pp. 82-83. Originalmente publicado em *Amazing Spider-Man*, n. 121. New York, Marvel Comics, 1973.



151

Imagem 10

¹⁵¹ **Imagem 9** - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 14. Originalmente publicado em 1985.

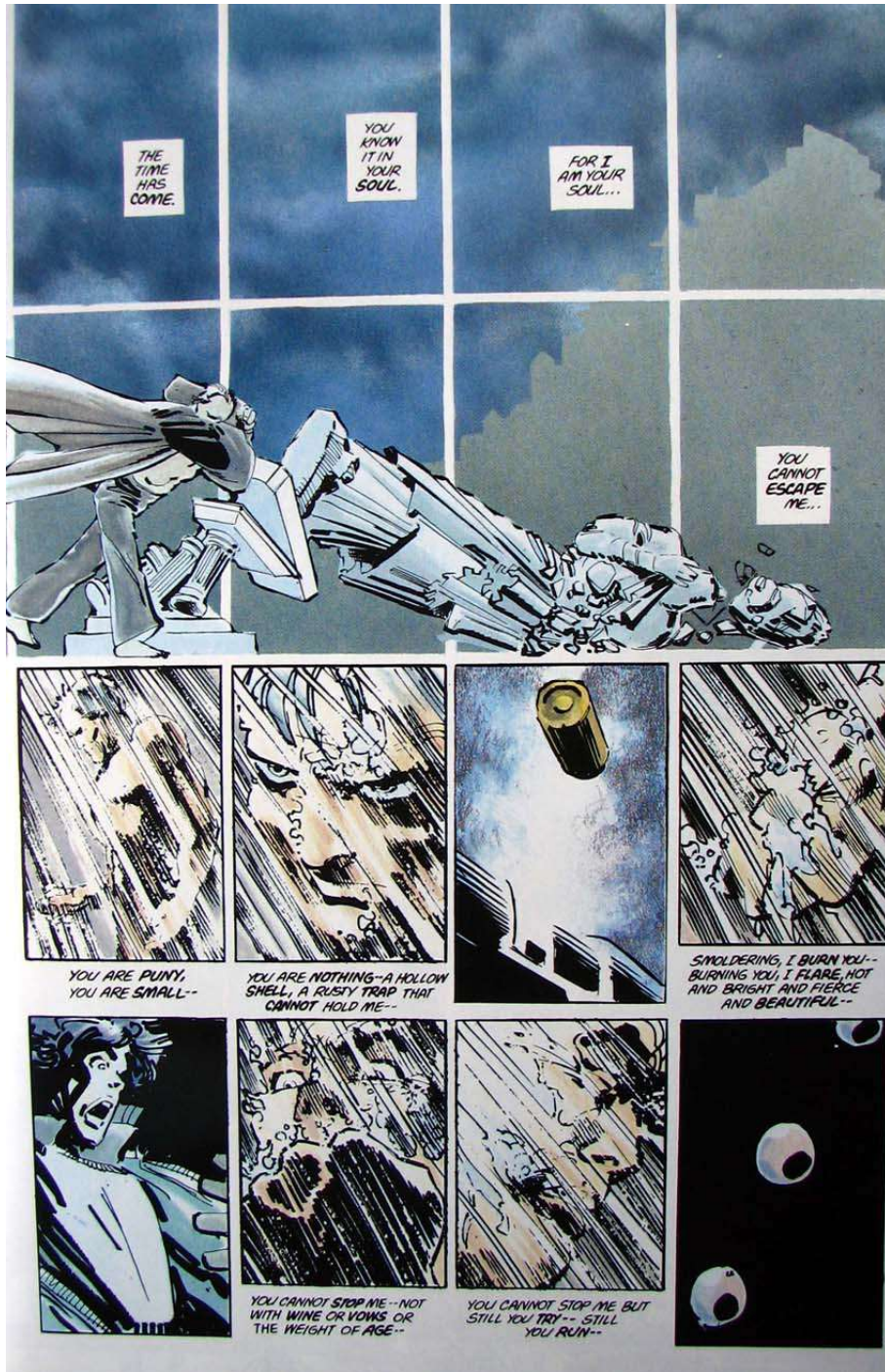


Imagem 11

¹⁵² **Imagem 10** - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 25. Originalmente publicado em 1985.



Imagem 12

¹⁵³ Imagem 11 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. pp. 30-31. Originalmente publicado em 1985.

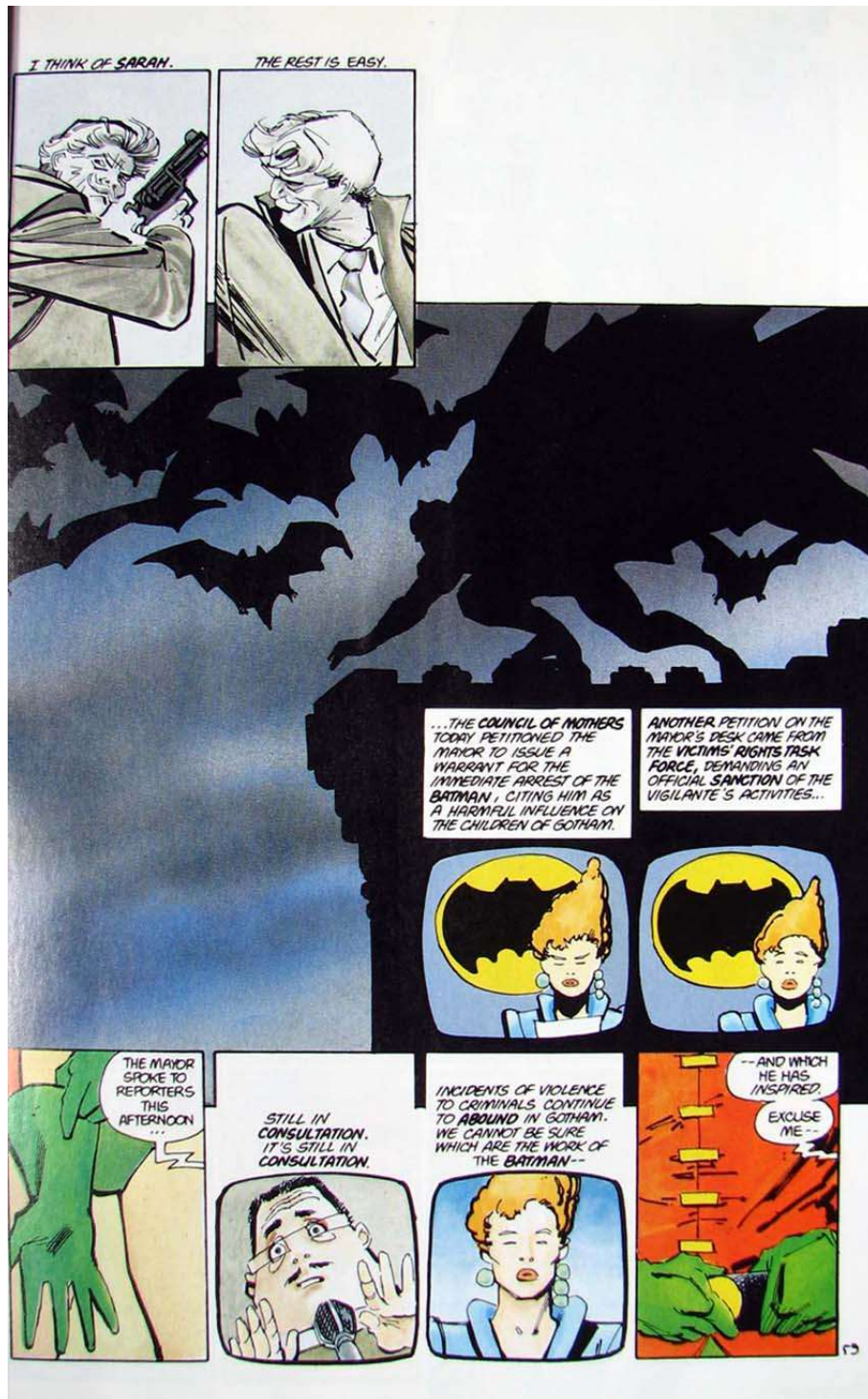


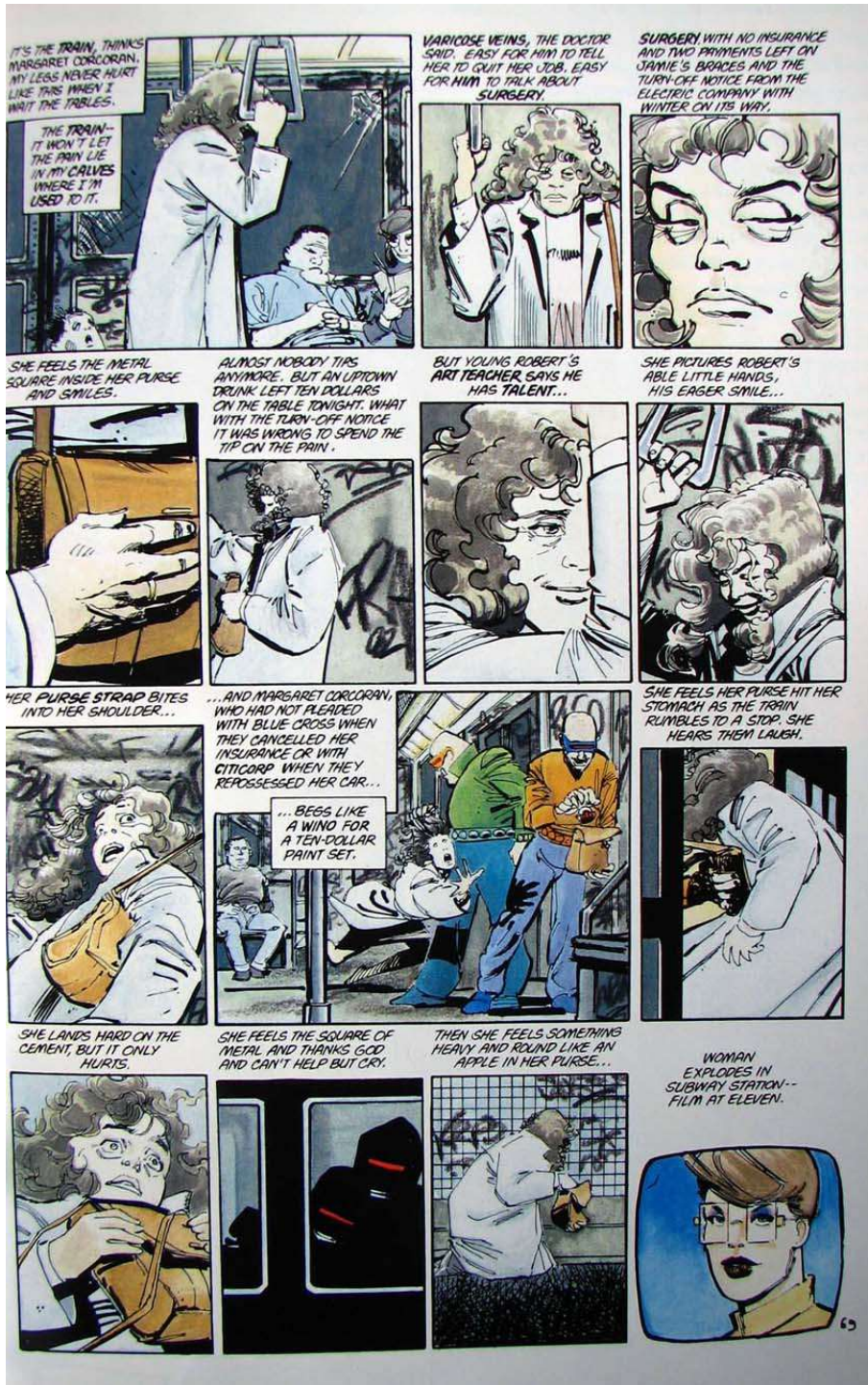
Imagem 13

¹⁵⁴ **Imagem 12** - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p.59. Originalmente publicado em 1985.



Imagem 14

¹⁵⁵ Imagem 13 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 93. Originalmente publicado em 1985.



156

Imagem 15

¹⁵⁶ **Imagem 14** - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 69. Originalmente publicado em 1985.



Imagem 16

¹⁵⁷ Imagem 15 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 88. Originalmente publicado em 1985.



158

Imagem 17

¹⁵⁸ Imagem 16 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 108. Originalmente publicado em 1985.



159

Imagem 18

¹⁵⁹ Imagem 17 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 162. Originalmente publicado em 1985.



160

Imagem 19

¹⁶⁰ Imagem 18 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 173. Originalmente publicado em 1985.

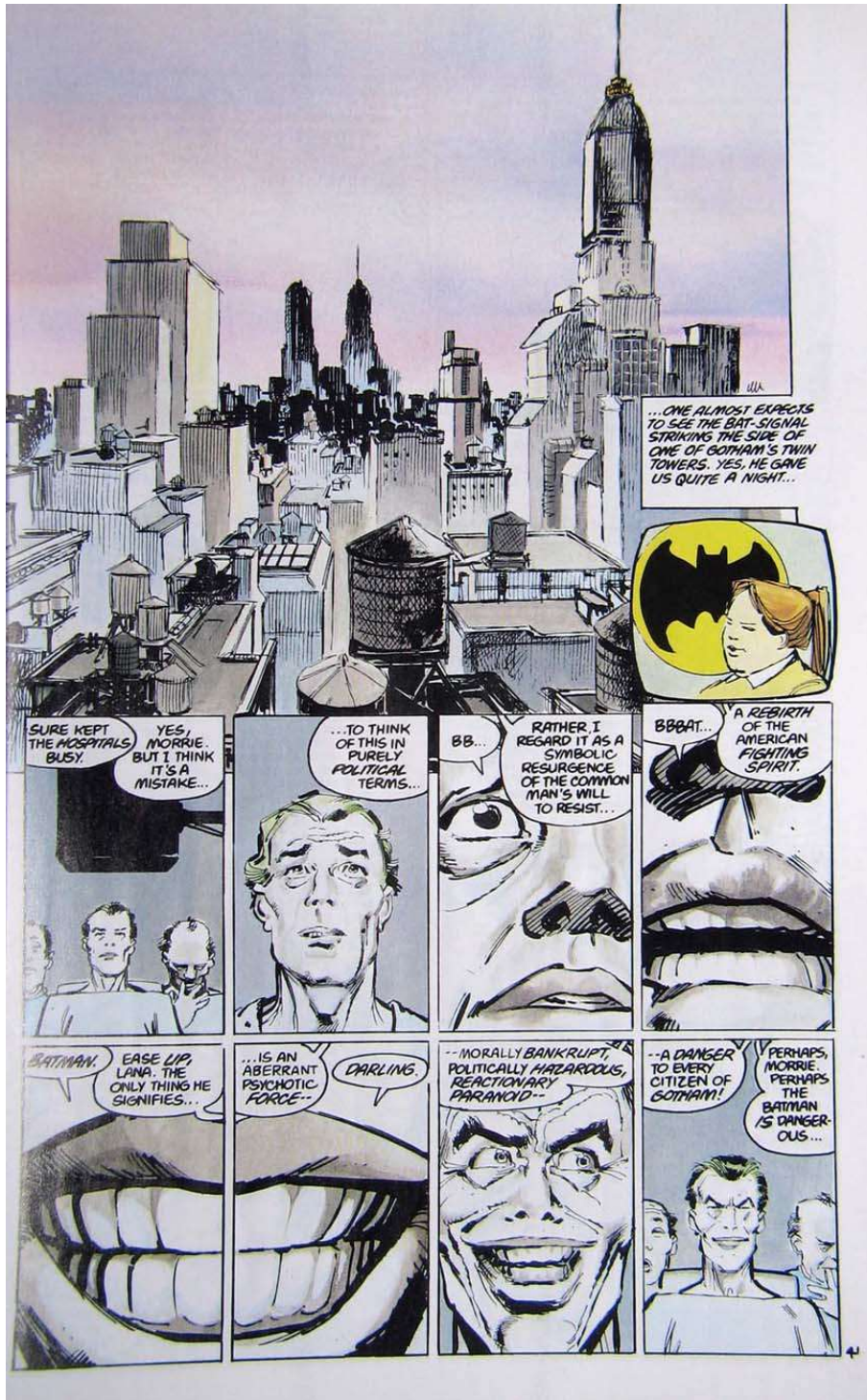


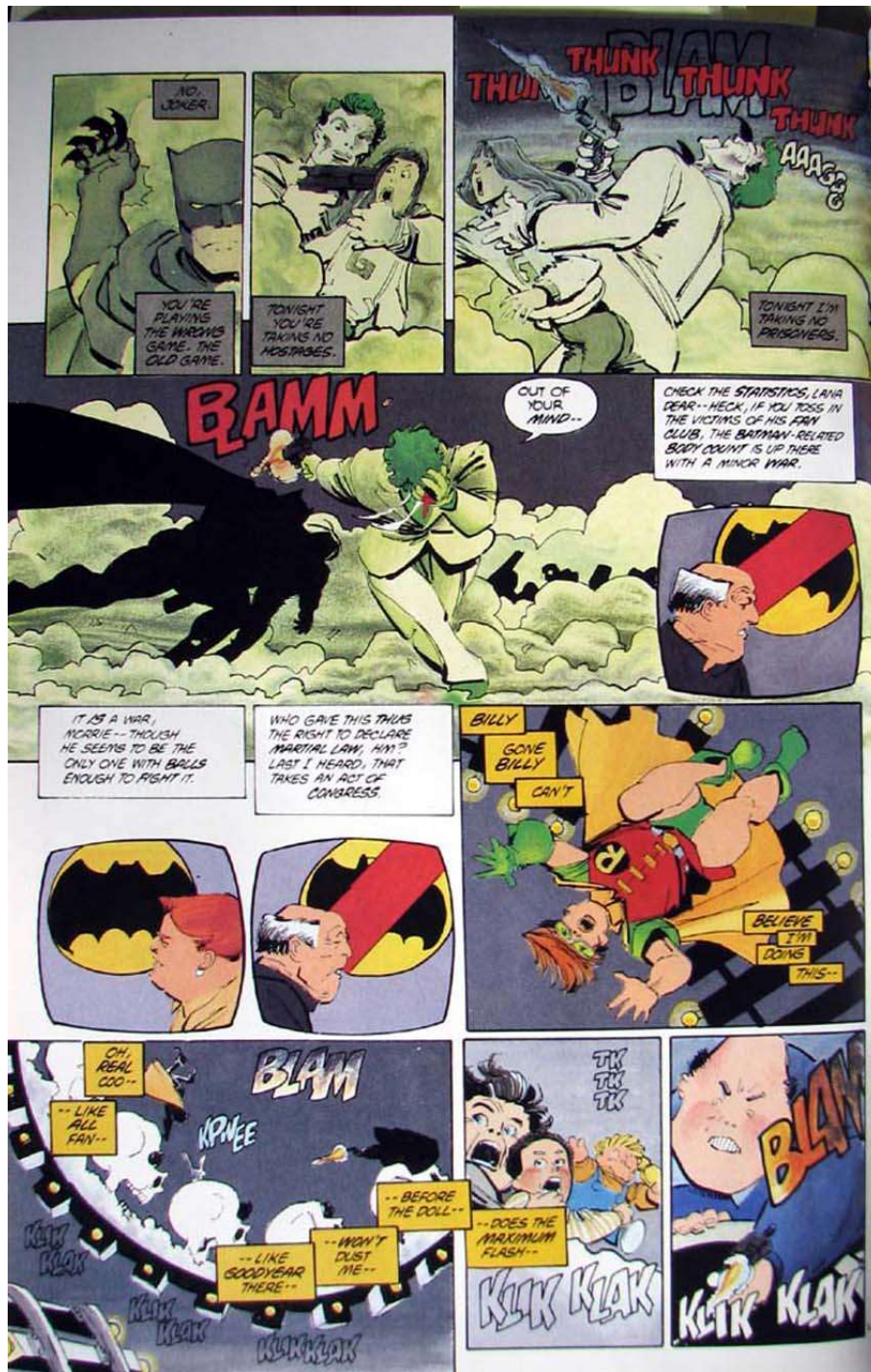
Imagem 20

¹⁶¹ Imagem 19 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 41. Originalmente publicado em 1985.



Imagem 21

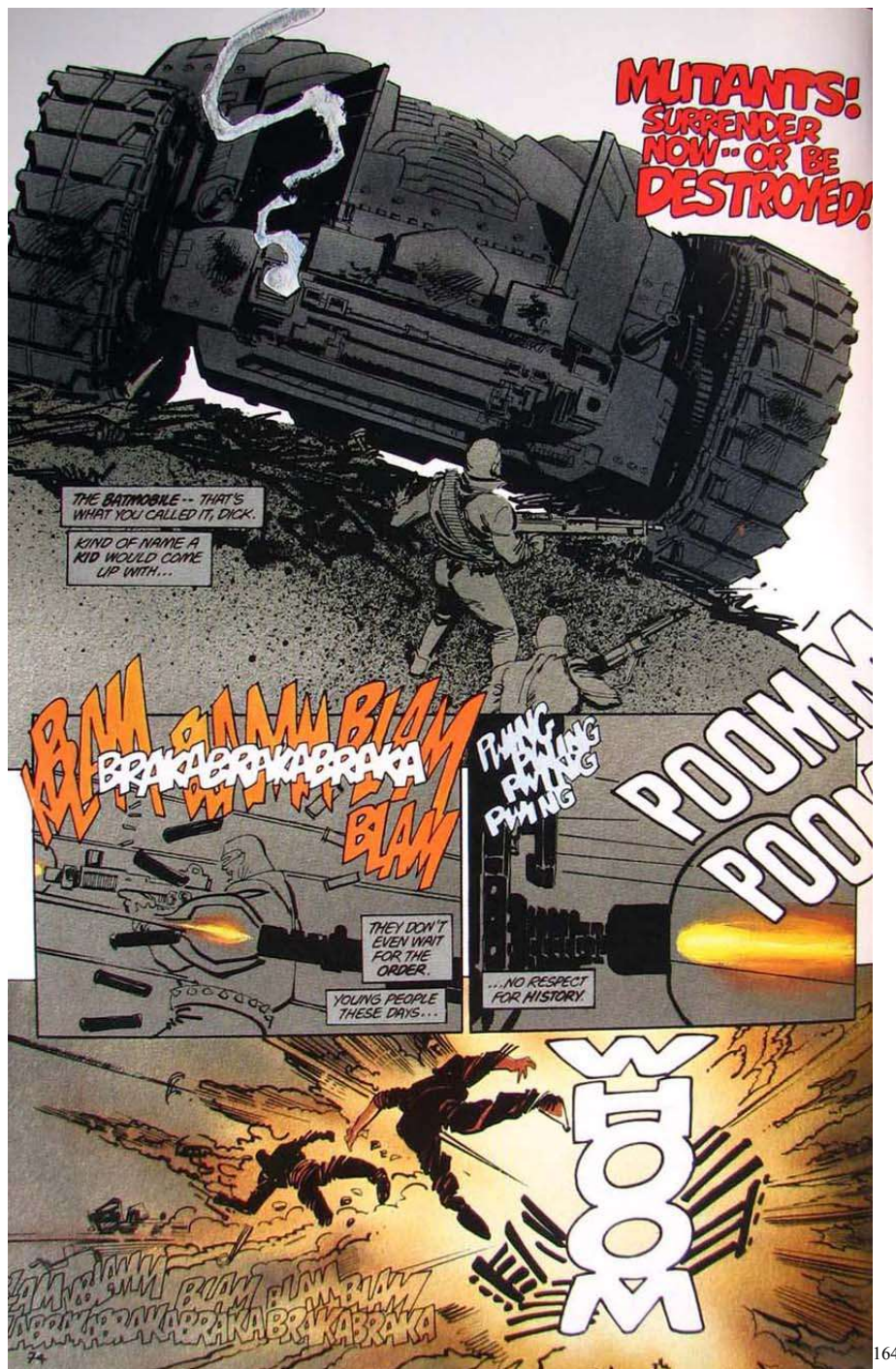
¹⁶² Imagem 20 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 45. Originalmente publicado em 1985.



163

Imagem 22

¹⁶³ Imagem 21 - Batman: The Dark Knight Returns. New York: DC Comics, 2004. p. 144. Originalmente publicado em 1985.



164

Imagem 23

¹⁶⁴ Imagem 22 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 74. Originalmente publicado em 1985.



165

Imagem 24

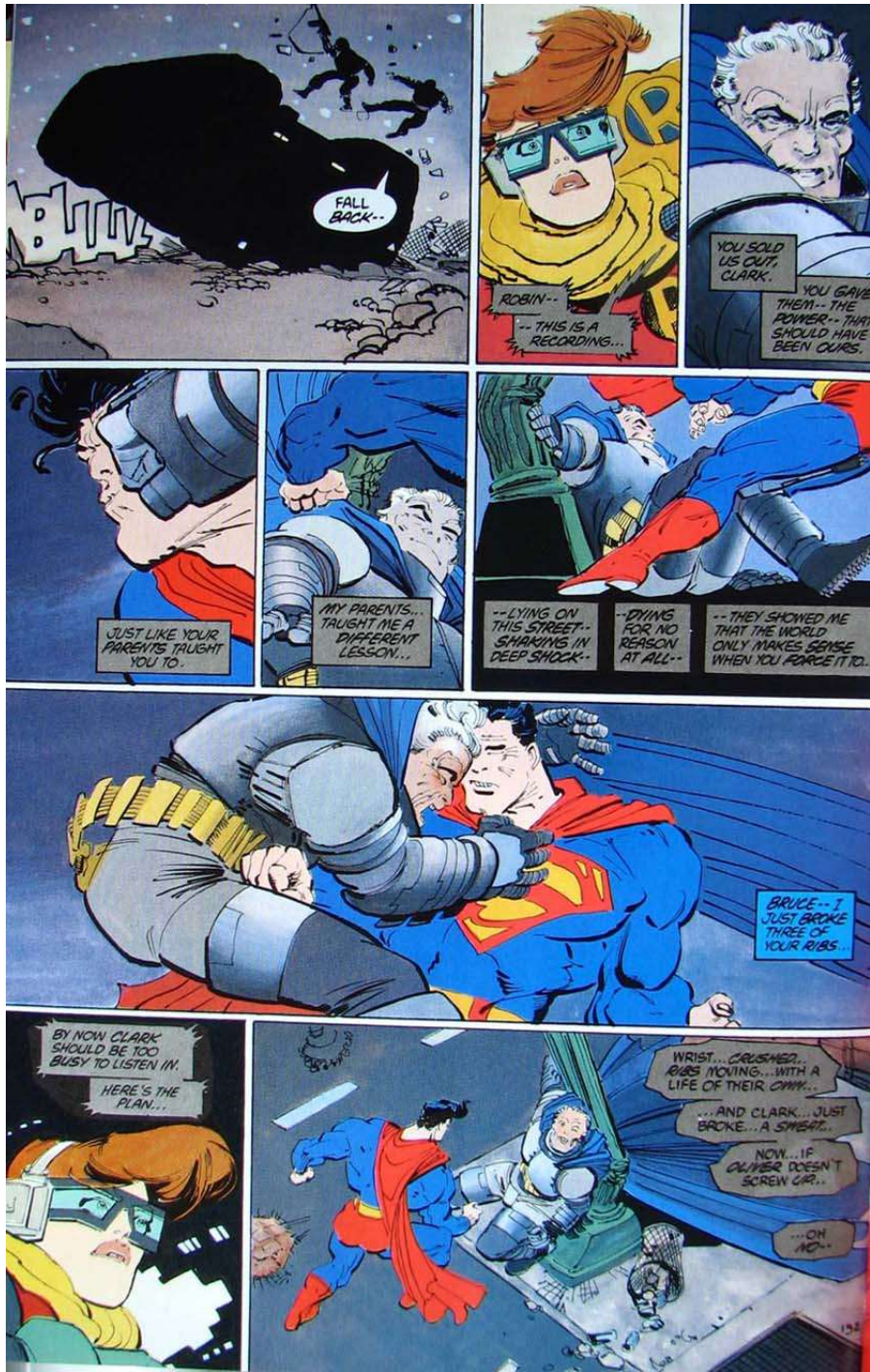
¹⁶⁵ Imagem 23 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p.137. Originalmente publicado em 1985.



166

Imagem 25

¹⁶⁶ Imagem 24 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 135. Originalmente publicado em 1985.



167

Imagem 26

¹⁶⁷ Imagem 25 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. p. 192

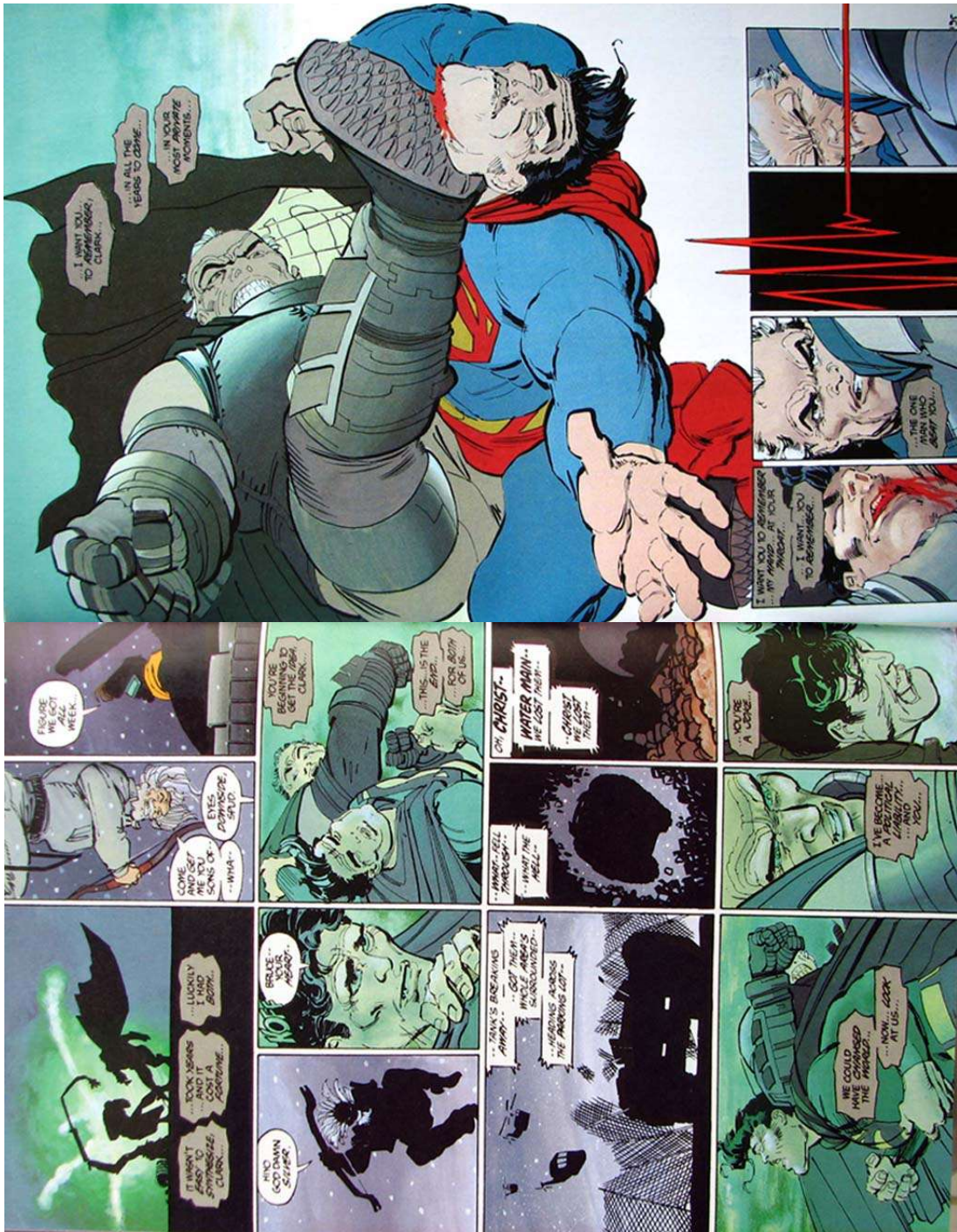


Imagem 27

¹⁶⁸ Imagem 26 - *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004. pp. 194-195. Originalmente publicado em 1985.



169

Imagem 28

¹⁶⁹ Imagem 27 - *Monstro do Pântano*, Vol. 2, São Paulo, Brainstore, 2003. pp. 33. Originalmente publicado em *The Saga of Swamp Thing*, n. 29. New York, DC Comics, 1984.



Imagem 29

¹⁷⁰ Imagem 28 - *Monstro do Pântano*, Vol. 2, São Paulo, Brainstore, 2003. pp. 34-35. Originalmente publicado em *The Saga of Swamp Thing*, n. 29. New York, DC Comics, 1984.



171

Imagem 30

¹⁷¹ Imagem 29 - *Watchmen*, n.4. São Paulo, Abril, 1999. P. 17. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 4. New York, DC Comics, 1986.



Imagem 31

¹⁷² **Imagem 30** - *Watchmen*, n. 8. São Paulo, Abril. pp. 29- 30. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 8, New York, DC Comics, 1987.



173

Imagem 32

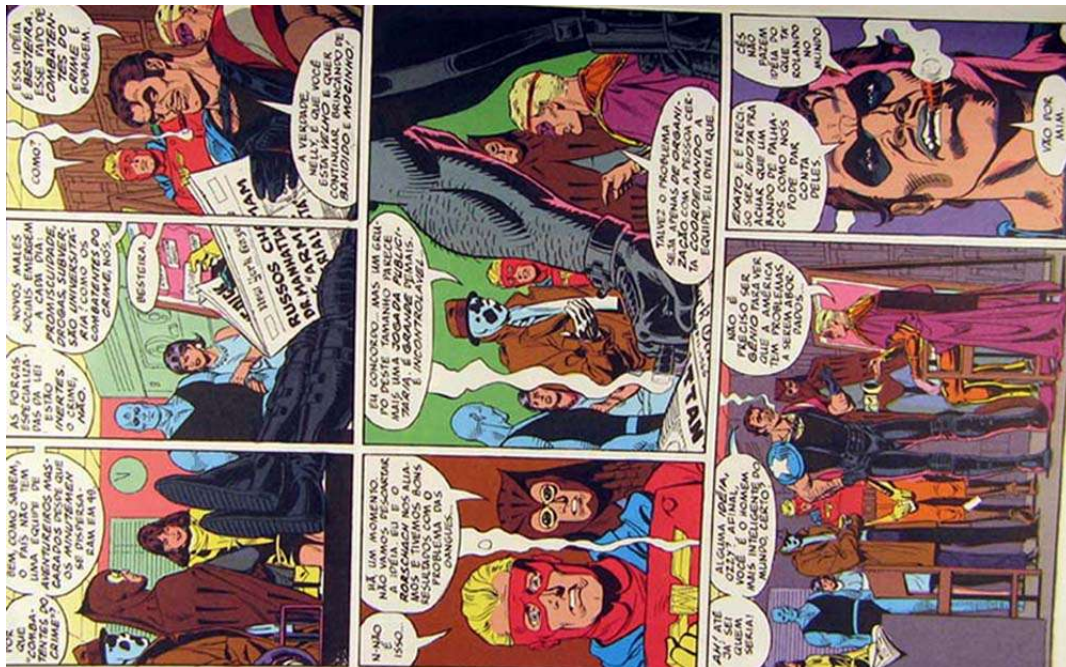
¹⁷³ Imagem 31- *Watchmen*, n.5. São Paulo, Abril. p. 15. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 5, New York, DC Comics, 1987.



174

Imagem 33

¹⁷⁴ Imagem 32- *Watchmen*, n. 2. São Paulo, Abril, 1999. p. 23. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 2, New York, DC Comics, 1986.



175

Imagem 34

¹⁷⁵ Imagem 33 - Watchmen, n. 2. São Paulo, Abril, 1999. Pp. 12-13. Originalmente publicado em Watchmen, n. 2, New York, DC Comics, 1986.



176

Imagem 35

¹⁷⁶ Imagem 34 - Watchmen, n.7. São Paulo, Abril, 1999. p. 17. Originalmente publicado em Watchmen, n. 7, New York, DC Comics, 1987.



Imagem 36

¹⁷⁷ Imagem 35 - Watchmen, n.7. São Paulo, Abril, 1999. p. 28-30. Originalmente publicado em Watchmen, n. 7, New York, DC Comics, 1987.



178

Imagem 37

¹⁷⁸ **Imagem 36** - *Watchmen*, n. 1. São Paulo, Abril, 1999. p. 3. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 1, New York, DC Comics, 1986.



Imagem 38

¹⁷⁹ Imagem 37 – *Watchmen*, n. 6. São Paulo, Abril, 1999. p. 16. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 6, New York, DC Comics, 1987.



Imagem 39

¹⁸⁰ Imagem 38 - *Watchmen*, n. 6. São Paulo, Abril, 1999. p. 17. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 6, New York, DC Comics, 1987.



181

Imagem 40

¹⁸¹ **Imagem 39** - *Watchmen*, n. 6. São Paulo, Abril, 1999. pp. 19-20. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 6, New York, DC Comics, 1987.



182

Imagem 41

¹⁸² **Imagem 40** - *Watchmen*, n. 3. São Paulo, Abril, 1999. p. 4. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 3, New York, DC Comics, 1986.



Imagem 42

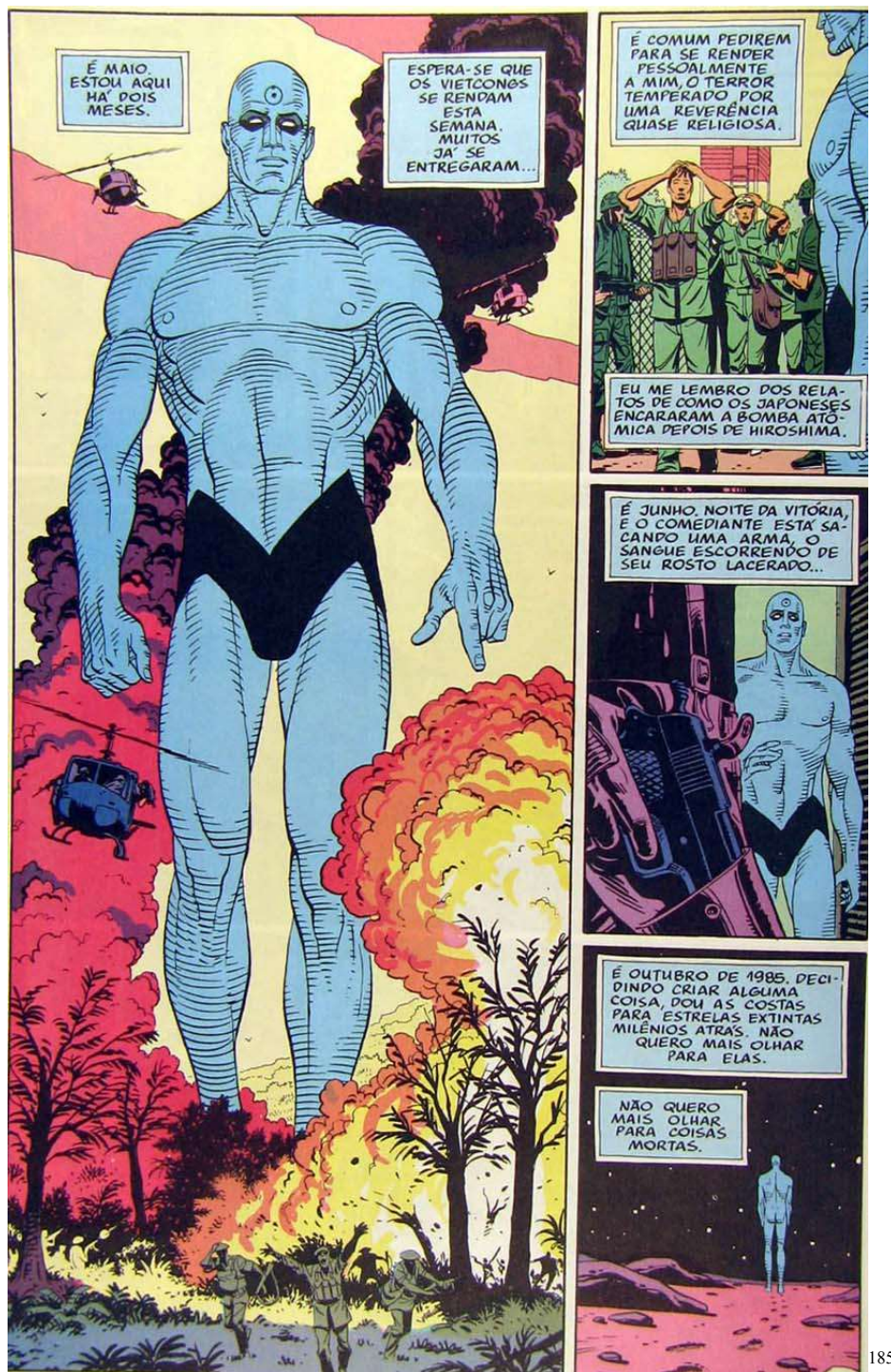
¹⁸³ Imagem 41 - *Watchmen*, n. 8. São Paulo, Abril, 1999. p. 33. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 8, New York, DC Comics, 1987.



184

Imagem 43

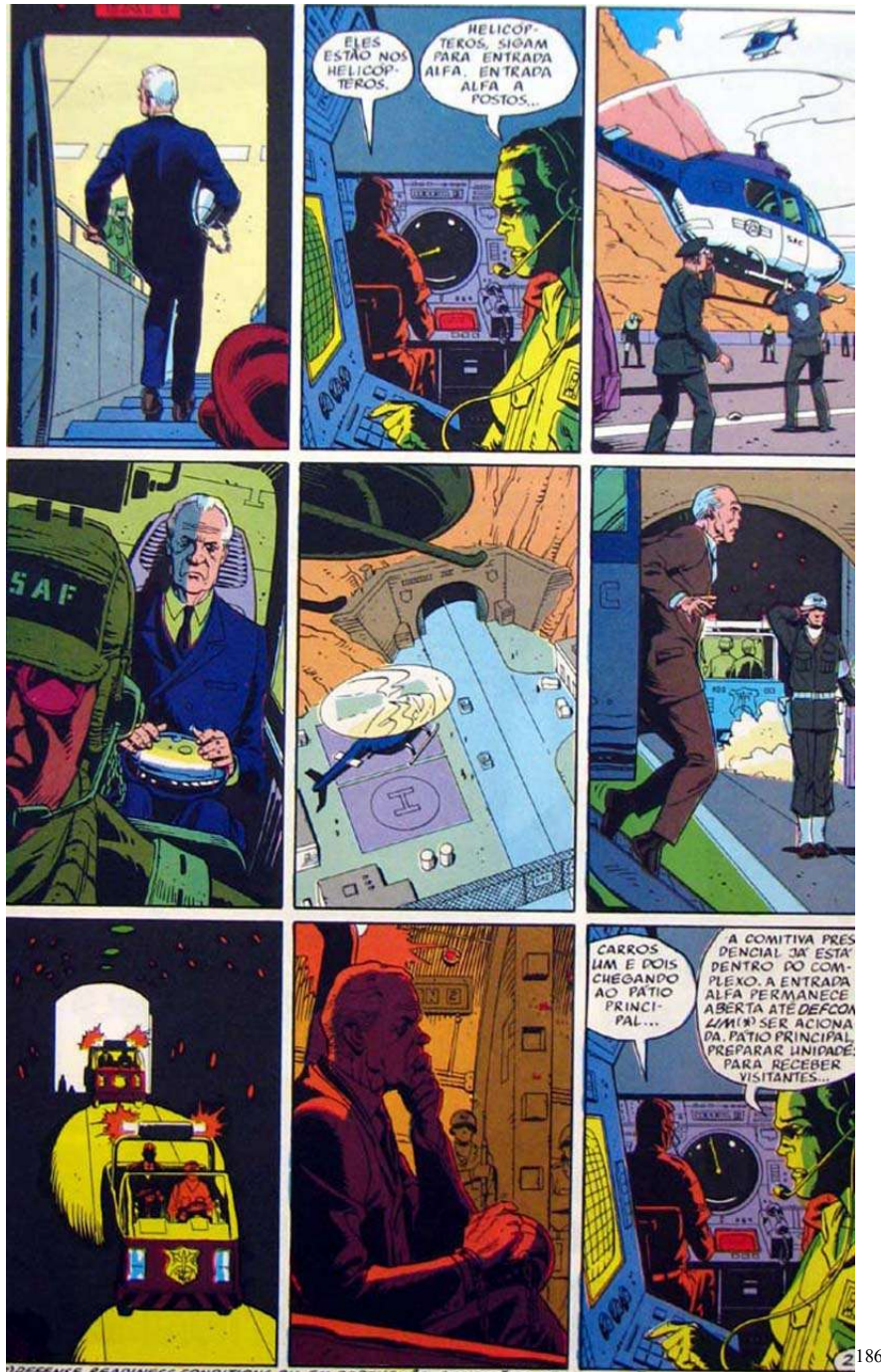
¹⁸⁴ Imagem 42 - *Watchmen*, n. 3. São Paulo, Abril, 1999. p. 27. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 3, New York, DC Comics, 1986.



185

Imagem 44

¹⁸⁵ **Imagem 43** - *Watchmen*, n. 4. São Paulo, Abril, 1999. p. 22. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 4, New York, DC Comics, 1986.



186

Imagem 45

¹⁸⁶ **Imagem 44** - *Watchmen*, n. 10. São Paulo, Abril, 1999. p. 4. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 10, New York, DC Comics, 1987.



187

¹⁸⁷ **Imagem 45** *Watchmen*, n.8. São Paulo, Abril, 1999. p. 14. Originalmente publicado em *Watchmen*, n. 8, New York, DC Comics, 1987.

BIBLIOGRAFIA E MATERIAL DOCUMENTAL

Periódicos e obras de referência

- *Wizard*. São Paulo: Globo, nº1- 15 (agosto/1996 a setembro/1997).
- *The Comics Journal*. Seattle: Fantagraphics, nº 38, outubro/1990.
- *The Comics Journal*. Seattle: Fantagraphics, nº 155, janeiro/1993.
- *The Comics Journal Library: Jack Kirby / Interviews, Essays, Kirby vs. Marvel, Color Gallery, World War II Sketches*. Seattle: Fantagraphics, nº 1, 2002.
- *The Comics Journal Library: Frank Miller / The Interviews 1981-2003*. Seattle: Fantagraphics, nº 2, 2003.
- *The Comics Interpreter*. Abscess Press, vol. 2, n. 1, 2004.

Acervos

- Gibiteca Henfil, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP.
- Acervo particular de Henrique Oliveira Rezende.

Internet

- www.centrocultural.sp.gov.br
- www.tcj.com
- <http://www.asimovonline.com/>
- <http://www.diamondcomics.com/contacts.html>
- <http://www.geocities.com/SoHo/6612/twilight.htm>

- www.conradeditora.com.br

Quadrinhos

Aqui está indicada apenas uma síntese do material documental utilizado. Devido à precariedade de seu formato e idade, muitas das edições pesquisadas não tinham uma indicação segura para referência. De forma geral quase todas estão disponíveis nos acervos supracitados.

- *A Foice de Ouro – Vma aventura de Asterix, o Gaulês*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- *A legião dos Super-Heróis*. Rio de Janeiro: Ebal, n. 3 (2ª série), 1969.
- *As origens dos Super-Heróis Marvel*. São Paulo, Abril, vol. 2, 1994.
- *Avenida Dropsie*. São Paulo: Devir, 2004.
- *Batman - Gritos na Noite*. São Paulo: Abril, vol. 1 e 2, 1993.
- *Batman/Juiz Dredd – A Charada definitiva*. São Paulo: Abril, julho/1998.
- *Batman: A Piada Mortal*. São Paulo: Abril, 1999.
- *Batman: Ano Um*. São Paulo: Panini, 2005.
- *Batman: Arkham Asylum – A serious house on a serious Earth*. New York: DC Comics, 2004.
- *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2004.
- *Batman: The Dark Knight Strikes Again*. New York: DC Comics, 2002.
- *Corto Maltese – Tango*. Tournai: Casterman, 1998.
- *Corto Maltese – The Brazilian Eagle*. New York: ABM, s/d.

- *Demolidor – A Queda de Murdock*. São Paulo: Abril, vol. 1 a 4, agosto a setembro/1999.
- *Demolidor: Homem sem medo*. São Paulo: Abril, volumes de 1 a 5, 1994.
- *Elektra lives again*. New York: Epic Comics, 1990.
- *Fritz, The cat*. São Paulo: Conrad, 2003.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 1, n. 3, s/d.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 2, n. 7, s/d.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 2, n. 9, s/d.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 3, n. 12, s/d.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 3, n. 17, s/d.
- *Heavy Metal*. São Paulo: Editora Heavy Metal, Ano 3, n. 19, s/d.
- *Hellboy – O Despertar do demônio*. São Paulo: Mythos, vol. 1 a 3, 1998.
- *Homem de Ferro – Crash*. São Paulo: Abril, Série Graphic Novel, vol. 6, 1988.
- *Homem-Aranha – Em memória da tragédia de 11 de setembro*. São Paulo: Panini, 2002.
- *Lanterna Verde & Arqueiro Verde*. São Paulo: Panini, vol. 1, 2005.
- *Marvels*. São Paulo: Abril, volumes de 1 a 4, janeiro a fevereiro de 1995.
- *Monstro do Pântano*. São Paulo: Brainstore, vol. 2, 2003.
- *Morte: O grande momento da vida*. São Paulo: Abril, n.1 ao 3, 1997.
- *No Coração da Tempestade*. São Paulo: Abril, 1996.
- *O Homem-Aranha & Wolverine*. São Paulo: Abril, vol. 1 e 2, 1993.
- *O Reino do Amanhã*. São Paulo: Abril, vol. 1-4, julho a agosto de 1997.
- *Orquídea Negra*. São Paulo: Tudo em Quadrinhos, n. 1 ao 3, 1998.

- *Os 300 de Esparta*. São Paulo: Abril, vol. 1 a 5, maio a agosto/1999.
- *Os maiores clássicos do Homem-Aranha – A morte de Gwen Stacy*. São Paulo: Panini, vol. 3, 2004.
- *Prince Valiant*. Seattle: Fantagraphics, vol. 28, 1996.
- *Ruínas: O fim do universo Marvel*. São Paulo: Mythos, vols. 1 e 2, julho a agosto/1998.
- *Sandman apresenta: Lucifer – A opção da estrela da manhã*. São Paulo: Brainstore, 2001.
- *Sandman*. São Paulo: Globo, n. 64 e 67, agosto, outubro/1997.
- *Sandman*. São Paulo: Tudo em Quadrinhos, n. 1 ao 26, março/1999 a novembro/2003.
- *Sandman: Orpheus*. São Paulo: Brainstore, 2002.
- *Spirit*. São Paulo: Abril, n.1, junho/1990.
- *Superman – Entre a Foice e o Martelo*. São Paulo: Panini, vol. 1 a 3, 2004
- *The Red Star – A Estrela Vermelha*. São Paulo: Mythos, vol. 1 e 2, 2001.
- *V de Vingança*. São Paulo: Globo, 1989.
- *Valentina*. Porto Alegre: LPM, 1982.
- *Vampirella Vive*. São Paulo: Devir, 2001.
- *Watchmen*. São Paulo: Abril, vol. 1-12, fevereiro a agosto/1999.
- *Wolverine & Nick Fury*. São Paulo: Abril, Série Graphic Novel, vol. 20, 1990.
- *X-Men – Conflito de uma raça*. São Paulo: Abril, Série Graphic Novel, vol. 1, 1986.
- *X-Men Classic II*. São Paulo: Abril, vol. 1 a 4, 1995.

- *X-Men Classic*. São Paulo: Abril, vol. 1 a 4, 1993.
- *Zap Comix*. São Paulo: Conrad, 2003.
-

Livros

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARON, Raymond. *República Imperial – Os Estados Unidos no Mundo Pós-Guerra*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- ASSUMPÇÃO Jr., Francisco. *Psicologia e História em Quadrinhos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____ . *À Sombra das massas silenciosas – O fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BEAUCHAMP, Monte (org.). *The Life and Times of Robert Crumb – Comments from Contemporaries*. Nova York: St. Martins Griffin, 1998
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUNDY, Mc George. Presidentes, Armas Nucleares, e Verdade: Alguns Exemplos, de Roosevelt à Nixon IN BERLOWITZ, Leslie, *A América em Teoria*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*, São Paulo: Cultrix/Pensamento, s/d.
- CARLYLE, Thomas. *História da Revolução Francesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

- _____ . *Os Heróis*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.
- CIRNE, Moacy. *Para Ler os Quadrinhos*. São Paulo: Vozes, 1975;
- _____ *Quadrinhos, Sedução e Paixão*. São Paulo: Vozes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *O Mito do Estado*. São Paulo: Codex, 2003.
- DORFMAN, Ariel e MATTELART, Armand. *Para Ler o Pato Donald – Comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____ . *Viagem na Irrealidade Cotidiana*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães – A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Os Super-Homens*. São Paulo: Cultura Moderna, s/d.
- FROMM, Erich. *Meu Encontro com Marx e Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- GERSTLE, Gary. *Working-Class Americanism*. New York: Cambridge University Press. 1991.
- _____ . *American Crucible – Race and Nation in the Twentieth Century*. New Jersey: Princeton Press, 2001.
- GIMÉNEZ, Manuel (et. Alii). *Great Biographies: John F. Kennedy*. London: Edimat Books, 2004.
- GITLIN, Todd. *The Sixties – Years of Hope, Days of Rage*. New York: Bantam Books, 1989.
- GONÇALO, Jr.. *A Guerra dos Gibis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a Política e o Estado Moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____ . *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HAMILTON, Alexander (et alii). *The Federalist Papers*. New York: Mentor Books, 1961.
- HOBBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JUNG, Carl G. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- JUNQUEIRA, Mary A.. *Estados Unidos - A Consolidação da Nação*. São Paulo: Contexto, 2001.
- KENNAN, George Frost. *A Rússia e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Forense, 1966.
- KENNEDY, Robert F.. *Luta Por Um Mundo Melhor*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.
- KISSINGER, Henry. *Diplomacia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2001.
- LE GOFF, J.. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.
- LEUCHTENBURG, W. E, *O Século Inacabado - A América desde 1900*, Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MACHIAVELLI, Niccoló. *O Príncipe*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MESSADIÉ, Gerald. *A crise do mito americano – Réquiem para o super-homem*. São Paulo: Ática, s/d.

- MISIROGLU, Gina. *The Superhero Book – The Ultimate Encyclopedia of Comic-Book Icons and Hollywood Heroes*. Detroit: Visible Inc, 2004.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____ . *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- OUTHWAITE, W. (et alii). *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- PATTERSON, T., CLIFFORD, J., HAGAN, K.. *American Foreign Policy – A History since 1900*. Lexington: D.C. Heath and Company, 1988.
- PIKE, Frederick B.. Natureza e Cultura: América Latina, Mitos e Estereótipos nos Estados Unidos nas Décadas de 20 e 30. IN *Projeto História*. São Paulo: EDUC, nov/2001.
- POWASKI, Ronald E. *The Cold War – The United States and the Soviet Union, 1917-1991*. Nova York: Oxford Press, 1998.
- PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- REMOND, René. *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SUSSMAN, Warren I.. *Culture as History*. Pantheon: New York, 1984.
- SYRET, Harold C. (org.). *Documentos Históricos dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América*. Belo Horizonte: Edusp, 1977.

- TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor – A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VANSPANCKEREN, Kathryn. *Perfil da Literatura Americana*. Agência de Divulgação dos Estados Unidos da América, s/d.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WIGGERSHUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- WOODWARD, B. & BERNSTEIN, C. *Os Últimos Dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- ZIZEK, Slavoj. *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)