

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Grégori Michel Czizewski

**O FIM ESTÁ PRÓXIMO: PODER, TENSÃO E NOSTALGIA NA
VISÃO DA GUERRA FRIA A PARTIR DE WATCHMEN**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal
de Santa Catarina, para a obtenção
do grau de Mestre em História.
Orientador: Prof. Dr. Mario César
Coelho.

Florianópolis

2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

C998f Czizewski, Grégori Michel

O fim está próximo [dissertação] : Poder, Tensão e Nostalgia na visão da Guerra Fria a partir de Watchmen / Grégori Michel Czizewski ; orientador, Mário Cesar Coelho. - Florianópolis, SC, 2011.

150 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Watchmen (Romance visual) - Histórias em quadrinhos. 3. Guerra fria. I. Coelho, Mario Cesar. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU 93/99

Dedicado aos meus pais Clademir e Tânia, ao meu irmão Matheus e à minha namorada Ana Paula, que sempre estiveram ao meu lado durante a construção deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos ao professor Mario pela orientação, ensinamentos e amizade; ao professor Richard Perassi por me indicar o rumo deste trabalho; à minha família, meus amigos e minha namorada pelo apoio.

A cada dia o futuro parece mais sombrio, mas o passado, mesmo as piores partes... Vai ficando cada vez mais brilhante...

(Sally Júpiter, Watchmen, No. 2)

RESUMO

A presente dissertação procura estabelecer uma relação da História em Quadrinhos Watchmen, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, com o contexto na qual ela foi produzida, mais precisamente os anos 1980 e a Guerra Fria. Primeiramente é realizada uma abordagem geral dos temas-base nos quais a pesquisa irá se apoiar, como os conceitos de História em Quadrinhos, a Guerra Fria e seus reflexos na produção cultural da época. Em seguida, são abordados os elementos da linguagem dos quadrinhos, inserindo-os no contexto da Indústria Cultural. Finalmente, parte-se para a análise da obra e suas relações com o contexto, primeiramente com foco nas narrativas de poder presentes em Watchmen e suas relações com a Guerra Fria, como a superioridade estadunidense, o neoliberalismo e os conflitos entre EUA e URSS, e depois, focando no sentimento e no imaginário de época, indo da corrida armamentista até o medo e tensão provocados pela possibilidade de um holocausto nuclear.

Palavras-chave: Watchmen; Guerra Fria; Histórias em Quadrinhos;

ABSTRACT

The present thesis tries to establish a relation of the comic book *Watchmen*, written by Alan Moore and drawn by Dave Gibbons, with the context in which it was produced, more precisely the 1980 years and the Cold War. Firstly there is carried out a general approach of the subjects-bases in which the inquiry will be going to support, like the concepts of Comic Books, the Cold War and his reflexes in the cultural production of the time. Next, broach some elements of the language of the comics, trying to insert in the context of the Cultural Industry. Finally, it goes to the analysis of the work and his relations with the context, firstly with focus in the narratives of power in *Watchmen* and his relations with the Cold War, like the North American superiority, the neoliberalism and the conflicts between USA and USSR, and then, focusing the feeling and in the imaginary of time, going of the arms race up to the fear and tension provoked by the possibility of a nuclear holocaust.

Key-words: *Watchmen*; Cold War; Comic Books;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Percurso da leitura de uma HQ.....	47
Figura 2 – Texto tratado como imagem.....	48
Figura 3 – Vocabulário dos quadrinhos I.....	49
Figura 4 – Vocabulário dos quadrinhos II.....	50
Figura 5 – Conclusão.....	52
Figura 6 – Transição momento-a-momento.....	53
Figura 7 – Transição de ação-para-ação.....	54
Figura 8 – Transição tema-para-tema.....	54
Figura 9 – Transição cena-a-cena.....	55
Figura 10 – Transição aspecto-para-aspecto.....	56
Figura 11 – Transição <i>non-sequitur</i>	56
Figura 12 – Cozinha.....	58
Figura 13 – Combinação específica de palavras.....	59
Figura 14 – Combinação específica de imagem.....	59
Figura 15 – Combinação aditiva.....	60
Figura 16 – Combinação paralela.....	60
Figura 17 – Combinação do tipo “montagem”.....	61
Figura 18 – Combinação interdependente.....	62
Figura 19 – “O super-homem existe, e ele é americano”.....	72
Figura 20 – Dr. Manhattan “gigante”.....	73
Figura 21 – Jornal: “Russos chamam Dr. Manhattan de ‘arma imperialista’”.....	74
Figura 22 – Jornaleiro dizendo que deveriam bombardear a URSS.....	74
Figura 23 – Dever moral de atacar antes.....	75
Figura 24 – Comediante derrubava repúblicas marxistas.....	79
Figura 25 – Dr. Manhattan destruindo o Vietnã.....	80
Figura 26 – Vietcongs rendendo-se ao Dr. Manhattan.....	81
Figura 27 – Comediante descrevendo a importância da Guerra do Vietnã.....	82
Figura 28 – Comediante sobre o Vietnã.....	83
Figura 29 – Jornal: Russos invadem Afeganistão.....	84
Figura 30 – “Um ator de faroeste na Casa Branca?”.....	86
Figura 31 – Jornal: RR candidato em 88?.....	87
Figura 32 – “Liberais, intelectuais e sedutores de fala macia”.....	88
Figura 33 – Dr. Manhattan pode agir, mas não age.....	89
Figura 34 – “Mais armas, menos verba”.....	91
Figura 35 – Rorschach interrogando no bar.....	96
Figura 16 – Do bar ao escritório de Adrian Veidt.....	97
Figura 37 – Coruja: “quem sou eu para julgar?”.....	98
Figura 38 – O Coruja decide não fazer nada.....	99
Figura 39 – Carregador de energia.....	102
Figura 40 – Bomba atômica.....	105
Figura 41 – Comediante, que achava estar acima de tudo.....	105
Figura 42 – “Ninguém é louco de começar o conflito”.....	109

Figura 43 – Jornal: Relógio do juízo final marca 23:55.	113
Figura 44 – Contracapas: relógio do juízo final.....	114
Figura 45 – <i>Smile</i> símbolo do comediante e do próprio Watchmen.	115
Figura 46 – Avanço da URSS.....	116
Figura 47 – Defcon 2.....	117
Figura 48 – Governo dos EUA “senta e espera”.....	117
Figura 49 – Homem coloca placa de abrigo nuclear.....	118
Figura 50 – Ogivas nucleares voando feito marimbondos.....	119
Figura 51 – Sensação de que a guerra é inevitável.	119
Figura 52 – Kovacs em dois momentos – “o fim está próximo”	121
Figura 53 – Coruja sonha com o fim do mundo.	122
Figura 54 – Homem mata as filhas e se suicida por causa da guerra.	123
Figura 55 – Diante da Terceira Guerra Mundial, não há para onde fugir.	124
Figura 56 – Governo decidindo sobre ataque nuclear.....	125
Figura 57 – Explosão nuclear?	127
Figura 58 – Modelos obsoletos.....	129
Figura 59 – “Você desistiu”.....	130
Figura 60 – Dr. Manhattan e Hollis Mason: Novo x velho.....	132
Figura 61 – Futuro mais sombrio, passado mais brilhante.....	133
Figura 62 – Nostalgia.	134
Figura 63 – Anúncio do “Nostalgia” criado por Veidt.	134
Figura 64 – O fim da nostalgia.	135
Figura 65 – Batman – O Cavaleiro das Trevas: “O fim está próximo”.....	140
Figura 66 – Melancolia.....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 – ELEMENTOS PRINCIPAIS E BASES TEMÁTICAS	25
1.1 - As Histórias em Quadrinhos.....	25
1.2 - As <i>Graphic Novels</i>	27
1.3 - Guerra Fria	29
1.4 – Sinais da Guerra Fria na produção cultural.....	34
1.5 - Watchmen.....	39
1.5.1 – Alan Moore	39
1.5.2 – Dave Gibbons.....	40
1.5.3 – Enredo de Watchmen	41
2 – QUADRINHOS COMO PRODUÇÃO CULTURAL	45
2.1 - Vocabulário dos Quadrinhos	48
2.1.1 - A Sarjeta	51
2.1.2 - Texto e Imagem	58
2.2 – Indústria Cultural e Cultura de Massa	62
2.3 - Quadrinhos como Cultura de Massa.....	65
2.4 – Quadrinhos como Linguagem / Quadrinhos como Arte	67
3 – NARRATIVAS DE PODER.....	71
3.1 – Dr. Manhattan e os Estados Unidos.....	71
3.2 – Tensões entre EUA e URSS	76
3.3 - Conflitos no Terceiro Mundo	79
3.4 – Neoliberalismo.....	84
3.4.1 – Ronald Reagan	85
3.4.2 – O poder da “América”.....	88
3.5 – Relações de Poder.....	91
3.5.1 – Foucault e a Microfísica do poder.....	91
3.5.2 – Discursos de poder em Watchmen	95
3.6 – Adrian Veidt e o poder nas mãos de uma só pessoa	100
4 – MEDO, TENSÃO E NOSTALGIA	102
4.1 – Imaginário científico e tecnológico	102
4.2 – Ciência atômica	103
4.3 – A Corrida Nuclear.....	106
4.3.1 – Os armamentos das potências	106
4.3.2 – Os acordos SALT-I e SALT-II.....	107
4.3.3 – A MAD e a Corrida Armamentista	108
4.4 - Exterminismo	112
4.4.1 – Medo e tensão	120
4.5 – Nostalgia e valorização do passado	128

4.5.1 – Obsolescência	129
4.5.2 – Nostalgia	132
4.6 – Movimentos Pacifistas e o fim da Guerra Fria	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
BIBLIOGRAFIA	143

INTRODUÇÃO

Partimos do seguinte problema: Como a história em quadrinhos *Watchmen* se relaciona com o contexto político-sócio-cultural dos anos 1980? Tal questão é pertinente e traz consigo um problema historiográfico relevante pelo fato da década de 1980 ter sido marcada fortemente pela Guerra Fria e de que tais marcas foram refletidas em igual força na produção cultural daquele período. Tal produção um importante caminho para se chegar à compreensão do contexto político-social dos anos 1980, caminho este que não pode ser ignorado.

Além disso, as HQs¹ são um terreno fecundo para esse tipo de abordagem, principalmente após o surgimento do conceito de *Graphic Novel*, quadrinhos com temáticas adultas e polêmicas, utilizando uma linguagem mais sofisticada que as HQs tradicionais. Muitos desses quadrinhos, considerados como obras de arte, passam a retratar o caos da década de 1980 e, apesar disso, são uma forma de expressão cultural ainda pouco utilizada pela historiografia, mas que deve ter seu espaço ampliado. Nossa pesquisa se insere, portanto, nesta busca de investigação histórica através dessa forma de linguagem, os quadrinhos.

A obra que serviu como base deste trabalho foi a *Graphic Novel Watchmen*, escrita por Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons, lançada pela *DC Comics* em 12 capítulos na década de 1980. Devido à complexidade do texto visual descritivo e narrativo de *Watchmen*, não temos a pretensão de fazer uma análise que dê conta de toda a obra e de seus elementos. Também acreditamos ser sempre possível encontrar algo que ainda não havia sido percebido, diante de cada leitura. Assim, utilizaremos alguns conceitos para destacar os elementos que consideramos relevantes para evidenciar a crítica social apresentada no texto. O contexto histórico em que a obra se insere também será apenas parcialmente composto, evidenciando certos dados e acontecimentos do período que motivaram tal crítica social.

Em *Mil Platôs* (1995), Gilles Deleuze e Félix Guattari mostraram que nenhuma tentativa de estruturação é total porque sempre sobram algumas “frestas”. Em qualquer estrutura (comparável a um Estado) há um “fora” (a Máquina de Guerra). O que nos interessa nesse aspecto é o fato de que toda ordenação, toda métrica, toda quantificação sempre deixa escapar alguma coisa, não abrange o todo, sempre deixa algo para

¹ O termo História em Quadrinhos costuma ser abreviado por HQs, o qual será usado daqui por diante.

trás, algo que fica “fora” da estrutura. Seja no pensamento, na ciência, na percepção do espaço ou da própria realidade, nenhuma ordenação estrutural é completa ou absoluta, nenhuma estrutura é suficiente para dar conta do mundo ou da realidade, para esgotar todos seus aspectos e nuances. E esse detalhe, ao contrário de ser um impedimento para o conhecimento, pode ser a “chave” de liberdade, abrindo possibilidades para a evolução do conhecimento.

Deleuze e Guattari afirmam a exterioridade da “máquina de guerra”, apresentando dois conceitos distintos de ciência: a “Ciência Régia”, que conhecemos como ciência normal. É a ciência do Estado, do sistema, aquela que mede, quantifica, usa uma teoria dos sólidos, é métrica e linear; que mede o espaço a fim de ocupá-lo, teoriza, representa. É a ciência das leis, da reprodução. O outro gênero de ciência, mais difícil de classificar e até de seguir historicamente é a “Ciência Nômade”.

A “Ciência Nômade” é, ao contrário, a ciência da máquina de guerra, que não mede ou quantifica, mas percorre. É um fluxo, baseada no modelo hidráulico e não sólido. Opõe-se ao estável, ao constante; se dá por uma passagem ao limite, é “exaustiva” e paradoxal. Descreve o escoamento, aquilo que se dá em espiral, num turbilhão. É projetiva e não métrica: ocupa o espaço sem medi-lo. Problematiza, e não teoriza: ou seja, não segue regras pré-determinadas, mas constrói-se no próprio percurso. Enquanto o “círculo” é produto de uma ciência régia, o “redondo” só pode ser encontrado através de uma ciência nômade.

É que as duas ciências diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado não pára de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade; só retém da ciência nômade aquilo de que pode apropriar-se, e do resto faz um conjunto de receitas estritamente limitadas, sem estatuto verdadeiramente científico, ou simplesmente o reprime e o proíbe. É como se o “cientista” da ciência nômade fosse apanhado entre dois fogos, o da máquina de guerra, que o alimenta e o inspira, e o do Estado, que lhe impõe uma ordem das razões. (...) Cada vez que se permanece nesse primado, faz-se da ciência nômade uma instância pré-científica, ou para-científica, ou sub-científica. E sobretudo, já não se pode compreender as relações ciência-técnica, ciência-prática, visto que a ciência nômade não é

uma simples técnica ou prática, mas um campo científico no qual o problema dessas relações se coloca e se resolve de modo inteiramente diferente do ponto de vista da ciência régia. O Estado não pára de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo (DELEUZE & GUATTARI: 1995, p.26-27).

Foi o que ocorreu, por exemplo, com a geometria de Arquimedes, a hidráulica e o cálculo diferencial: todas expressões da ciência nômade que foram apropriadas pela ciência régia e transformadas, adaptadas e limitadas. Isso por que o Estado precisa de uma ciência hidráulica, precisa de um cálculo diferencial (que, nesse último caso, usa exatamente para não deixar aparecer os fluxos, pra não deixar transparecer a ausência de limites absolutos). E a existência de dois gêneros de ciência e sua importância está ligada à ideia de dois tipos de espaço: o “espaço liso” e o “espaço estriado”.

Os autores mostram que o espaço se apresenta em dois tipos, de natureza distinta: o espaço liso, que é o espaço nômade, onde se desenvolve a máquina de guerra; e o espaço estriado, sedentário, instituído pelo aparelho de Estado. Embora distintos e opostos, um está sempre se traduzindo no outro. O espaço estriado é o espaço da métrica, da delimitação. É como um tecido que tem suas fibras verticais e horizontais cruzadas de maneira uniforme; o espaço liso é o modelo do feltro, uma espécie de “anti-tecido”, que não implica distinção nenhuma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado de fibras que não é homogêneo, mas é liso, “flui” sem estancamento para todos os lados. Da mesma forma a música, que é lisa em sua fluidez, mas é estriada quando tentamos colocá-la em escalas, em oitavas. Como dizem os autores:

Certamente, tanto no espaço estriado como no espaço liso existem pontos, linhas e superfícies (também volumes, mas, por enquanto, deixemos essa questão de lado). Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto.(...) No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. É

um espaço construído graças às operações locais com mudanças de direção. (...) O espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas (DELEUZE & GUATTARI: 1995, p. 184-185).

Em outras palavras, tudo aquilo que é medido, estratificado, quantificado, ordenado, é espaço estriado. Por outro lado, o não métrico, o fluído, o qualitativo, caótico, é espaço liso. A ordenação e medida do espaço estriado nunca dá conta do espaço liso; um espaço liso não pode ser medido, ele é apenas percorrido. Da mesma forma, um espaço estriado é sempre preenchido passo a passo.

Nos casos dos fractais isso se torna mais claro. Os fractais são naturalmente não passíveis de medição. Toda e qualquer tentativa de quantificar um perímetro ou área fractal é apenas uma tradução de um espaço liso em um espaço estriado. O resultado é sempre obtido no limite, mas nunca é exato, sempre aproximado, sempre deixa algo “sobrando”. Um espaço fractal só pode ser preenchido de maneira fluída. Toda métrica e toda ordenação será sempre uma aproximação. No caso da música, já citada, ocorre a mesma coisa. Quando uma escala passa de uma nota a outra, ou de uma oitava a outra, há um “salto”, vai até o limite para poder passar adiante, e algo se perde ali no meio.

As histórias em quadrinhos também se apresentam de forma semelhante. Veremos isso com mais detalhes nos capítulos adiante, mas a questão é que entre uma imagem estática de um quadrinho e a de outro há um “salto”. No espaço em branco entre os dois quadros, que chamamos de *sarjeta*, há um vazio que deve ser preenchido pela mente do leitor. A apresentação da HQ é feita no espaço estriado, mas a leitura é realizada no espaço liso.

Em seu texto *Ausências* (2009), Raúl Antelo nos mostra que o sentido é dado em uma série de objetos a partir do vazio que se encontra entre eles. Esse espaço de ausência, heterogêneo ao sistema, pertence ao próprio sistema, porém em chave de não-pertencimento (é liminar). O sentido que o vazio vai assumir depende da série em que ele se insere,

deslocando-se no interior dos agenciamentos discursivos. A música funciona dessa maneira, bem como as palavras: só entendemos uma escrita por que há vazios entre as letras e entre as palavras, e é exatamente desses espaços vazios, nos quais não há nada escrito, que o sentido parte para se estabelecer. Não há palavra sem espaços vazios.

Nas histórias em quadrinhos, o sentido da narrativa se dá a partir da *sarjeta*, de acordo com as figuras que a cercam. Mas é a construção geral que fazemos ao ler, a partir dos espaços vazios, que torna a história possível.

Analogamente, não procuramos usar aqui uma narrativa linear. Embora propondo uma estrutura geral, centrando em alguns temas específicos que de certa forma se concatenam linearmente, não tivemos a pretensão que tal estrutura fosse fechada (e pelo que já vimos, nem poderia ser) ou que nossa análise esgotasse os pontos de vista sobre a obra ou sequer sobre os temas que abordamos a partir da obra.

Assim, ligamos os capítulos através de ideias gerais e, a partir deles, apresentamos vários textos, estruturados linearmente ou não, cada qual englobando um ou mais elementos da HQ e estabelecendo suas possíveis relações com o contexto. Esses textos funcionarão como um mosaico, um conjunto de peças que, depois de justapostas, nos dará uma imagem que, embora não seja total ou definitiva, é válida e interessante. É impossível englobar e narrar tudo, mas ao colocarmos os “recortes” no ar, aquilo que supostamente estaria faltando, aquilo que está ausente, é exatamente o que pode dar sentido para todo o resto.

Seguindo a mesma base teórica, a análise das imagens de *Watchmen* utilizadas nesse trabalho não se deu a partir de nenhuma teoria específica pré-determinada. Abordamos as imagens da mesma maneira como pensamos acerca da produção textual, a partir das ideias de Deleuze e Guattari. Pensamos que qualquer análise não é capaz de esgotar as mensagens que uma imagem pode trazer; e mesmo que pudesse, esse não seria o nosso objetivo aqui. Nem todos os elementos das imagens mostradas foram abordados ou mesmo citados, bem como o texto vinculado a elas. Observamos as imagens e apontamos elementos que consideramos importantes para a relação pretendida, procurando relacionar imagem e texto, ou olhando para o texto como imagem.

No primeiro capítulo, introduzimos os vários elementos que serviram de base para esta pesquisa. Assim, fizemos um breve resumo da história das HQs e do advento e estrutura das *Graphic Novels*, uma sinopse da história em quadrinhos *Watchmen* e um pouco da trajetória dos autores, Alan Moore e Dave Gibbons. Fizemos também uma explanação geral do período da Guerra Fria e de como esse período

afetou a produção cultural e intelectual da década de 1980 com o advento da Segunda Guerra Fria.

No segundo capítulo procuramos discutir sobre a linguagem das histórias em quadrinhos, principalmente através dos Estudos de Will Eisner e de Scott McCloud, e mais especificamente da linguagem utilizada em *Watchmen*; sobre os conceitos de Indústria Cultural e Cultura de Massa, e suas relações com a HQ *Watchmen*, através das ideias de Umberto Eco e Jesús Martín Barbero, entre outros; e por último, vimos as HQs além da cultura de massa, como linguagem e como arte, e o lugar de *Watchmen* nessa discussão.

No terceiro capítulo procuramos discorrer sobre algumas narrativas de poder presentes em *Watchmen*, dialogando com o contexto da Segunda Guerra Fria. Os principais pontos abordados foram a superioridade estadunidense, as tensões entre EUA e URSS e seus desdobramentos em conflitos no Terceiro Mundo, e a ascensão do Neoliberalismo através do governo do presidente Ronald Reagan. A principal fonte utilizada para dialogar com *Watchmen* aqui foram os escritos de Fred Halliday, na obra *Génesis de la Segunda Guerra Fria*, além de diversos outros textos.

No quarto e último capítulo, passamos a análise para o âmbito do sentimento e do imaginário despertado pela Guerra Fria, principalmente de medo, tensão e nostalgia, e como *Watchmen* ilustra esse sentimento, bem como ajuda a construí-lo. Para tanto, transitamos pelo imaginário científico e tecnológico da época, pelas implicações da corrida nuclear estabelecida pelas grandes potências, chegando aos sentimentos gerados por ela, que vão de um medo do extermínio da raça humana a uma valorização do passado devido à possibilidade de ausência de futuro.

É prudente destacar também aqui que o ponto de vista das análises, quase sempre o dos EUA, não se deve a nenhuma preferência política ou ideológica, mas simplesmente pelo fato de a obra estudada, *Watchmen*, estabelecer a sua narrativa unicamente a partir do ponto de vista estadunidense. Talvez pela habilidade de seus autores, *Watchmen* demonstra muito bem o imaginário das pessoas dos países submetidos aos EUA na época, que foram bombardeados por sua cultura. Viam o mundo somente a partir de si mesmo (ocidente capitalista) e não compreendiam o outro lado, ou não se importavam em ter tal compreensão. Este sentimento também é importante para o objetivo deste trabalho.

1 – ELEMENTOS PRINCIPAIS E BASES TEMÁTICAS

Neste capítulo introduzimos alguns elementos essenciais para o sentido do trabalho como um todo, explicitando alguns conceitos importantes e embasando pontos de vista e ações que aparecerão posteriormente.

1.1 - AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Não é fácil definir quando surgiram as Histórias em Quadrinhos. Há registros de arte com essas características em povos pré-colombianos e até nas pinturas egípcias, além de expressões de artes plásticas mais modernas que não são consideradas como quadrinhos. É difícil, portanto, delimitar quando eles nasceram, mas as características dessa forma de arte estão presentes entre nós há muito tempo. Porém, sua definição como tal aparece apenas com o advento da cultura de massa. Sabemos que a denominação *histórias em quadrinhos* nasce com as tiras diárias de jornal e se desenvolve, posteriormente, com as revistas em quadrinhos. Na medida em que o seu potencial foi ficando mais evidente, a tecnologia entrou em cena e foram introduzidas outras técnicas, resultando em melhor qualidade gráfica e produções mais caras. Somente com o surgimento das *Graphic Novels* na década de 80 é que o foco foi colocado sobre os parâmetros da estrutura dos quadrinhos, e a disposição dos seus elementos pode ser vista como uma linguagem.

Embora não seja um tema consensual, podemos assumir como pioneiros das Histórias em Quadrinhos:

- Rudolph Töpffer (1799 - 1846), filho do pintor suíço Wolfgang Adam Töpffer, que se dedicava às histórias em imagens, chamadas de *Histoires en Estampes*, histórias que eram consideradas sátiras da sociedade do século XIX e ficaram muito populares na época;

- Wilhelm Busch (1832 - 1908), filho de mercadores, foi poeta, artista e humorista. Publicou suas primeiras histórias semelhantes a quadrinhos do tipo pantomima em um clube de artistas na Alemanha, com o nome de *Die Maus oder die Gestörte nachtruhe, eine europäische zeitgeschichte* (algo como “O rato ou o sono perturbado, uma história da Europa contemporânea”). A mais famosa de suas criações foi *Max und Moritz* (1865), que tratava de gargotos travessos,

sendo traduzida no Brasil por Olavo Bilac como *Juca e Chico*, e serviu de inspiração para a criação de *Os Sobrinhos do Capitão*, de Rudolph Dirks;

- Angelo Agostini (1843 - 1906), filho da cantora lírica Raquel Agostini, nasceu em Vercelli, na Itália, mas veio com a mãe ao Brasil aos dezesseis anos. Em São Paulo desenhou para a revista *Diabo Coxo* e depois colaborou com *O Cabrião*. Mudou-se para o Rio de Janeiro, e começou a ilustrar as revistas *O Mosquito* e *Vida Fluminense*, onde criou seu primeiro personagem com histórias fixas, chamadas *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte*. Tempos depois, fundou uma revista própria, onde criou outro personagem com histórias que ficaram famosas, *As aventuras de Zé Caipora* (GIBI, História das Histórias em Quadrinhos).

Em 1883, o jornal *New York World* foi adquirido por Joseph Pulitzer, que em 1885 criou ali um espaço para cartunistas. Em 1895, surgiu o primeiro personagem fixo semanal, *Yellow Kid*, criado por Richard Felton Outcault, um menino cabeçudo e orelhudo que usava um camisolão amarelo onde apareciam escritos seus discursos. Em 1896, Outcault se transferiu para o jornal concorrente, o *Morning Journal*, de Willian Randolph Hearst. Ali criou outra série de sucesso, a do menino *Buster Brow* e seu cachorro *Tige* (conhecidos como Chiquinho e Jagunço, no Brasil). Também para o *Morning Journal*, em 1897, Rudolph Dirks criou outra série de sucesso, *Katzenjammer Kids* (Os Sobrinhos do Capitão, no Brasil). Em 1905, o estadunidense Winsor McCay publicou, no *New York Herald*, o que viria a ser sua obra prima: *Little Nemo in Slumberland*, que contava a história do garoto Nemo, que toda noite sonhava com a terra de Slumberland. A série era visualmente rica e inovadora, e foi um sucesso imediato de público.

As primeiras HQs de aventura surgem em no final da década de 1920. As principais foram *Tintin*, criada por Hergé em 1929, que contava as aventuras de um menino escoteiro de 14 anos e seu cão; *Buck Rogers*, criada como uma novela em 1928 por Philip Nowlan, que narrava a história de um piloto da Primeira Guerra Mundial que inalou gases estranhos e perdeu os sentidos por 500 anos. Foi ilustrada por Richard W. Calkins e lançada em 1929, juntamente com *Tarzan*, criada por Hal Foster, que contava as histórias de um menino que se perdera na selva e fora criado por chimpanzés até adulto. Além dessas foram muito famosas séries como *Dick Tracy*, *Mandrake* e *O Fantasma*.

Já o primeiro verdadeiro super-herói foi criado em 1938 por Jerry Siegel e Joe Shuster, para a revista *Action Comics*. Era o *Superman*, alienígena com superpoderes, que desencadeou uma série de criações de

outros super-heróis, como *Batman* (1939), e *Robin* (1940), criados por Bob Kane; *Capitão Marvel* (1930), criado por C. Beck; e o *Capitão América* (1941), criado por Jack Kirby e Joe Simon, o que consolidou o gênero de super-heróis como o mais popular das HQs. Outro expoente do gênero de super-heróis foi Stan Lee, criador de vários heróis e grupos, como o *Quarteto Fantástico*, *Homem-Aranha*, *Demolidor* e os *X-Men*. O gênero ainda seria revolucionado por Will Eisner (1917 - 2005) considerado um dos maiores gênios da narrativa das HQs, que criou o personagem *The Spirit* e inovou nas formas de narrativa, enquadramento e o uso do som e sombras, e passou a explorar temas considerados mais relevantes e mais adultos, criando o termo *Graphic Novel* (GIBI, História das Histórias em Quadrinhos).

1.2 - AS GRAPHIC NOVELS

O termo *Graphic Novel* foi cunhado por Will Eisner porque este pensava que a denominação *comics*, termo pejorativo que englobava qualquer produção de quadrinhos da época, não dava mais conta de descrever o trabalho que ele vinha fazendo, que tratava de temas sérios e complexos, além de nada jocosos.

Abrindo um campo alternativo às HQs de linha², as *Graphic Novels* passaram a incorporar ideias e elementos típicos dos anos 1980. A tecnologia cada vez mais avançada, a maior abrangência dos meios de comunicação, formando intrincados mosaicos de informação, com cada vez mais fontes, mais velocidade e mais intensidade, foram absorvidas e reproduzidas pela linguagem das *Graphic Novels*.

Inseridos no contexto da alta tecnologia dos vídeos, da computação gráfica e do controle remoto, as *Graphic Novels* passaram a utilizar uma multiplicidade de focos narrativos, ampliaram a densidade psicológica dos personagens, rompendo com a linguagem tradicional das HQs e ampliando a velocidade dos fatos e a quantidade de informações veiculadas (SANTOS, 1995, p.54).

Diferentemente das HQs tradicionais, que têm uma trama semelhante ao conto, com uma narração objetiva, uma *Graphic Novel* apresenta muitos *plots* (enredos ou argumentos) e diferentes narradores,

² HQs de linha são aquelas publicadas periodicamente por períodos indeterminados, geralmente estabelecendo continuações a cada capítulo, deixando a impressão de que a história nunca terá fim.

desnudando o íntimo dos personagens, tornando claras suas ambiguidades e atenuando a linha entre protagonistas e antagonistas:

Em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, por exemplo, os fatos são narrados, às vezes até simultaneamente, pelo próprio Homem Morcego, pelo Comissário Gordon, pelo Mordomo Alfred, pela nova Robin (agora uma adolescente), por um *anchorman*, o “âncora” de TV, por qualquer habitante de Gotham City. Há, em poucos momentos, a narração referencial (feita em terceira pessoa, com o narrador ausente). (...) Com tantos narradores e pontos de vista, a narrativa se fragmenta – um fato é mostrado de formas diferentes ou muitos fatos são mostrados ao mesmo tempo, com ação alternada – o que causa o “caos” (SANTOS, 1995, p. 54).

Algo análogo acontece em *Watchmen*, pois cada capítulo é narrado por um personagem diferente de uma forma diferente, e toda estética da história se adapta ao personagem que está narrando, esquema que vai se complexificando cada vez mais com a aproximação dos personagens conforme a história vai chegando mais próxima do fim.

Watchmen também se utiliza da metalinguagem, presente quando um personagem secundário lê uma história em quadrinhos de terror e esta vai servindo de subtexto à história principal. Além disso, seu enredo é enriquecido com citações musicais e literárias, como as que Alan Moore coloca no fim de cada capítulo, que vão desde trechos de músicas até a Bíblia (SANTOS, 1995, p. 56).

A década de 1980, segundo Roberto Elísio dos Santos,

...assistiu à falência de ideologias, ao medo paranoico de uma guerra atômica, ao individualismo consumista, à mistura de conceitos nas teorias e de estilos na arte, à disseminação de doenças fatais, à queda de regimes políticos autoritários, à emergência de novas potências econômicas, à preocupação com a destruição do meio ambiente e à volta do conservadorismo político e moral. Um momento da História em que, nas palavras de Christopher Lasch, o homem se encontrava sitiado. (1995, p. 57).

Os enredos das *Graphic Novels* estão cheios de tais preocupações, como um futuro pós-apocalíptico em *Ronin*, de Frank Miller e *V de Vingança*, de Alan Moore; preocupações ambientais em *Orquídea Negra*, de Neil Gaiman; a violência urbana em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, que, assim como *Elektra Assassina*, também de Miller, e *Watchmen*, retrata o medo de um confronto nuclear entre as grandes potências, caráter que será evidenciado ao longo deste trabalho.

1.3 - GUERRA FRIA

A Guerra fria costuma ser descrita como um conflito sem confronto militar direto (daí o termo “fria”) entre os países capitalistas, liderados pelos Estados Unidos, e os países comunistas, liderados pela União Soviética. O confronto durou desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1947, até o desmantelamento da União Soviética e a queda do muro de Berlim, em 1989. O aspecto principal que caracterizou a Guerra Fria foi uma corrida armamentista de cunho nuclear, que poderia ter levado o mundo à destruição total.

Fred Halliday (1989), em seu livro “Gênesis de la Segunda Guerra Fria”, divide a Guerra Fria em 4 fases. Essa classificação não é consensual entre os historiadores. Muitos divergem sobre tal divisão. Muitos não concordam sobre o ano inicial do período, ou mesmo das fases, outros dividem a chamada Segunda Guerra Fria em duas (uma fase de conflitos e outra da retomada do diálogo). Há ainda os que dizem que a Segunda Guerra Fria, marcada pelo retorno dos conflitos, teria se iniciado antes, ainda no governo Carter. Enfim, mesmo com as diversas posições, temos consciência dessa diversidade, mas optamos pela classificação de Halliday por a considerarmos adequada aos nossos objetivos.

A primeira fase definida por Halliday é chamada de Primeira Guerra Fria, e vai de 1946 a 1953, tendo como características o aumento das tensões entre os aliados depois da Segunda Guerra Mundial, opondo de maneira contundente Estados Unidos e União Soviética. Inicialmente com vantagens estratégicas, os Estados Unidos teve seu poderio igualado pela União Soviética, que conseguiu recuperar sua máquina produtiva que havia sido quase totalmente destruída na Segunda Guerra e desenvolver a bomba atômica, equiparando as forças militares das duas nações líderes. O termo “Guerra Fria”, criado por um escritor espanhol do século XV, don Juan Manuel, foi popularizado em 1946

pelo colunista Walter Lippmann, crítico do presidente Churchill, e já era comumente usado em 1947 (HALLIDAY, 1989, p. 23-24).

Em março desse ano foi proclamada a Doutrina Truman, na qual os Estados Unidos declarava sua disposição para organizar forças anticomunistas e anunciava um apoio estadunidense para qualquer aliado que necessitasse de sua ajuda, e em junho deste mesmo ano foi estabelecido o Plano Marshall³. Em junho de 1948 começa o bloqueio de Berlim, que foi o momento culminante da Guerra Fria na Europa (HALLIDAY, 1989, p. 23). O bloqueio de Berlim veio acompanhado pela tomada do poder à força pelos comunistas em vários países da Europa Oriental, e pela eliminação das forças comunistas na Grécia (eles já haviam sido afastados dos governos da Itália e França em 1947). Em 1949 houve a confirmação da divisão da Alemanha em dois estados rivais, paralelamente à criação da OTAN⁴.

Ainda em 1949, o centro das atenções do conflito passou para o Oriente, com a chegada dos comunistas chineses ao poder em outubro. Em junho de 1950, ocorreu a tentativa norte-coreana de unificar o país invadindo a Coreia do Sul capitalista, além das guerrilhas comunistas na Indochina, que culminaram com a grande derrota das forças francesas em Dien Bien Phu em 1954.

Segundo Halliday, dois fatos marcaram o fim da Primeira Guerra Fria: a morte de Stalin em março de 1953 e o consequente “degelo” das políticas externas e internas soviéticas; e a eleição de Eisenhower para presidente dos Estados Unidos, também em 1953, que prometeu acabar com a guerra na Coreia. Esses dois fatos levaram ao cessar dos conflitos no Oriente, e a partir de uma iniciativa da URSS e uma resposta favorável dos ocidentais, iniciou-se um período de importantes negociações e de trégua nas hostilidades militares. Continuava um sentimento de “construção do socialismo” por parte da URSS e um sistema de alianças criado por Washington que levou os Estados Unidos a um predomínio econômico mundial jamais visto até então (HALLIDAY, 1989, p. 24-25).

A segunda fase da Guerra Fria é chamada por Halliday de Antagonismo Oscilatório, indo de 1953 a 1969 e se caracteriza por tentativas de suavizar a confrontação e fazer acordos. Posteriormente, caracteriza-se também por uma política de delimitação de espaços de influência por parte dos Estados Unidos e da União Soviética (após a

³ O Plano Marshall foi um programa criado pelos EUA para financiar a recuperação dos países europeus, destruídos pela Segunda Guerra Mundial.

⁴ Organização do Tratado do Atlântico Norte, criada para fazer frente ao bloco socialista.

crise dos mísseis de Cuba⁵), evitando assim um confronto direto. A descolonização da África e da Ásia é um aspecto comum entre os dois países. Esse foi um momento de conversação, no qual o conflito na área militar perde força e passa a ser realizado nas áreas ideológica e tecnológica, como a corrida espacial, por exemplo.

As tentativas de acordo iniciais foram fracassadas pelo impacto de outras forças e tensões do conflito. A Conferência de Genebra sobre a Indochina, o acordo da Coreia em 1954 e a Cúpula de Genebra em 1955 deram lugar a novas crises como a invasão anglo-francesa-israelense do Egito e a invasão soviética na Hungria, em 1956. As negociações foram retomadas em 1959, com a visita de Krushchev aos Estados Unidos, mas não avançaram devido ao fracasso da Cúpula de Paris em 1960, à crise de Berlim e Laos em 1961 e à crise dos mísseis de Cuba em 1962, essa última a mais grave ameaça à paz mundial desde 1945 (HALLIDAY, 1989, p. 25-26).

Uma terceira onda de negociações se seguiu, com o Tratado de Proibição de Testes Nucleares de julho de 1963 e a implantação de um canal de comunicação direto entre Washington e Moscou, o “telefone vermelho”. Tais negociações foram novamente detidas a partir de 1965, com o envio de tropas estadunidenses ao Vietnã e à República Dominicana, e em 1967 com a terceira guerra árabe-israelense, culminando com a invasão da Tchecoslováquia pelas forças do Pacto de Varsóvia. Só em 1969, com a chegada de Nixon ao poder dos Estados Unidos é que se iniciou a fase de negociação propriamente dita. (HALLIDAY, 1989, p. 26).

A terceira fase é a de Distensão, que vai de 1969 a 1979 e foi marcado por derrotas estratégicas de ambos os lados, como a derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã e o desalinhamento da China do Bloco Soviético, que prejudicou a URSS. Outra característica do período é a ascensão de novas potências no cenário mundial, como Japão, China, e países europeus. Foi um período de acordos internacionais para redução armamentista, como os planos SALT.

Além desses, outros acordos foram estabelecidos, como a Conferência de Helsink em 1975 e os acordos de Paris em 1973, entre os Estados Unidos e Vietnã do Norte, que permitiram que aqueles retirassem suas tropas da Indochina e resolvessem a questão que mais incomodava a agenda política estadunidense naquele momento. Mesmo

⁵ Crise iniciada quando a URSS instalou bases de mísseis nucleares em Cuba, em resposta à instalação de mísseis estadunidenses na Turquia em 1961 e à invasão de Cuba pelos EUA no mesmo ano, tornando-se um dos momentos de maior tensão da Guerra Fria.

assim, houve crises importantes nesse período, como a Guerra árabe-israelense de 1973 e a crise de Angola em 1975, mas sem prejudicar as negociações. Esse período de negociações e acordos foi importante para as duas potências, pois ambas estavam com problemas políticos (os Estados Unidos com dificuldades econômicas e políticas por causa da Guerra do Vietnã e a URSS com problemas de relacionamento com a China, que desalinhou de seu socialismo monopolista). Somente com o acúmulo de tensões que foi se intensificando até o final da década de 1970 é que a distensão acaba.

A quinta fase aconteceu a partir de 1979, quando houve um retorno dos confrontos e teve início o que Halliday chama de Segunda Guerra Fria, marcada por uma nova corrida armamentista e pela invasão do Afeganistão pela URSS, em 1979. O então presidente estadunidense Ronald Reagan acirrou o confronto, cedendo armas para guerrilheiros afegãos e também para outros inimigos dos soviéticos, como o líder iraquiano Saddam Hussein. Nessa fase também houve um retorno à corrida espacial, com fortes investimentos em tecnologia de ambos os lados. Enquanto os Estados Unidos criava o Projeto Guerra nas Estrelas, a URSS investia na ocupação do espaço, com o desenvolvimento de estações espaciais.

Aproximando-se o final da década de 1980, a União Soviética entrou em crise, após a derrota no Afeganistão e com o acúmulo de gastos com a corrida espacial e armamentista, além do reflexo de uma estagnação econômica de anos. Gorbatchov assumiu o poder, iniciando um período de reformas, instaurando a *Perestroika* e a *Glasnost*, realizando assim o começo de uma abertura econômica e política. Em 1989, o Muro de Berlim foi derrubado, após uma série de revoltas na Alemanha Oriental, marcando assim o início do desmantelamento da URSS, que terminou em 1991, e conseqüentemente, o fim da Guerra Fria, já que uma das potências responsáveis pela bipolarização do poder mundial perdia sua força.

Nesse período da Segunda Guerra Fria, houve, juntamente com a grande corrida armamentista, uma paranoia nuclear, uma sensação de insegurança nas pessoas, um medo de que a guerra ocasionasse o fim de toda humanidade em um grande holocausto.

Todo esse processo afetou demasiadamente a produção intelectual e cultural dos anos 1980. Até mesmo os setores político-econômicos dos Estados Unidos temiam uma guerra nuclear e suas conseqüências. Na época, um economista estadunidense, John Kenneth Galbraith, descreveu o seu temor de algum dos lados achar que a guerra seria proveitosa para si:

Tanto o capitalismo quanto comunismo são produtos sofisticados de um longo processo de desenvolvimento econômico; nenhum dos dois poderia, nem mesmo numa forma longinquamente semelhante à sua forma moderna, sobreviver a um ataque nuclear. Nem mesmo o mais engajado dos ideólogos poderá distinguir as cinzas capitalistas das cinzas comunistas – embora, se houver ideólogos sobreviventes, certamente haverá alguns que tentarão (GALBRAITH: 1989).

Segundo Eric Hobsbawm (1995), a paranoia da guerra nuclear criava uma sensação de insegurança na maioria das pessoas, apesar de um conflito real ser bastante improvável. O tom apocalíptico do período foi gerado, nos Estados Unidos, logo no início da Guerra Fria, mas intensificou-se na década de 1980. Apesar de a quantidade de lançadores de mísseis nucleares dos Estados Unidos ser 25% superior à da União Soviética, que não representava uma ameaça de guerra real e imediata, os estadunidenses acreditavam na possibilidade de sofrerem um ataque.

Há pensadores como Jean Baudrillard (1991), que no livro “Simulacros e Simulação”, indica que a Guerra Fria e toda a corrida nuclear são pura simulação, uma articulação do poder e do capital para manter-se, e que de forma alguma levaria um líder capitalista ou comunista a iniciar uma guerra real que levasse o mundo inteiro à destruição. Porém, acreditamos que a possibilidade de um erro humano ou então de um defeito nas máquinas sempre esteve presente, deixando a população preocupada.

Nessa discussão internacional surgiu o conceito de Exterminismo, criado pelo historiador inglês E. P. Thompson (1985), que foi um grande representante do movimento pacifista contra as armas nucleares. O Exterminismo é formado pelas características de uma sociedade cujo resultado é o extermínio de populações, o que não é acidental, pois deriva de anos de empenho científico e tecnológico, necessitando apenas que dois agentes (no caso EUA e URSS) colidissem rumo à destruição mútua.

Thompson diz que o moinho manual gerou uma sociedade com o senhor feudal; o moinho a vapor, uma sociedade com o capitalista industrial; e o período de militarismo nuclear criaria “moinhos satânicos”, que estariam moendo os meios de extermínio humano, gerando uma sociedade de exterminismo. A bomba atômica seria mais do que uma coisa inerte, por que é uma coisa ameaçadora em sua

produção destrutiva e sua trajetória programada, além de fazer parte de um sistema de armamentos:

As armas e os sistemas de armamentos nunca são politicamente neutros. Quando os conquistadores europeus armados de mosquetes se encontraram com as tribos indígenas armadas de arco e flecha, a política da questão seria determinada pelo cano de suas armas. Se os colonos tivessem apenas arco e flecha, estes lhe imporiam a política do cachimbo da paz e da negociação. Quanto à “Bomba”, a sofisticação do arsenal nuclear erode contínua e constantemente a brecha onde se poderia fazer alguma opção “política” (THOMPSON: 1985, p. 24-25).

As previsões do Exterminismo de Thompson não se concretizaram até agora, mas suas ideias, a paranoia nuclear e a tensão vivida na época foram expressas na produção cultural do período. As possibilidades de um dos pólos pensar em vitória, ou de uma falha humana ou tecnológica com relação às armas nucleares, ainda alimentavam a paranoia de uma guerra nuclear. No auge do conflito, havia uma equivalência na quantidade de ogivas nucleares, com vantagem para a União Soviética, o que tornava a guerra de certa forma inviável, ou ao menos uma vitória, porque ambos os lados seriam destruídos.

1.4 – SINAIS DA GUERRA FRIA NA PRODUÇÃO CULTURAL

A Guerra Fria e medo de um extermínio dos seres humanos por um conflito nuclear foram temas recorrentes na produção cultural dos anos 1980. Além da influência sobre as histórias em quadrinhos, tema deste trabalho, esse período de tensão e suas possíveis consequências repercutiram em várias outras linguagens e formas de cultura.

Há vários filmes que tratam desse assunto, como *The Day After*, realizado em 1983 pelo produtor Robert Papazian e dirigido por Nicholas Meyer. A história apresenta algumas pessoas na cidade de Lawrence, próxima a Kansas City, EUA, em plena Guerra Fria, quando, na Europa, o exército soviético invade Berlim Oriental criando uma crise entre Estados Unidos e União Soviética. Ambos os países enviam

mísseis nucleares na intenção de vencer a guerra, sendo Kansas City um dos alvos previstos por ser um local de armazenamento de mísseis. O filme termina com um cataclismo nuclear.

O roteirista do filme, Edward Hume, segundo o site *AdoroCinema*, afirmou ter escolhido a cidade de Lawrence para mostrar que uma guerra desse tipo afetaria a vida de todas as pessoas, independente de seu status e sua localização. De acordo com o mesmo site, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos somente autorizou a exibição com a condição de que o filme evidenciasse que os mísseis foram lançados primeiro pela URSS, e não pelos EUA.

Narrativas desse tipo, embora tenham se proliferado nos anos 1980, não eram novidade. Já em 1950, o escritor Isaac Asimov escreveu o livro *827 – A Era Galáctica*, no qual conta a história de um velho alfaiate de 62 anos que é transportado para o futuro, onde encontra um planeta Terra radioativo, com poucas partes não contaminadas nas quais os habitantes terrestres ainda poderiam sobreviver.

Outro filme sobre o tema nuclear que também fez muito sucesso foi *WarGames*, produzido por Harold Schneider e dirigido por John Badham, em 1983. Conhecido no Brasil como *Jogos de Guerra*, mostra um garoto que entra acidentalmente nos computadores do sistema de defesa americano achando se tratar de um jogo, o que provoca um estado de alerta que quase inicia o lançamento de mísseis nucleares contra a União Soviética, o que ocasionaria o início da terceira guerra mundial. O filme expressa o temor de um conflito nuclear, com uma clara mensagem antibélica no final, como um alerta para os governantes.

A produção musical do período também é fortemente influenciada por esse clima apocalíptico. A canção *99 Red Balloons*, da cantora alemã Nena, lançada no álbum *Nena*, de 1983, exemplifica muito bem essa tensão que estava no ar e a paranoia de que qualquer coisa poderia desencadear o conflito nuclear:

99 Red Balloons

*You and I in a little toy shop
Buy a bag of balloons with the money
we've got
Set them free at the break of dawn
'Til one by one, they were gone
Back at base, bugs in the software
Flash the message, "Something's out
there"
Floating in the summer sky*

As 99 red balloons go by

*99 red balloons
Floating in the summer sky
Panic bells it's red alert
There's something here from
somewhere else
The war machine springs to life
Opens up one eager eye
Focusing it on the sky
Where 99 red balloons go by*

99 Division Street, 99 ministers meet
 To worry, worry, super-scurry
 Call the troops out in a hurry
 This is what we've waited for
 This is it boys, this is war
 The president is on the line
 As 99 red balloons go by

99 Knights of the air
 Ride super-high-tech jet fighters
 Everyone's a superhero
 Everyone's a Captain Kirk
 With orders to identify
 To clarify and classify
 Scramble in the summer sky
 As 99 red balloons go by

99 dreams I have had
 In every one a red balloon
 It's all over and I'm standin' pretty
 In this dust that was a city
 If I could find a souvenir
 Just to prove the world was here...
 And here it is, a red balloon
 I think of you and let it go.

99 Balões Vermelhos

*Você e eu em uma lojinha de
 brinquedos
 Compramos um pacote de balões com
 o dinheiro que tínhamos
 Os soltamos ao cair da noite
 Até que, um por um, se foram
 De volta à base, bugs no software
 Pisca a mensagem "Algo lá fora"
 Voando num céu de verão
 99 balões vermelhos*

*99 balões vermelhos
 Voando num céu de verão
 Alarmes de pânico, é alerta vermelho
 Há algo aqui algum outro lugar
 A máquina de guerra acorda
 Abre seu olho de águia
 E o olha para o céu
 Enquanto 99 balões vermelhos
 passam*

*Na Rua das Decisões 99, 99 ministros
 se reúnem
 Para se preocupar, preocupar
 Chamar as tropas e rápido
 Isso é o que havíamos esperado
 É isso meninos, é Guerra
 O Presidente está ao telefone
 Enquanto 99 balões vermelhos
 passam*

*99 Cavaleiros do ar
 Pilotando jatos de ultima tecnologia
 Todos são super-heróis
 Todos são o Capitão Kirk
 Com ordens de identificar,
 Reconhecer e Classificar
 Atravessando o céu de verão
 Enquanto 99 balões vermelhos
 passam*

*99 sonhos eu tive
 Em cada um deles um balão vermelho
 Está tudo acabado e estou parado
 bonitinho
 Na poeira que foi uma cidade
 Se eu conseguisse achar um souvenir
 Apenas pra provar que o mundo
 esteve aqui
 E lá está, um balão vermelho
 Penso em você e o deixo ir*

O fato de que o ato de soltar noventa e nove balões vermelhos comprados em uma loja de brinquedos poderia gerar pânico nas

autoridades, criar um alerta geral e uma preparação e início de um conflito mundial é uma alegoria que descreve muito bem o sentimento de tensão que não só as autoridades, mas a população, estavam vivenciando.

Outra canção que pode ser utilizada como exemplo de referência ao medo da catástrofe atômica é *Russians*, do cantor inglês Sting, lançada em 1985 no álbum *The Dream of The Blue Turtles*. Ele diz não poder acreditar no discurso de Kruchev e nem no de Reagan, e que todos somos iguais independente da ideologia ou posição política. Segue um trecho:

Russians

*How can I save my little boy
From Oppenheimer's deadly toy?
There is no monopoly of common
sense
On either side of the political fence*

*We share the same biology
Regardless of ideology
Believe me when I say to you
I hope the Russians love their
children too*

Russos

*Como eu posso salvar meu pequeno
menino
Do brinquedo mortal de
Oppenheimer?
Não há monopólio do senso comum
Em ambos os lados da barreira
política*

*Nós compartilhamos a mesma
biologia
Independente da ideologia
Acredite em mim quando eu digo a
você
Espero que os russos amem suas
crianças também*

Várias outras músicas, de várias partes do mundo, também discorriam sobre o tema da guerra nuclear e de um possível fim do mundo, como *Minutes To Midnight*, do *Midnight Oil*; *London Calling*, do *The Clash*; *Planet Earth*, do *Duran Duran*; *Love Missile F1-11*, do *Sigue Sigue Sputnik*, entre muitas outras.

No Brasil o tom apocalíptico também esteve presente na produção cultural, sendo a década de 1980 fortemente marcada pelo movimento Punk e pela ascensão do fenômeno do Rock Nacional, dois movimentos politizados e culturalmente envolvidos com o que estava sendo produzido e pensado no resto do mundo. Podemos encontrar um discurso desse tipo, por exemplo, na canção *Boys do Subterrâneo*, da banda gaúcha *Os Replicantes*, lançada no CD *O Futuro é Vórtex*, em 1986. A canção fala sobre alguém sem futuro que vive em um mundo

underground. O verso final mostra bem o desespero que uma época em que realmente o futuro poderia não chegar, ou poderia trazer uma realidade muito diferente, representava: “Mas nossos filhos serão mutantes / Queria tudo como era antes / O sol nunca mais vai brilhar / Aqui dentro do abrigo nuclear”. O disco *Raça Humana*, de Gilberto Gil, lançado em 1984 pela WEA, também era permeado por um tom apocalíptico. A canção *Tempo Rei*, por exemplo, apresenta o verso “Não se iludam / Não me iludo / Tudo agora mesmo pode estar por um segundo”.

Assim como outras formas de arte e de mídia, as Histórias em Quadrinhos também foram influenciadas por esse clima de tensão que a guerra fria trazia consigo, ou faziam referências diretas a ela. O *Quarteto Fantástico*, criado em 1961 (época da primeira corrida espacial) por Stan Lee e Jack Kirby era repleto de tais referências. Antes de o grupo viajar para o espaço, onde receberia seus poderes devido a um acidente com raios cósmicos, o narrador menciona que os EUA estava em uma “corrida espacial” com “uma potência estrangeira”. Outra referência é o maior inimigo do grupo, o Dr. Destino, cientista que usava uma armadura de ferro (uma alusão à “Cortina de Ferro”, expressão popularizada pelo então primeiro-ministro Britânico Winston Churchill, que designava os países da Europa Oriental que estavam sob influência da URSS) e era o ditador de um pequeno país no leste europeu, chamado Latvéria, no original, Látvia, que em uma tradução direta para o português seria Letônia, país que compunha a URSS de então (VILELA).

Tais referências também podem ser encontradas na HQ *O Incrível Hulk*, criado por Stan Lee e Jack Kirby, que teve sua primeira edição lançada em 1962. Hulk é um físico nuclear chamado Bruce Banner, que sofre um acidente ao fazer testes de um novo armamento criado por ele, a Bomba Gama, e se torna um forte monstro verde gigante toda vez que fica nervoso. Os testes da nova arma nuclear eram realizados no deserto do Novo México, exatamente onde os Estados Unidos testavam suas armas atômicas (VILELA).

Outra HQ que foi influenciada pelo clima da Guerra Fria foi *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller, *Graphic Novel* lançada entre fevereiro e junho de 1986 nos Estados Unidos, em quatro capítulos. A história se passa em um futuro próximo, e no seu desenrolar, Estados Unidos e URSS se enfrentam em uma fictícia ilha do Caribe (uma alusão a Cuba), tendo como resultado um ataque nuclear contra os Estados Unidos.

Além dessas, vemos que outra obra da época, a HQ *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, pode ser utilizada como porta e elemento central para se abordar a guerra fria e o sentimento geral de medo de um exterminismo. Essa é a obra que servirá como base deste trabalho.

1.5 - WATCHMEN

Watchmen é uma História em Quadrinhos escrita pelo inglês Alan Moore e desenhada por Dave Gibbons. Foi publicada pela empresa estadunidense DC Comics em 12 edições mensais entre 1986 e 1987. A série foi agraciada com vários prêmios “Kirby” e “Eisner”, além do “Prêmio Hugo”, que é voltado à literatura, sendo até hoje a única *Graphic Novel* a conseguir tal feito. Além disso, é também a única história em quadrinhos presente na lista das 100 maiores obras literárias em língua inglesa eleitas pela Revista Time desde 1923.

1.5.1 – Alan Moore

Alan Moore é considerado um dos maiores escritores de Histórias em Quadrinhos de todos os tempos. Nasceu em 1953, na cidade de Northampton, Inglaterra. Filho de operários, foi aos poucos se infiltrando no mundo das Histórias em Quadrinhos, tendo alguns de seus textos publicados em fanzines e revistas alternativas. Seus primeiros trabalhos remunerados foram ilustrações de *Elvis Costello* e *Malcolm McLaren*, para a revista *NME*, em 1979, sob o pseudônimo de *Curt Vile*. Usou esse mesmo pseudônimo ao publicar, na revista *Sounds*, a série *Roscow Moscow*. Ainda em 1979, Moore passou a colaborar com o jornal *Northands Post*, escrevendo e desenhando a tira *Maxwell The Magic Cat*, sob o pseudônimo de *Jill de Rey*, que durou até 1986 (VERGUEIRO, 2006).

A partir de então, alegou não se considerar bom ou apto o suficiente para desenhar, e passou apenas a escrever, para que outros

desenhassem as suas histórias⁶. No começo da década de 1980, começou a colaborar com a revista *2000AD*, uma das mais prestigiadas da Inglaterra. Seus primeiros trabalhos foram *A Holliday in Hell*, em junho de 1980, *The Killer in the Cab*, e *The Dating Game*, esse último em parceria de Dave Gibbons, que viria a ser seu companheiro na criação de *Watchmen*. Mais a frente, produziu histórias para a série *Doctor Who*, e colaborou na série regular do *Capitão Bretanha*, ambas publicadas pela Marvel (VERGUEIRO, 2006).

Mas foi somente ao começar a colaborar com a revista *Warrior* que Moore passou a ter mais liberdade, e produziu suas primeiras obras de maior relevância, e que ainda hoje figuram entre suas principais obras: *Miracleman* e *V de Vingança*, que começaram a sair a partir de março de 1982. A partir daí os espaços se abriram para Moore, que recebeu um convite para trabalhar para a indústria estadunidense de quadrinhos, pela *DC Comics*. Começou a sua atuação reformulando um personagem que não ia muito bem, criado por Len Wen e Berni Wrightson, o *Monstro do Pântano*, atingindo um sucesso que o personagem nunca havia alcançado. Nessa mesma época, Moore criou um personagem até hoje cultuado, *John Constantine*. Criou *Watchmen*, considerada sua obra-prima, juntamente com Dave Gibbons, publicada de setembro de 1986 a outubro de 1987. Depois disso, não parou mais de criar, sempre com muito sucesso.

Em 1988, elaborou para a *DC Comics* uma das melhores histórias do Batman já produzidas, *A Piada Mortal*; em 1991 e 1992 publicou, juntamente com Melinda Gebbie, a série *Lost Girls*; em 1998 publicou *Do Inferno*, com desenhos de Eddie Campbell, que apresenta uma detalhada investigação sobre os assassinatos cometidos por Jack, O Estripador.

Esses são apenas alguns de seus trabalhos mais famosos. Colaborou com várias revistas de grandes e pequenas editoras, além de criar um selo próprio em 1999, o *America's Best Comics* (VERGUEIRO, 2006).

1.5.2 – Dave Gibbons

⁶ Depoimento encontrado em entrevista disponível em:

<http://www.youtube.com/watch?v=4K1BSyX6lyA&feature=player_embedded>. Acesso em 16 Jan. 2011.

Dave Gibbons nasceu em 14 de abril de 1949, e começou sua carreira nos quadrinhos em 1973, contribuindo com a revista *2000*. Desde então ele tem escrito e desenhado para as maiores publicações dos Estados Unidos e da Inglaterra, como a série *Rogue Trooper* para a revista *2000AD*, além de trabalhar com Super-Homem, Batman, Dr. Who, Dan Dare e Lanterna Verde, entre outras. Seu maior sucesso, no entanto, foi *Watchmen*, em parceria com Alan Moore. Trabalhou ainda com Frank Miller na saga de *Martha Washington*, escreveu *Batman versus Predador*, ilustrada por Andy Kubert, e *World's Finest*, com os personagens Batman e Super-homem, desenhada por Steve Rude. Colaborou também com Stan Lee na série do Lanterna Verde.

Recentemente, Gibbons lançou a *Graphic Novel The Originals*, além de trabalhos com mídias eletrônicas, como a concepção de mundo e de personagens do jogo *Beneath a Steel Sky*. Trabalhou com o diretor Zack Snyder na adaptação de *Watchmen* para o cinema, e lançou o livro *Watching The Watchmen*, detalhando a origem dos quadrinhos, incluindo páginas de roteiro e esboços dos desenhos (DAVE GIBBONS FAN SITE).

1.5.3 – Enredo de *Watchmen*

A intenção de Moore e Gibbons ao produzirem *Watchmen* era de que sua história mostrasse um mundo no qual a existência dos super-heróis condicionasse a realidade social, pois em outras histórias a presença desses heróis e de suas tecnologias avançadas pareciam não afetar a dinâmica social, exceto em circunstâncias isoladas, porque o mundo aparecia como sendo o mesmo que conhecemos (MOORE & GIBBONS, 2009, “O Mundo”).

A história de *Watchmen* se passa nos Estados Unidos no ano de 1985, um lugar onde super-heróis fantasiados seriam realidade desde o final da década de 1930. Sabemos o que aconteceu no mundo criado por Moore, de 1938, quando surgiu o primeiro herói mascarado, o Justiça Encapuzada, até 1985, quando se passa a história propriamente dita, através de apêndices no final de cada capítulo, além das referências e *flashbacks* dentro da própria história.

Seguindo o Justiça Encapuzada, outros mascarados passam a ir para as ruas combater crimes, formando um grupo, os *Minutemen*. Eram eles: o Coruja, Dollar Bill, Espectral, Capitão Metrôpole, Silhouette, Mariposa e o Comediante. Depois de alguns anos, os *Minutemen* entram

em declínio, com a morte de alguns integrantes e prisão de outros. Com o pós-guerra, a década de 1950 traz a obsolescência dos heróis, que eram apenas justiceiros mascarados. Mas esse quadro muda com o surgimento de um novo e verdadeiro super-herói, o Dr. Manhattan. Ele é um cientista chamado Jon Osterman, que sofre um grave acidente durante suas pesquisas: ele esqueceu seu relógio em uma câmera que retira o campo intrínseco dos objetos, e ao retornar para buscá-lo, ficou preso e tem seu corpo desintegrado. Porém, algum tempo depois, ele reapareceu como um ser com poderes sobre-humanos, quase divinos, podendo moldar a realidade conforme sua vontade, o que afeta o mundo inteiro, em muitos aspectos. Com o Dr. Manhattan a seu lado, os Estados Unidos adquirem superioridade na Guerra Fria, e vencem facilmente a Guerra do Vietnã. Isso faz com que o caso *Watergate* não aconteça ou seja abafado, e o presidente Richard Nixon seja reeleito.

Enquanto os heróis remanescentes do primeiro grupo estão se aposentando (com exceção do Comediante), novos heróis surgem, como o segundo Coruja (rapaz rico com muita tecnologia à sua disposição), a segunda Espectral (filha da primeira, praticamente forçada pela mãe a virar uma vigilante mascarada), Ozymandias (considerado o homem mais inteligente do mundo, além de exímio ginasta e atleta, que se tornou um grande um grande e rico empresário), e Rorschach (o mais violento da nova leva de super-heróis, tem um senso moral rígido, mas talvez deturpado, e é extremamente conservador).

No mundo criado por Moore e Gibbons, os super-heróis passam a afetar a sociedade. Em 1977, acontece uma greve da polícia, que dizia não poder realizar seu trabalho devido à presença dos heróis. Devido a todo o caos gerado, o governo dos EUA cria a “lei Keene”, que torna ilegal toda atividade de vigilantes mascarados, como vinha acontecendo até então.

Em 1985 começa a história propriamente dita, com a maioria dos justiceiros mascarados aposentados devido àquela lei. Ozymandias, prevendo o que aconteceria, se aposentou anos antes, revelou sua identidade para a população e tornou-se um empresário de sucesso, pois não tinha sua imagem vinculada ao caos gerado pela Lei Keene. As exceções são Rorschach, que continua trabalhando na ilegalidade, e Comediante e o Dr. Manhattan, que passam a trabalhar para o governo.

A história se inicia com uma narrativa em primeira pessoa feita por Rorschach para o seu diário. O Comediante é assassinado misteriosamente, enquanto Rorschach desconfia de que se trate de parte de um plano de assassinatos de mascarados e ex-mascarados. Com o objetivo de avisar seus ex-companheiros, ele os visita um a um. O

segundo coruja chama-se Daniel Dreiberg, um cientista que possui uma vida financeiramente boa, mas parece deprimido, pois o ponto alto de seu cotidiano é visitar seu amigo Hollis Mason, o primeiro Coruja, e ouvir suas histórias sobre o passado. Ozymandias é agora um grande e milionário empresário que lucra com a venda de sua própria imagem enquanto super-herói, e atende pelo nome de Adrian Veidt. Laurie Juspezyk, a segunda Espectral, casou-se com o Dr. Manhattan e vive com ele em uma instalação do governo na qual ele trabalha desenvolvendo novas formas de energia, cada vez mais alheio à humanidade.

No desenrolar da história, Laurie rompe seu relacionamento com o Dr. Manhattan, que é acusado publicamente de estar causando câncer em várias pessoas que conviveram com ele. Motivado por isso, ele se exila no planeta Marte. Assim, os Estados Unidos perdem a sua principal arma enquanto a União Soviética se expande militarmente, iniciando o conflito no Afeganistão. Como consequência, os Estados Unidos se preparam para uma guerra nuclear iminente, cogitando inclusive a possibilidade de atacar primeiro. A sociedade estadunidense é retratada em seus diversos níveis, com recortes de jornais mostrando a todo o momento o clima de tensão e caos da iminência de um conflito nuclear, o sentimento de paranoia e o medo de um apocalipse permeando toda a história.

Por fim, com ajuda de outros companheiros, Rorschach acaba descobrindo que o responsável por tudo é Adrian Veidt. Descobre também que Veidt está planejando simular um ataque alienígena afim de que diante da ameaça de um inimigo comum as hostilidades entre capitalistas e comunistas se encerrassem, o que salvaria o mundo do apocalipse nuclear. Para tanto, isolou artistas, cientistas e filósofos em uma base na Antártida, e com engenharia genética criou um enorme monstro.

A história chega ao fim com Veidt conseguindo executar seu plano, matando metade da cidade de Nova York, mas fazendo com que EUA e URSS fizessem um acordo de paz, tendo em vista uma ameaça maior. Os outros heróis, porém, nada poderiam revelar sobre a verdade ao mundo, sob pena de reiniciar as tensões e trazer de volta a possibilidade de um conflito nuclear. Somente Rorschach decide que é preciso contar a verdade, mas é impedido pelo Dr. Manhattan, que o assassina. Porém, todas as anotações sobre os planos de Veidt haviam sido escritas por Rorschach em seu diário, e este enviado à redação do Jornal New Frontiersman. Na última página da história, um empregado do jornal procura, no chamado “Arquivo dos Doidos”, algo pra publicar,

onde vemos, em meio aos papéis, o diário do Rorschach, sem saber se ele será lido ou não.

O enredo da história é complexo, a narrativa varia muito, conforme o capítulo e o personagem em questão, chegando até, durante uma parte referente ao Dr. Manhattan, a ir e voltar no tempo incessantemente (já que o herói em questão encararia o tempo como uma coisa só, e estaria literalmente vivendo todos os momentos de sua vida ao mesmo tempo). Um outro elemento importante é uma história paralela que vai sendo contada aos poucos ao longo da trama. Um menino fica sempre sentado ao lado de uma banca de revistas lendo uma história em quadrinhos sobre piratas chamada *Os Contos do Cargueiro Negro*, que funciona como uma metáfora, tanto da história como um todo quanto do que está acontecendo e sendo dito a cada quadro.

Os *Contos* narram a história de um marinheiro que tem seu navio afundado por um navio pirata chamado Cargueiro Negro e é o único sobrevivente. Descobrimo que o navio dirige-se para a sua cidade, Davidstown, onde vivem sua mulher e filhas, o marinheiro faz uma jangada utilizando madeira e os cadáveres de seus companheiros em uma tentativa de chegar à cidade antes que o navio pirata. Porém, quando chega próximo à costa, vê o Cargueiro Negro ancorado e percebe que chegou tarde demais.

Desesperado, entra furtivamente na cidade, reconhece um agiota e sua acompanhante e acredita que tenham se “vendido” aos piratas, pois passam por um guarda sem problema algum (na verdade o suposto guarda pirata é um espantalho, que no escuro e devido à tensão, o marinheiro confunde).

Usando as roupas do agiota, adentra-se na cidade até a sua casa e ataca a primeira pessoa que vê, achando tratar-se de um pirata e acreditando que já tinham matado a sua família. Porém, quando se dá conta, ele está atacando a sua própria esposa, diante de suas filhas horrorizadas. Foge desesperado, pra somente depois perceber que o navio pirata está atracado aguardando, não para atacar, mas sim esperando que ele, o marinheiro, se juntasse a eles.

Apresentados estes elementos introdutórios, partiremos agora para uma abordagem das HQs, principalmente *Watchmen*, como produção cultural.

2 – QUADRINHOS COMO PRODUÇÃO CULTURAL

Por muito tempo, as histórias em quadrinhos foram vistas apenas como revistas coloridas, com arte e argumentos ruins que envolviam sujeitos de colante ou personagens infantis. Com o tempo essa imagem mudou um pouco, e hoje os quadrinhos são considerados por muitos como uma forma de arte.

Em uma tentativa de definir o que são histórias em quadrinhos, Will Eisner, um dos principais quadrinistas de todos os tempos, utilizou o termo *Arte Sequencial* (EISNER, 1999). O termo é adequado, pois duas figuras independentes são apenas figuras, mas ao serem colocadas em sequência, se transformam em uma história em quadrinhos.

Scott McCloud expande essa definição para “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 2005, p. 9).

No entanto, a denominação histórias em quadrinhos nasce com as tiras de jornal e posteriormente com as revistas em quadrinhos, passando a ser vista como uma linguagem na década de 1980, com o advento das *Graphic Novels*, a introdução de novas técnicas e melhoramento da produção, e chamando atenção para o estudo de suas estruturas:

A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (...) Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a ‘gramática’ da Arte Sequencial (EISNER, 1999, p. 8).

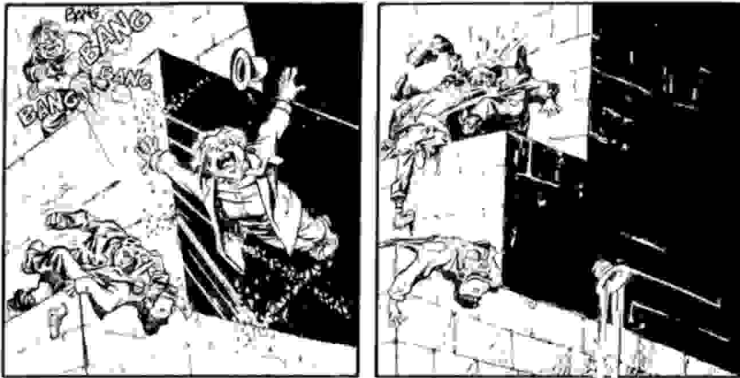
Acrescentamos aqui que a sobreposição de palavras e imagens nas histórias em quadrinhos não se limita a uma junção das duas linguagens, porque essas são interagentes, sendo que uma interfere na comunicação da outra e as duas se complementam, por concordância ou contradição, para compor uma mensagem diferente das mensagens específicas de cada linguagem. Assim, a união cria uma sobreveniência, algo que está além das palavras e das figuras, seguindo a máxima da Gestalt que diz: “a percepção do todo é maior que a soma das partes percebidas”. Portanto, as histórias em quadrinhos são mais do que a simples soma de palavras e imagens.

Para exemplificar a maneira como lemos as HQs, Eisner utiliza a página final de um trabalho seu, no qual narra a história de um homem que, no exato momento de revelar ao mundo sua habilidade de voar, é atingido por uma bala perdida e morre sem conseguir demonstrar seu talento (Figura 1).

Eisner diz que a ação nos primeiros quadros (Figura 1) pode ser vista como uma sentença:

Os predicados do disparo e da briga pertencem a orações diferentes. O sujeito do “disparo” é o vilão, e Gerhard Shnobble é o objeto direto. Os vários modificadores incluem o advérbio “Bang, Bang” e os adjetivos da linguagem visual, tais como a postura, o gesto, a careta. O segundo quadro conclui o subenredo, e novamente usa a linguagem do corpo e a organização do padrão gráfico para delinear os predicados (EISNER, 1999, p. 10).

A última transição faz com que o leitor tenha de romper com o esquema básico de leitura, da esquerda pra direita, seguindo a corrente de ar para baixo até o corpo, e voltando para cima até a nuvem onde Gerhard está ressuscitando. Essa leitura exige do leitor um conhecimento implícito de leis físicas, como gravidade e gases, por exemplo, para ser entendida.



E ENTÃO... SEM VIDA ...
GERHARD SHNOBBLE DESCEU
AO CHÃO.

MAS NÃO CHORE
POR SHNOBBLE...

ANTES, DERRAME UMA LÁGRIMA
POR TODA A HUMANIDADE...

POIS, NINGUÉM, EM TODA A
MULTIDÃO QUE VIU
O CORPO SER REMOVIDO... SOUBE,
OU SEQUIER SUSPEITOU, QUE
NESSE DIA GERHARD SHNOBBLE
TINHA VOADO.



Figura 1 – Percurso da leitura de uma HQ. Fonte: EISNER: 1999, p. 9.

Outro aspecto importante nas HQs é que o texto também é lido como uma imagem. O letreiramento é tratado graficamente (na maioria das vezes feito à mão), funcionando como uma extensão da imagem. Em alguns casos no qual a grafia é muito modificada a serviço da imagem, como nas onomatopeias, isso fica muito mais claro. Outro exemplo é

mostrado na Figura 2, no qual o texto, com aspecto de sangue, complementa a imagem na tentativa de passar um efeito de terror e sugestão de violência:



Figura 2 – Texto tratado como imagem. Fonte: EISNER: 1999, p. 12.

2.1 - VOCABULÁRIO DOS QUADRINHOS

Scott McCloud (2005) ilustra a discussão sobre o vocabulário dos quadrinhos nas duas primeiras páginas (p. 24-25) do capítulo 2 de seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, a partir de uma sequência de imagens em quadros (Figura 3 e Figura 4):

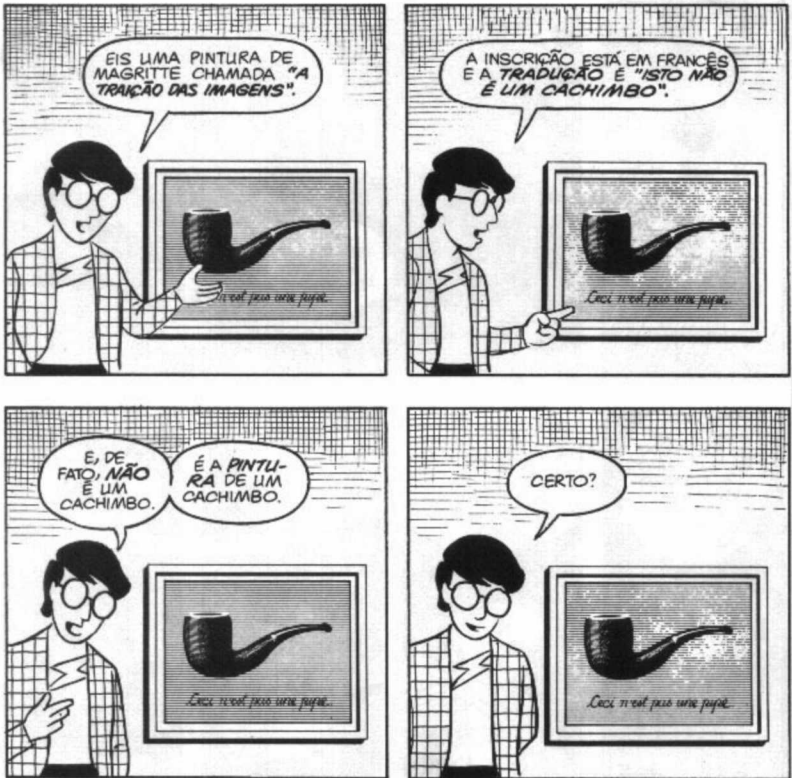


Figura 3 – Vocabulário dos quadrinhos I. Fonte: McCLLOUD: 2005, p. 24.

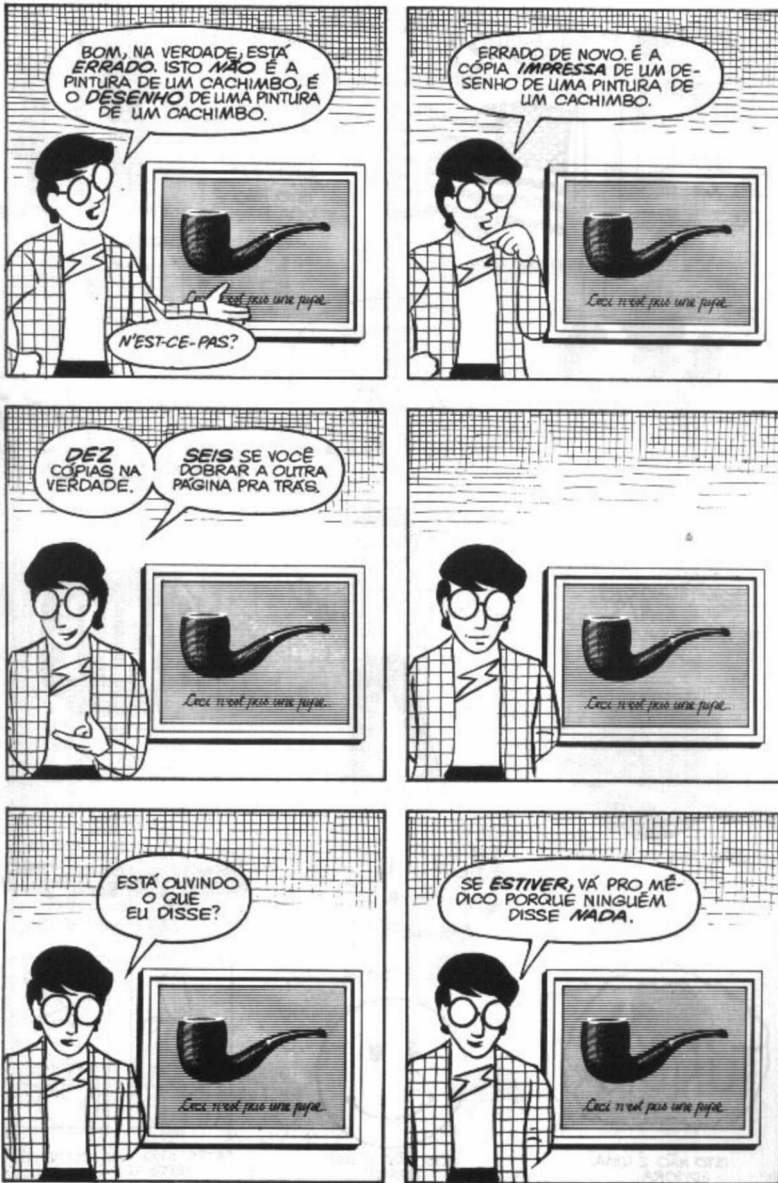


Figura 4 – Vocabulário dos quadrinhos II. Fonte: McCLLOUD: 2005, p. 25.

A sequência (Figura 3 e Figura 4) serve pra ilustrar como as imagens nas HQs são signos que representam outras coisas. McCloud diz que o vocabulário dos quadrinhos é o mundo icônico, definindo ícone como “qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou ideia” (McCLOUD, 2005, p. 27). Em uma linguagem semiótica, poderíamos dizer que as histórias em quadrinhos fazem uso tanto de ícones como de símbolos. Independente da denominação, o significado nas figuras é fluído e variável, mudando conforme sua aparência. Em uma escala de efeito de realidade visual, podemos colocar as figuras em uma ordem que vai desde a fotografia, mais detalhada e naturalista, até o cartum, com uma imagem estilizada muito mais simplificada. McCloud considera o cartum como uma forma de amplificação através da simplificação, ou seja, ao abstrairmos uma imagem estamos deixando de lado certos detalhes para nos concentrarmos em alguns aspectos específicos, efetuando a comunicação de uma maneira impossível para a arte naturalista. Outro aspecto do cartum é a universalidade. Um círculo com dois pontos e uma linha no seu interior descreve um rosto que pode representar praticamente qualquer pessoa. Uma abstração maior que a do cartum é apenas possível nas palavras.

O interessante nos quadrinhos é que quaisquer dessas nuances podem ser utilizadas. Desde imagens realistas, cartuns e até palavras, ou a justaposição ou sobreposição de todas elas, tudo isso faz parte do vocabulário das HQs e de suas múltiplas possibilidades.

2.1.1 - A Sarjeta

Um dos aspectos que diferencia as HQs das outras artes é o uso essencial da *conclusão*. Conclusão é o fenômeno humano de perceber o todo observando (ou sentindo) apenas as partes. Nós percebemos, através dos nossos sentidos, o mundo como um todo. Porém, tudo o que os nossos sentidos nos revelam é um mundo fragmentado e incompleto, ou seja, essa percepção que temos da “realidade” não passa de uma espécie de “ato de fé” baseado em simples fragmentos. Vivenciamos isso no dia-a-dia: vemos apenas partes das coisas (quando olhamos um objeto qualquer, vemos apenas uma face dele), mas *sabemos* que o restante está lá (embora não haja garantia alguma).

Nos quadrinhos, isso é *essencial*. Como eles são sequências de imagens estáticas, é exatamente no espaço vazio entre os quadros, que chamamos de *sarjeta*, que a ação acontece. Ou seja, tudo se completa no

espaço vazio. A ação é pensada pelo autor, mas só é realizada na mente do leitor (Figura 5). “Os quadros das histórias *fragmentam o tempo e o espaço*, oferecendo um *ritmo recortado de momentos dissociados*. Mas a conclusão nos permite *conectar mentalmente uma realidade contínua e unificada*.” (McCLOUD, 2005, p. 67).



Figura 5 – Conclusão. Fonte: McCLOUD: 2005, p. 68.

Rafael Duarte (2009) nos diz que no caso de uma compreensão textual ou imagética isolada, os vazios que percebemos são vazios informacionais, dados suprimidos ou negados. Porém,

No caso da interação entre desenho e texto tratam-se de vazios intersemióticos que permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao objeto estético, do painel à própria narrativa, de forma independente e que podem, também, se configurar como vazios

informativos. (...) [A sarjeta é] um espaço vazio entre cada unidade intersemiótica mínima (o quadrinho), não de sentido informacional, mas físico. O vazio da sarjeta não é relativo a nenhuma informação reconhecível da textualidade das HQ, simplesmente dividindo cada momento intersemiótico (DUARTE, 2009, p. 29-30).

A passagem de um quadro a outro é chamada de transição, e pode ser de vários tipos, como: transições momento-a-momento (Figura 6), simulando pouquíssimo movimento e não exigindo do leitor muita conclusão:



Figura 6 – Transição momento-a-momento. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 27.

Transições com um único tema que progride de ação-para-ação (Figura 7):



Figura 7 – Transição de ação-para-ação. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 5.

Transições de tipo tema-para-tema, que permanece dentro de uma ideia geral mas que necessita de um envolvimento maior do leitor (Figura 8). Moore muitas vezes as utiliza para trocas de cena, em um estilo “cinematográfico”:

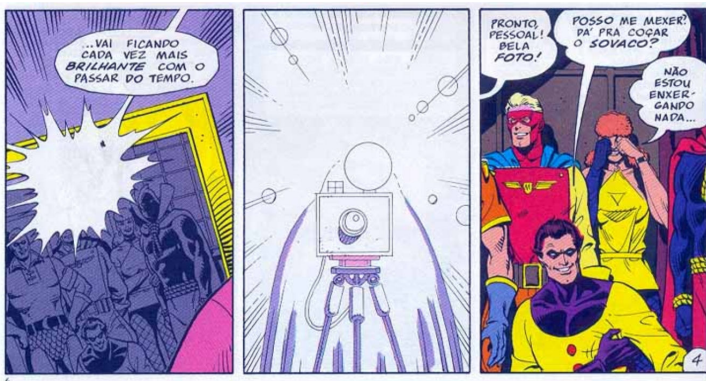


Figura 8 – Transição tema-para-tema. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 4.

Transições cena-a-cena, que nos levam através de grandes distâncias de tempo e espaço e exigem um grande raciocínio dedutivo (Figura 9). Esse tipo de transição é muito utilizada em *Watchmen*, principalmente na constituição de *flashbacks* e nas narrativas paralelas:



Figura 9 – Transição cena-a-cena. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 3.

O quinto tipo de transição é o de aspecto-para-aspecto, que geralmente supera a noção de tempo e apresenta diferentes aspectos de um lugar ou ideia (Figura 10). É pouco utilizada por Moore, que geralmente detalha os diferentes aspectos enquanto a ação se desenrola:



Figura 10 – Transição aspecto-para-aspecto. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 12, p. 1-6.

E por último, a chamada *non-sequitur*, que aparentemente não oferece sequência lógica alguma entre os quadros (Figura 11), também pouco utilizada em *Watchmen*:

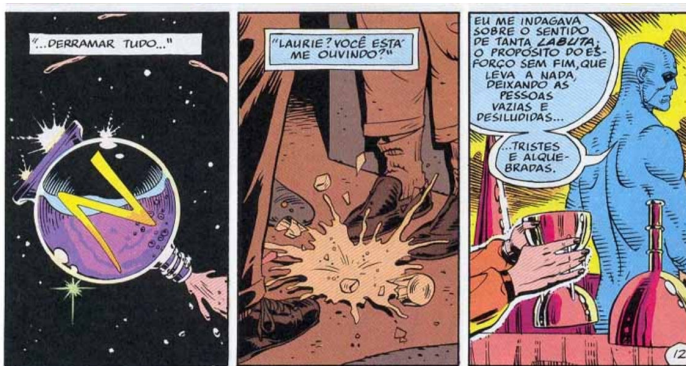


Figura 11 – Transição *non-sequitur*. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 9, p. 12.

Os quadrinhos estadunidenses apresentam, em geral, uma quantidade muito maior de transições de ação-para-ação do que os outros tipos de transição, assim como os quadrinhos europeus que, também de forma geral, apresentam resultados parecidos (obviamente há várias exceções). Porém, alguns quadrinhos experimentais e os mangás japoneses têm uma relação mais variada entre os tipos de transição (McCLOUD, 2005, p. 75-80).

No Japão, mais do que em qualquer lugar, os quadrinhos são uma arte de intervalos. Para eles, os elementos omitidos em uma obra fazem parte dela tanto quanto os incluídos. Isso é muito evidenciado na música: a oriental se preocupa muito com o papel do silêncio, o que acabou influenciando as artes ocidentais e seu modo de pensar, como nos mostram Cage, Debussy e Count Basie na música ou Al Held na pintura, em sua tela “O grande N” (McCLOUD, 2005, p. 81-83).

Como os quadrinhos são uma arte que depende da *conclusão*, voltamos à ideia que apresentamos na introdução: de que a ação nos quadrinhos se dá exatamente no espaço vazio, na sarjeta. O sentido da narrativa depende das imagens que estão nos quadros, mas é a partir do espaço da ausência de imagens que ele vai se dar, e é nesse espaço que a própria narrativa vai acontecer:

Sabemos que, para que haja sentido, deve haver uma série, uma vez que o sentido não é imanente a um objeto, mas fruto de articulações no interior de uma série de discursos. Mas, mesmo separado do objeto, o sentido é igualmente exterior à consciência do intérprete, para o qual o sentido sempre se impõe por acaso ou coação (ANTELO: 2009, p. 37).

Os quadrinhos podem ser vagos sobre o que mostram, deixando para o leitor uma infinidade de imagens possíveis. Da mesma forma, o artista pode decidir mostrar apenas parte de uma cena, tornando a conclusão uma força poderosa não só entre os quadros mas dentro deles, forçando o leitor a um sentido a partir das partes que ele não mostra (Figura 12):



Figura 12 – Cozinha. Fonte: McCLOUD: 2005, p. 88.

Nesta figura (Figura 12) percebemos facilmente que se trata de uma cozinha, embora pouquíssimas partes dela sejam mostradas. Com um alto grau de conclusão, nossa mente nos mostra a cena completa, e montamos a imagem da cozinha inteira. Mas não é só isso, os nossos outros sentidos também são despertados, além da visão. Podemos ouvir o borbulhar da água fervendo e a faca batendo na madeira, sentimos o cheiro da comida, tudo isso por que identificamos a cena com outras parecidas que já experienciamos. O quadrinho é um meio monossensorial que depende apenas do sentido da visão para tentar passar experiências que envolvem todos os outros sentidos. Percebemos a cena inteira exatamente a partir do que não está ali, completando um espaço apontado apenas em seus detalhes.

2.1.2 - Texto e Imagem

Outro aspecto importante que faz dos quadrinhos uma forma de arte diferenciada é a interação que ela faz entre *texto* e *imagem*. Nas HQs, texto e imagem interagem o tempo todo. A maneira com a qual as palavras são escritas pode descrever o sentimento que se está pretendendo passar. As palavras também são utilizadas para simular os sons, como onomatopeias. Nas HQs, palavras e imagens são combinadas para transmitirem uma série de ideias. Podemos dividir as maneiras de fazer tais combinações em algumas categorias. A mais

básica é a combinação específica de palavras, na qual as figuras servem apenas de ilustração, mas acrescentam muito pouco ao texto (Figura 13):



Figura 13 – Combinação específica de palavras. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 9.

Há também combinações específicas de imagem, nas quais as palavras servem apenas como trilha sonora da sequência visual (Figura 14):



Figura 14 – Combinação específica de imagem. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 7.

Outro tipo de combinação é a aditiva, na qual as palavras são elaboradas sobre a imagem (Figura 15):



Figura 15 – Combinação aditiva. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 16.

Nas combinações paralelas, o curso das palavras e das imagens é diferente um do outro (Figura 16). É um tipo de combinação muito utilizada em *Watchmen*, principalmente nos *flashbacks* e nas metanarrativas, mas exploradas por Moore em várias outras situações:



Figura 16 – Combinação paralela. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 19.

Também encontramos a combinação do tipo montagem, nas quais as palavras são partes integrantes da figura (Figura 17). Moore utiliza muito essa prática nos cartazes que aparecem ao longo da história, nas paredes pintadas com a frase “Quem vigia os vigilantes?” e ao mostrar recortes de jornais, com manchetes que são pontos chaves na narrativa:



Figura 17 – Combinação do tipo “montagem”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 24.

Por último, e talvez a mais comum na linguagem dos quadrinhos, e também muito utilizada em *Watchmen*, a combinação do tipo interdependente, na qual palavras e imagens se unem para transmitir ideias que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha (Figura 18).

Em especial esse último tipo de combinação, juntamente com o conceito de conclusão, faz dos quadrinhos uma arte diferente de qualquer outra. Uma análise da “gramática” dos quadrinhos nos mostra que nenhum tipo de abordagem específica da literatura ou das artes plásticas é suficiente para abordar um estudo acerca de uma história em quadrinhos.

O estudo de uma obra de história em quadrinhos, como o que está sendo proposto nesse trabalho, deve ser realizado a partir de uma postura que nos permita ver texto e imagem como complementares e indissociáveis, ou seja, não encarar os quadrinhos como literatura ou artes plásticas, mas como uma linguagem interativa composta de outras linguagens.



Figura 18 – Combinação interdependente. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 1.

2.2 – INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSA

Até um tempo atrás (e de certa maneira, ainda hoje) as histórias em quadrinhos eram encaradas, quando muito, como subarte, como uma literatura “piorada”, ou na maioria das vezes, como mero entretenimento para crianças. Histórias simplórias com personagens coloridos que só serviam para distrair, e nas palavras de alguns críticos, alienar o público. Isso porque a difusão das HQs está ligada diretamente ao advento da indústria cultural, sendo consideradas como grandes exemplos do que chamamos “cultura de massa”.

A denominação Indústria Cultural foi criada na década de 1940 por Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos da Escola de Frankfurt, na tentativa de dar conta de um novo paradigma que viam surgir, no qual a cultura era produzida e comercializada como qualquer mercadoria. A Indústria Cultural se desenvolve a partir do advento dos meios de comunicação de massa, tendo como marco inicial a invenção da imprensa por Gutemberg e, a partir daí, com o surgimento da “cultura de massa”. Esta, na visão de alguns, surge com os primeiros jornais e, de

outros, com os romances de folhetim.⁷ Além disso, não se pode falar propriamente em Indústria Cultural no período que antecede a Revolução Industrial, no Século XVIII, e também da existência de uma economia de mercado, só encontrada no século XIX (COELHO, 1981, p. 10).

Muitos teóricos dividem a cultura pós-industrial e seus objetos em três níveis: Cultura Superior, formada pelos produtos advindos da cultura erudita, como as pinturas do renascimento ou composições de música clássica; Cultura Média, cujos elementos são ligados aos valores pequeno-burgueses, que aspiram a uma cultura erudita, como pinturas mais populares, romances mais “fáceis” e músicas como “Mozarts executados em ritmo de discoteca” (COELHO, 1981, p. 14); e a Cultura de Massa, segundo Coelho, mais difícil de classificar, mas que seria aquela veiculada pelos meios de comunicação de massa, como rádio e TV.

A cultura de massa é aquela que passa a ser feita em série, industrialmente, não mais como um instrumento de crítica e conhecimento, mas sim um produto trocável por dinheiro e consumido como qualquer outro. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), os produtos deixam de ter um caráter artístico e são submetidos à lógica da industrialização e da massificação, o que enfatiza seu caráter ideológico. Quem os consome são os trabalhadores, empregados e pequenos burgueses, que sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. A Indústria Cultural é uma indústria da diversão mas, para os autores citados acima,

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação de mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho (ADORNO & HORKHEIMER, 1981, p. 128).

⁷ Os defensores da segunda visão alegam que somente com o folhetim apareceu uma arte fácil, que se destilava em episódios, se servia de esquemas simplificadoros e alcançava amplo público (COELHO, 1981, p. 9).

Ou seja, para Adorno e Horkheimer, os produtos culturais perderam seu caráter artístico, atuam como entretenimento com o único objetivo de alienar quem os consome, sem que esses possam tomar consciência que não saem do mesmo mecanismo de trabalho em que estão inseridos.

Umberto Eco, na obra *Apocalípticos e Integrados* (1976), divide a visão sobre a cultura de massa em duas, a *apocalíptica* e a *integrada*. Enquanto os críticos que têm uma visão apocalíptica da cultura de massa a veem como uma degradação do ser humano, como anticultura (como a posição de Adorno e Horkheimer), os que têm uma visão integrada a veem possibilitar a disponibilização dos bens culturais para todos e ampliar a absorção e recepção de informações, ou seja, um alargamento da área cultural. Sem colocar nenhuma das visões como equivocada, Eco determina que, seja qual for a posição que se assuma, é neste mundo da cultura de massa que vivemos, no qual as classes subalternas, bem ou mal, fruem e produzem bens culturais graças a processos industriais:

Ao nosso ver, se devemos operar *em e para* um mundo construído na medida humana, essa medida deverá ser individuada não adaptando o homem a essas condições de fato, mas *a partir dessas condições de fato*. O universo das comunicações de massa é – reconheçamo-lo ou não – o nosso universo; e se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência dos jornais, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém foge a essas condições, nem mesmo o virtuoso, que, indignado com a natureza inumana desse universo da informação, transmite o seu protesto através dos canais de comunicação de massa, pelas colunas do grande diário, ou nas páginas do volume em *paperback*, impresso em linotipo e difundido nos quiosques das estações (ECO, 1976, p. 11).

Em contrapartida a pensadores apocalípticos como Adorno e Horkheimer, há aqueles que, como Jesús Martín-Barbero, em seu livro *Dos Meios às Mediações* (2006), veem a cultura como mediadora entre

os atores sociais que fazem parte do processo comunicacional. Segundo Martin-Barbero, não podemos mais falar em hegemonia e submissão, mas sim em um processo comunicacional multilateral, no qual todos os atores contribuem para a cultura. Para ele, nós adquirimos, através das mediações que a cultura exerce, filtros que modificam a forma como apreendemos, interpretamos e devolvemos a cultura aos emissores. Ou seja, temos que ver os produtos da cultura de massa como importantes meios de representação da nossa cultura contemporânea e não mais apenas como instrumentos de alienação e submissão. E isso cabe para as histórias em quadrinhos.

2.3 - QUADRINHOS COMO CULTURA DE MASSA

Desde a popularização dos quadrinhos associados aos jornais, eles passaram a ser vistos como um clássico exemplo da cultura de massa, assim como o rádio e a TV, um produto que surge e se desenvolve com a Indústria Cultural. Assim como outros produtos da cultura de massa, os quadrinhos foram inicialmente (e por muitas vezes ainda o são) tratados pelos críticos como pura forma de entretenimento, e conseqüentemente, de alienação usada pelo sistema capitalista:

As histórias em quadrinhos atingem um grande público independentemente de faixa etária. Por ser um tipo de texto que utiliza tanto a linguagem verbal quanto a não-verbal, associadas às passagens em que o humor e/ou a sátira se fazem presentes, atraí o leitor por dar ao texto o caráter de lazer, proporcionando uma leitura cujo objetivo é apenas a fruição, em princípio, descompromissada com a aprendizagem. (...) Paralelamente à segunda revolução industrial e à explosão capitalista, os quadrinhos americanos se fortalecem. O consumo desse tipo de narrativa é garantido pela pequena burguesia que, enquanto classe dominante, ávida de modelos de heróis que a representassem faz dos personagens das HQs porta-vozes de ideologias que precisavam ser absorvidas pelo maior número possível de pessoas. (JOSGRILBERG, p. 1-3).

Em 1954 o psiquiatra estadunidense Frederic Werthan lançou a obra *The seduction of the innocent*, que iniciou uma violenta campanha contra as histórias em quadrinhos. Ele acusava as HQs de trazer malefícios às crianças, e com grande preconceito, fez as pessoas enxergarem as HQs como uma ameaça à moral e aos bons costumes:

Partindo de exemplos escolhidos preconceituosamente, seu trabalho apresenta histórias de pior nível e enumera os temas que nelas são repetidos: enforcamento, flagelação, estupro, tortura, etc.; é rico em ilustrações escolhidas minuciosamente, com as quais procura demonstrar sua tese. Exemplifica casos em que histórias em quadrinhos foram o provável motivo de acidentes, muitos deles fatais, entre crianças e adolescentes, apresenta todos os heróis dos quadrinhos como psicopatas, suspeita das tendências nazistas do *Super Homem* (ele chega a afirmar que o S pintado no uniforme do herói poderia facilmente ser mudado para SS), desconfia das relações entre *Batman e Robin*, que, em sua opinião, estariam vivendo o sonho de um casal homossexual (VITÓRIA, 2010).

Tal perseguição comandada por Werthan resultou na criação de um código de ética para os quadrinhos, mas também colaborou para a renovação temática e linguística das HQs.

Em 1982, com o livro *Para ler o Pato Donald*, Ariel Dorfman e Armand Mattelart inauguram uma nova visão crítica sobre as histórias em quadrinhos, indo em outra direção que a tomada pelo já desacreditado Werthan. A partir de então não era mais possível olhar para as HQs como um mero passatempo frívolo. Segundo eles, os personagens criados por Walt Disney, por exemplo, se transformaram numa reserva do acervo cultural do homem, e através disso, condicionam os códigos que se edificam com as necessidades psicológicas dos seres humanos na idade infantil:

Com efeito, os maiores mostram aos mais jovens como uma prova que essa literatura é essencial, corresponde ao que a mesma criança pede, o que considera gostoso. Não obstante, trata-se de um circuito fechado: as crianças foram geridas por essa literatura e pelas representações coletivas que

a permitem e fabricam, e – para se integrarem à sociedade, receberem recompensa e carinho, serem aceitas, crescerem em direitos – devem reproduzir diariamente todas as características que a literatura infantil jura que elas possuem (DORFMAN & MATTELART, 1982, p. 20).

Mesmo Umberto Eco, no já citado livro *Apocalípticos e Integrados*, afirma que as HQs são um produto industrial que funciona de acordo com as mecânicas de persuasão ocultas e “supõe no fruidor uma atitude de evasão que estimula imediatamente as veleidades paternalistas dos comitentes. E os autores, o mais das vezes, se adequam” (ECO, 1979).

Porém, encarar os quadrinhos apenas como produto da cultura de massa e arma de dominação, nos parece insuficiente. Segundo Martin-Barbero, eles evoluíram com a demanda de mitos e heróis presente na nossa era de racionalidade instrumental. Porém, se essa mitologia funcionou, era porque respondia a interrogações e vazios não preenchidos, uma demanda coletiva que buscava meios e esperanças, cujo racionalismo e o progresso não mais conseguiam satisfazer. Os quadrinhos fazem a ligação necessária entre real e imaginário e suplementam a impotência política e o anonimato social nos quais estamos inseridos (MARTIN-BARBERO, 2006). É necessário então pensar os quadrinhos como algo além da fórmula cultura de massa/alienação.

2.4 – QUADRINHOS COMO LINGUAGEM / QUADRINHOS COMO ARTE

No Apêndice ‘A’ de seu livro *TAZ – Zona Autônoma Temporária* (2004), Hakim Bey propõe o que ele chama de “Caos Linguístico”, ou seja, que a linguagem possa ser encarada como um sistema dinâmico complexo ou “campo caótico”. Bey analisa duas escolas linguísticas derivadas de Saussure: a que ele chama de “antilinguística”, niilista, que afirma que a linguagem cria significados de forma arbitrária e, portanto, pretende dar as costas a ela, ou leva-la para um caminho impossível; e a linguística de Chomsky, que acredita em uma “gramática universal” e tenta “salvar” a linguagem através da descoberta de “invariáveis ocultas”, de uma gramática “inata”.

Bey, entretanto, quer apresentar as gramáticas não como inatas, mas como algo emergente do caos espontaneamente, como “ordens superiores”, ou seja, a linguagem seria formada por sistemas dinâmicos complexos, seria *fractal*. Sendo caótica, a linguagem pode sobrepor-se à representação e à mediação. Ela pode até criar significados arbitrariamente, como afirmam os niilistas, mas sendo caótica ela pode superar a si mesma, pode “criar liberdade a partir da confusão e da decadência da tirania semântica” (BEY, 2004, p. 77).

Esse reconhecimento de Bey do caráter caótico da linguagem e da liberdade que ele proporciona pode ser (e provavelmente ele pressupõe isso) aplicado analogamente para a arte e para o que chamamos de “realidade”. É de certa forma o paradigma epistemológico colocado pelo pós-estruturalismo: de que a realidade é puro caos e a maneira como a percebemos/vivenciamos é um “recorte” desse caos feito pelo contexto (seja a linguagem, contexto histórico, cultura, ou uma mistura de todos). Ou seja, o contexto no qual estamos inseridos forma uma espécie de “moldura” no caos nos fazendo ver o mundo de uma determinada maneira. Usando uma metáfora discordiana: o contexto é como uma grade em uma janela pela qual observamos o caos. Tudo o que vemos é o que a grade nos permite ver. Diferentes culturas têm grades diferentes, diferentes linguagens e diferentes contextos históricos proporcionam diferentes realidades.

A arte, como parte da realidade, pode ser encarada da mesma forma. O artístico é um certo recorte do caos que é realizado pelo artista, como a ideia deleuziana de virtualização/atualização, ou seja, a arte sairia do virtual (nem ser nem não-ser, mas um “quase” potencial) e se tornaria real, se atualizaria como singular, processo realizado pelo artista. Esse processo não é teleológico e sim caótico, como um processo de deriva que possibilita gerar indeterminadas coisas.

Qualquer apreensão do real não dá conta da sua natureza caótica. Os infinitos recortes possíveis sobre a realidade são como “mapas” que, mesmo sobrepostos, sempre deixam espaços em branco, “frestas”. O artista, então, age como o nômade psíquico de Deleuze, aquele que consegue percorrer tais “frestas” na realidade e de lá traz o que vai ser o objeto/ato artístico. Pensamos que o artístico é um tipo de recorte do real que não é feito por completo, que fica com “um pé” no caos, fica na borda, e, por esse motivo, é tão tocante e tão inexplicável. Nossa “moldura” não dá conta de explicá-lo, ele não está completamente inserido, mas também não está completamente fora. Por isso a arte tem um caráter de ser sempre *surpreendente*. Mesmo enquanto atual, ainda

sofre uma virtualização, tem uma espécie de presença que denota sua impermanência em sua atualidade.

Sendo assim, como uma linguagem, ou como arte, os quadrinhos podem (como de fato o fizeram) ultrapassar seus próprios objetivos, podem ir além do que são. Criados como produtos de cultura de massa, como entretenimento para crianças ou como formas de dominação e alienação usadas pelo sistema, as HQs transformaram a si mesmas e também a suas formas de apreensão e recepção. Os personagens, segundo o editor de Batman, Dennis O’Neil, “são nosso folclore pós-industrial e, como tal, eles significam muito mais para as pessoas que poucos minutos de fútil diversão. Eles são uma parte da família psíquica” (SANTOS, 1995, p. 58).

Segundo Néstor García Canclini (1998), os quadrinhos são um gênero capaz de transitar entre a imagem e a palavra, entre o erudito e o popular, reunindo características tanto do artesanal quanto da cultura de massa. Os quadrinhos relacionam-se com as outras artes de forma desterritorializada e amplificam seu potencial de comunicação e conhecimento, atuando de maneira oblíqua no desenvolvimento político e assumindo um lugar central na cultura contemporânea:

As histórias em quadrinhos se tornaram a tal ponto um componente central da cultura contemporânea, com uma bibliografia tão extensa, que seria trivial insistir no que todos sabemos de sua aliança inovadora, desde o final do século XIX, entre a cultura icônica e literária. Participam da arte e do jornalismo, são a literatura mais lida, o ramo da indústria editorial que produz maiores lucros (CANCLINI, 1998, p. 339).

Principalmente com o advento das *Graphic Novels*, as HQs passaram a retratar aspectos mais subjetivos da vida humana, seus problemas e emoções, de formas múltiplas, variadas e, muitas vezes, crítica. Em uma postura mais tolerante, Eco chega a dizer que há casos nos quais as HQs atingem um momento “universal” da fraqueza humana, e nesses casos os quadrinhos sobrevivem e derrotam o sistema que tentava condicioná-lo. Diz ainda que “percebemos que saímos, num ou noutro caso, de um circuito banal do consumo e da evasão, e quase chegamos ao limiar de uma mediação” (ECO, 1976, p. 287).

Em uma HQ como *Watchmen*, essa “saída do banal” se torna mais evidente, pois

Ela elevava a [linguagem] narrativo-sequencial ao extremo de suas possibilidades gráficas, excedendo referências visuais e linguísticas que possibilitavam um novo modo de pensar nas histórias em quadrinhos e, acima de tudo, aproximava os super-heróis da realidade, dando-lhe ambiguidade, amoralidade e fraquezas como qualquer outro ser humano normal (COELHO, MACHADO & BATESTIN, 2008, p. 11).

Watchmen, utilizando-se da linguagem das HQs e indo além dela, questiona os elementos culturais de sua época, bem como as formas de poder e de dominação. A figura do Super-Herói deixa de ser perfeita para passar a ser mais humana, além de moralmente questionável. Apesar de não ser uma HQ pretensamente “histórica” ou biográfica como *Maus*, de Art Spiegelman e *Persépolis* de Marjane Satrapi, por exemplo, Watchmen interage e dialoga com o contexto no qual foi produzida, reflete alguns elementos e ajuda a construir outros. Ficcionaliza a história, mas ficcionaliza também a ficção, constrói um mundo novo a partir do nosso e reconhece-se como parte do mundo, permitindo com que, ao lê-la, percebamos parcialmente como nosso mundo era naquele momento.

Assim, nos próximos capítulos iremos lançar olhares sobre Watchmen e tentar perceber o que ela pode nos dizer sobre o mundo e a época na qual foi produzida.

3 – NARRATIVAS DE PODER

Em uma entrevista ao programa *Comics Britannia* da BBC, Alan Moore disse que “o que o *Watchmen* se tornou foi uma completa meditação sobre o poder. Nós estávamos pensando em como, até certo ponto, cada um desses personagens representava algum tipo de poder” (BBC BRISTOL, 2007). A famosa frase usada por Moore, “Quem vigia os vigilantes?”, bem como o uso da figura do super-herói, nos remete a essa discussão acerca do poder.

Desde que foram introduzidos nas histórias em quadrinhos, os super-heróis são vistos como símbolos de poder. São seres, humanos ou não, com força ou habilidades maiores do que as pessoas comuns, capazes de feitos e realizações impossíveis para um ser humano normal. Mas ao mesmo tempo, o super-herói é visto como alguém de uma moral elevada, que sabe distinguir o certo do errado, que luta em favor do bem contra o mal. Personifica o poder, mas também a responsabilidade; é o próprio bem, é o modelo a ser seguido.

O melhor exemplo de super-herói nesses termos é o Super-Homem. Embora alienígena, foi criado por humanos, e tem um senso de dever e uma moral irrepreensíveis. Superforte, capaz de voar, de lançar raios de calor com os olhos e dotado de um sopro congelante, ele usa seus poderes para o “bem”, salvando pessoas de tragédias e de quem quer lhes fazer mal. É admirado, idolatrado e amado por todos. Ele faz o papel do Estado: protege as pessoas (suas cores são as do Estado). Representa assim a relação que as pessoas gostariam de ter com o Estado, a sensação de segurança que esperam, mas sem o distanciamento e a impessoalidade que este mantém.

Esse é o papel muitas vezes representado pelos super-heróis: o de um Estado sem defeitos, que mantém a ordem e exerce a justiça, alheio ao interesse próprio. Os super-heróis de *Watchmen*, porém, não têm um papel tão óbvio. Tentaremos então, neste capítulo, estabelecer uma discussão entre os personagens e o enredo de *Watchmen*, algumas possibilidades de discursos de poder que se apresentam com eles e as interações com seu contexto histórico-político-social.

3.1 – DR. MANHATTAN E OS ESTADOS UNIDOS

Uma primeira leitura que podemos fazer acerca da figura do Dr. Manhattan é um paralelo entre ele e a imagem que os Estados Unidos tinha de si mesmo no início da Segunda Guerra Fria. O Dr. Manhattan tem poderes quase absolutos, controla a matéria em nível subatômico, pode fazer praticamente qualquer coisa que tiver vontade. Ele aparece na história como a principal arma dos Estados Unidos, responsável pela supremacia deste sobre a URSS. No apêndice do capítulo 4 de *Watchmen*, em uma entrevista do professor Milton Glass sobre o Dr. Manhattan, é comentado que os noticiários estariam veiculando a ideia de que “o Super-homem existe, e ele é americano” (Figura 19). O professor Glass vai além, dizendo que “Deus existe e ele é americano”, enfatizando ainda mais o poder representado pelo Dr. Manhattan.



Figura 19 – “O super-homem existe, e ele é americano”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 13.

Embora na HQ o Dr. Manhattan seja uma “arma” que dá superioridade aos EUA, podemos vê-lo como a imagem que os estadunidenses faziam de si mesmo como potência: todo-poderoso, praticamente invencível, capaz de fazer qualquer coisa. Tal super-herói na história funciona como uma alegoria da própria nação estadunidense. Na primeira aparição do Dr. Manhattan (Figura 20), quando Rorschach vai visitá-lo no Centro Rockfeller de Pesquisas Militares, ele está em uma forma gigante, representando sua superioridade às pessoas comuns, bem como a superioridade estadunidense que ele simboliza.

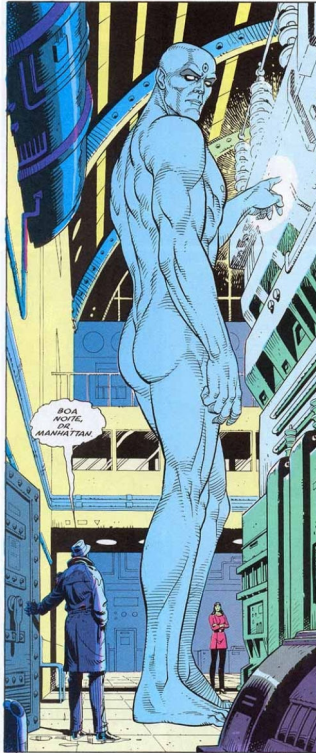


Figura 20 – Dr. Manhattan “gigante”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 20.

O próprio nome do herói advém do “Projeto Manhattan” (MOORE & GIBBONS, 2009, “Dr. Manhattan”), projeto estadunidense responsável por criar a bomba atômica, que representou a superioridade bélica dos Estados Unidos durante parte da Guerra Fria. Assim como a bomba atômica foi usada pelos EUA para fixar-se como potência militar e seu lançamento em Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial usado como propaganda e demonstração de poder contra seus inimigos, principalmente a URSS, em Watchmen os russos parecem ver o Dr. Manhattan como mais uma arma que reforça o caráter imperialista dos EUA, o que aparece nas manchetes de jornal (Figura 21).



Figura 21 – Jornal: “Russos chamam Dr. Manhattan de ‘arma imperialista’ ”.
Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 10.

Moore e Gibbons tentam representar o imaginário dos estadunidenses, antes das crises trazidas pela Segunda Guerra Fria, como esperançoso. As pessoas acreditavam na superioridade de seu país, acreditavam na possibilidade (ou até no dever) de uma vitória sobre a URSS, como quando o jornaleiro diz que deveriam bombardeá-los até “eles derreterem” (Figura 22).



Figura 22 – Jornaleiro dizendo que deveriam bombardear a URSS. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 1.

Em outro trecho da história, mais à frente, Moore retrata que muitos poderiam achar moralmente lógico atacar a URSS primeiro. Para proteger suas famílias, seria moralmente aceito que as famílias soviéticas morressem (Figura 23).



Figura 23 – Dever moral de atacar antes. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 11, p. 13.

Aqui fica claro novamente o ponto de vista da história, que é o ponto de vista estadunidense⁸. A estrutura narrativa apresenta os Estados Unidos como “nós”, enquanto a URSS são os “outros”. Não importa o que aconteça aos “outros”, não importa se eles morrerem (até porque, como “outros” eles não podem ser compreendidos totalmente por “nós”), desde que “nós” sobrevivamos.

Esse sentimento de superioridade, essa crença em um futuro vitorioso, no qual os EUA, sentindo-se mais poderoso, poderia atacar a URSS e vencer a guerra, vai, aos poucos, se perdendo. Veremos mais a frente que tanto a ideia de superioridade quanto a esperança de um futuro vão dando lugar ao medo e ao desespero, quando as pessoas percebem que não haveria vitorioso em uma guerra desse tipo.

⁸ Quer por um motivo comercial ou por um motivo crítico. De qualquer forma, o público alvo da obra eram os leitores do mundo capitalista, principalmente os estadunidenses.

3.2 – TENSÕES ENTRE EUA E URSS

A época em que a história está sendo contada é exatamente a marcada pelo fim do período de distensão e pela ruptura das relações entre EUA e URSS, dando início à chamada Segunda Guerra Fria. É a fase que foi marcada por um novo período de tensão. Ronald Reagan assume o poder nos EUA, ressaltando a necessidade de aumentar os gastos militares legitimando o uso da força nas relações internacionais. Fred Halliday conta que:

O primeiro secretário de estado de Reagan, Alexander Haig, declarou em muitas ocasiões durante os primeiros meses depois de sua posse, que a prioridade da Administração era, textualmente, “a restauração do poderio econômico e militar estadunidense”. Disse a uma audiência que algumas coisas eram mais valiosas que a paz (HALLIDAY, 1989, p. 30).⁹

O período foi marcado também pelo início da nova corrida armamentista e pela invasão do Afeganistão pela URSS em 1979. Reagan cedeu armas para os inimigos dos soviéticos, como para o Iraque, sob o comando de Saddam Hussein (na Guerra Irã-Iraque) e para guerrilheiros afegãos, contra a própria URSS. É nesse período que se inicia a nova corrida espacial, com o advento do Projeto Guerra nas Estrelas criado pelos EUA, na tentativa de se utilizar satélites para deter mísseis soviéticos, e com a URSS investindo na ocupação do espaço, construindo e desenvolvendo ônibus e estações espaciais, como a estação MIR.

Com a Segunda Guerra Fria, iniciou-se um endurecimento na política estadunidense, que não foi acompanhado pelo lado soviético,

Mas a força chegou a ter uma parte mais destacada na política exterior soviética, principalmente na intervenção soviética no Afeganistão em dezembro de 1979, a primeira vez

⁹ Em uma tradução livre do original: “El primer secretario de estado de Reagan, Alexander Haig, declaró en muchas ocasiones durante los primeros meses después de su toma de posesión, que la prioridad de la Administración era, textualmente, ‘la restauración del poderio económico y militar estadounidense’. Dijo a una audiencia que algunas cosas eran más valiosas que la paz.”

que se utilizaram de tropas soviéticas em combate fora do âmbito soviético de influência desde 1945. A União Soviética alcançou um nível de disponibilidade militar nunca visto antes e havia situado novos mísseis no cenário europeu, os ss-20. (...) Os líderes soviéticos ressaltaram de modo crescente que estavam preparados para igualar as inovações militares ocidentais e, se fosse necessário, a lutar para defender seus interesses quando fossem atacados. (...) Os altos funcionários soviéticos adotaram, por vezes, um tom intimidatório e ameaçador ao dirigir-se à opinião pública em países que se considerava que facilitavam particularmente a propaganda prévia estadunidense (HALLIDAY, 1989, p. 31).¹⁰

Porém, os comentaristas da Administração Reagan conheciam pouco da realidade soviética, não compreendiam as motivações de seus líderes e nem de sua população. A URSS chegou a ser acusada de respaldar o “terrorismo internacional” e até de tentar assassinar o papa, e de estar preparada para “mentir, fraudar e roubar” (HALLIDAY, 1989, p. 31-32).

Com a Segunda Guerra Fria veio um esfriamento das relações bilaterais entre EUA e URSS, o que trouxe um retorno do conservadorismo tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. No lado econômico, ampliaram-se as políticas macroeconômicas monetaristas e as devastações provocadas pelo lado da oferta; na política social, houve cortes de fundos e anulação da legislação que beneficiava as organizações sindicais e movimentos feministas, homossexuais e de negros, conquistadas por esses nos anos 1970. Essa reafirmação da unidade interna estadunidense era concomitante com a tentativa de uma afirmação de uma nova unidade internacional com a hegemonia dos EUA (HALLIDAY, 1989, p. 34).

¹⁰ Em uma tradução livre do original: “Pero la fuerza llegó a tener una parte más destacada en la política exterior soviética, principalmente en la intervención soviética en Afganistán en diciembre de 1979, la primera vez que se utilizaron tropas soviéticas en combate fuera del ámbito soviético de influencia desde 1945. La Unión Soviética alcanzó un nivel de disponibilidad militar nunca visto antes y había situado nuevos misiles en el escenario europeo, los ss-20. (...) los líderes soviéticos resaltaron de modo creciente que estaban preparados para igualar las innovaciones militares occidentales y, si era necesario, a luchar para defender sus intereses cuando fuesen atacados. (...) Los altos funcionarios soviéticos adoptaron, de vez en cuando, un tono intimidatorio y amenazador al dirigirse a la opinión pública en países que se consideraba que facilitaban particularmente la propaganda previa estadounidense”.

As armas nucleares eram muito importantes nessa política. Elas haviam se convertido em não somente um meio para defender um Estado capitalista contra outro, mas também em um instrumento que influía sobre o conflito social e político internacional, entre capitalismo e comunismo. Depois das forças nucleares mais ou menos equiparadas, nenhum lado arriscava o próprio futuro em uma guerra que representaria o fim da civilização. Assim, a ameaça nuclear não congelou o conflito, mas reduziu seu campo de atuação.

O conflito político e social entre EUA e URSS, porém, estava longe de ser um conflito equilibrado. Mesmo no âmbito militar, no qual era forte, a URSS estava em desvantagem. No âmbito econômico, a URSS era muito mais fraca que os EUA. Seu PNB total equivalia de 40 a 50 por cento ao dos Estados Unidos; seu PNB por pessoa equivalia ao de países como Irlanda, Espanha ou Grécia; e o PNB combinado de todos os países do Pacto de Varsóvia equivalia à terça parte daquele dos países capitalistas da OCDE¹¹ (HALLIDAY, 1989. p. 44).

Muitas das desvantagens do lado leste podem ser explicadas por seu ponto de partida histórico. A Rússia já era um país extremamente empobrecido em 1917, ano da Revolução. Isso, mais os estragos da intervenção de 1918-1922, a ditadura stalinista e a destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial a impediram de alcançar um desenvolvimento como o dos Estados Unidos.

Embora essa seja a imagem geral que temos, a aparência de igualdade é enganosa, e mais, foi utilizada pelo ocidente para fazer comparações que lhes eram favoráveis. Os Estados Unidos sempre tentaram fazer parecer que a Guerra Fria era um conflito entre “totalitarismo” e liberdade, entre um comunismo ditatorial e um capitalismo democrático. As vantagens econômicas e políticas conseguidas pelos países capitalistas forneciam uma justificativa ideológica para enfrentar a URSS. Diziam lutar pelo “mundo livre”, e a prova era que o capitalismo permitia maiores benefícios políticos e materiais para todos.

Essa afirmação era fantasiosa, principalmente nas nações capitalistas do terceiro mundo, onde o que reinava eram as ditaduras e a miséria, além de terem se tornado palco de inúmeros conflitos durante todo o período da Guerra Fria.

¹¹ Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico.

3.3 - CONFLITOS NO TERCEIRO MUNDO

A fala do Coruja sobre o Comediante no primeiro capítulo de *Watchmen*, quando diz que este pode ter sido vítima de um crime político, já que trabalhava para o governo derrubando repúblicas marxistas na América do Sul (Figura 24), ilustra muito do que acontecia na época. Desde 1945 os países capitalistas avançados passaram a iniciar guerras de eliminação e conquista em uma escala quase contínua contra os países do Terceiro Mundo. Desses, os sanguinários combates na América Central no começo dos anos 1980 são um exemplo recente.



Figura 24 – Comediante derrubava repúblicas marxistas. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 12.

A própria categoria “terceiro mundo” já reflete uma distinção de valor feita pelas forças capitalistas. Não pretendemos aqui (e nem teríamos como) descrever ou mesmo citar todos os conflitos ocorridos nos países do Terceiro Mundo nesse período. Queremos apenas fazer algumas considerações e tocar em alguns pontos que transcendem a obra *Watchmen*, base deste trabalho.



Figura 25 – Dr. Manhattan destruindo o Vietnã. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 20.

Em *Watchmen*, os EUA vencem a Guerra do Vietnã, graças à presença do Dr. Manhattan (Figura 25). Aqui ele é também representado como um gigante, novamente evocando a imagem que os EUA tinha de si mesmo, principalmente no Vietnã: considerava-se invencível, o que se mostrou um grande equívoco, na realidade. Os vietnamitas correndo, apavorados e impotentes, reforçam tal imagem.

Já no quadro seguinte (Figura 26), Dr. Manhattan descreve que os vietcongs, na maioria das vezes, pediam para se render pessoalmente a ele, com um “terror temperado por uma reverência quase religiosa”. Abaixo, Dr. Manhattan ainda diz que aquela era uma atitude parecida com a que os japoneses tiveram diante da bomba atômica após Hiroshima. Novamente aqui se evoca a imagem de superioridade interiorizada pelos estadunidenses, de que o próprio EUA deveria ser

reverenciado e temido, como um deus, com a força exercida através do poder nuclear.



Figura 26 – Vietcongs rendendo-se ao Dr. Manhattan. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 20.

Porém, embora essa fosse a imagem que os EUA interiorizaram e que muitas vezes quiseram passar ao resto do mundo (vários filmes hollywoodianos transmitiam a ideia de que os EUA venceram a Guerra do Vietnã), a realidade foi bem diferente.

O Vietnã, dividido em dois após a Guerra da Indochina, foi palco da maior guerra depois da Segunda Guerra Mundial. O Vietnã do Sul foi proclamado independente pelo ditador Ngo Dinh Diem, um líder católico que logo se aliou aos Estados Unidos. Em contrapartida, comunistas do Vietnã do Norte formaram a Frente de Libertação Nacional (FNL), mais conhecida como Vietcong, e iniciaram uma guerra de guerrilhas contra o Vietnã do Sul. Quando o ditador Diem mostrou-se incapaz de se defender dos atacantes comunistas, o então presidente dos EUA, John Kennedy, enviou os primeiros “conselheiros militares” estadunidenses para o Vietnã. Após forjar um incidente, um ataque norte-vietnamita a um navio estadunidense em 1964 (no Golfo de Tonquim), o congresso dos EUA, já sob o comando do presidente Lyndon Johnson, aprovou e iniciou uma invasão àquele país.

Era importante para os EUA entrar no conflito para tentar manter a sua imagem perante o mundo e defender seus interesses frente ao

comunismo. Na Figura 27 vemos Moore e Gibbons retratarem essa preocupação, quando o Comediante diz que a vitória nada significa para o vietnamita comum, mas muito para os estadunidenses.



Figura 27 – Comediante descrevendo a importância da Guerra do Vietnã. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 13.

Na realidade, mesmo com o envio de milhares de soldados (com o saldo de 58.203 mortos e 303.635 feridos do lado estadunidense, e cerca de dois milhões e meio de vietnamitas mortos), os EUA não conseguiram vencer o conflito, que acabou com a unificação do Vietnã em 2 de Julho de 1976, sob o nome de República Socialista do Vietnã. As perdas humanas foram maiores do que em qualquer outra guerra o que fez Moore classificar o conflito como uma “carnificina sem sentido” (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 127).

O resultado para os EUA foi um prejuízo de 200 bilhões de dólares e a moral dilacerada, tendo que amargar a primeira derrota militar de sua história. A CIA e o Pentágono foram duramente criticados e seu presidente, Richard Nixon, obrigado a renunciar ao cargo devido ao escândalo de Watergate (SCHILLING). A derrota abalou muito os Estados Unidos, fato que Moore ficcionaliza, talvez ironicamente, através da fala do Comediante quando esse diz que o país ficaria “meio louco” caso perdesse a guerra (Figura 28).



Figura 28 – Comediante sobre o Vietnã: “Se a gente tivesse perdido essa guerra...”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 13.

Outra incursão nos países do Terceiro Mundo que é usada como chave narrativa por Moore e Gibbons é a invasão do Afeganistão realizada pela URSS. A URSS enviou as primeiras tropas para o Afeganistão em 25 de dezembro de 1979, em apoio ao governo marxista do país e contra os insurgentes *muhadjin* que tentavam tomar o poder, apoiados pelos EUA. A URSS justificou a necessidade de intervenção com o argumento de manter a paz na Ásia Central e de preservar o regime comunista dos ataques dos *muhadjin*. Com o recebimento de mísseis solo-ar FIM 92 Stinger, dados pelos EUA, os rebeldes dominaram o espaço aéreo da região, o que fez a URSS, sob o comando de Mikhail Gorbachov em 1988, assinar uma trégua com o chefe dos insurgentes e finalmente retirar suas tropas em 15 de fevereiro de 1989 (WIKIPEDIA).

O conflito, no entanto, tem um valor simbólico que é o de servir como marca do início da Segunda Guerra Fria, já que com ele a relação entre EUA e URSS “esquenta”. Esse marco é retratado por Moore e Gibbons em um recorte de jornal (Figura 29). A partir desse ponto, na história de *Watchmen*, a relação de “respeito” entre as potências se perde e um conflito militar passa a parecer cada vez mais próximo e real, aumentando o medo e desespero das pessoas.



Figura 29 – Jornal: Russos invadem Afeganistão. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 25.

3.4 – NEOLIBERALISMO

O Neoliberalismo é uma doutrina econômica capitalista de resgate do Liberalismo Clássico que defende a não-participação do Estado na economia, ou seja o livre-mercado deve reger e garantir o crescimento econômico e o desenvolvimento social de um país. Se popularizou na década de 1970, com a Escola Monetarista do economista Milton Friedman, como uma solução para a crise econômica mundial de 1973, provocada pelo aumento de preços excessivo do petróleo.

O primeiro governo democrático a se inspirar nos princípios neoliberais foi o de Margaret Thatcher. Ela foi a primeira mulher a assumir o cargo de Primeiro Ministro do Reino Unido, subindo ao poder juntamente com os conservadores em 1979. Seguindo a ideologia econômica de Friedrich Hayek, implantou uma nova forma de governar, de acordo com a doutrina neoliberal, que foi chamada de *thatcherismo*.

O *thatcherismo* se caracteriza pela redução da intervenção do Estado na economia, e pela exaltação quase religiosa das virtudes dos livre-mercados, e dos méritos da "ordem espontânea" tal como defendida por Hayek, de quem era grande admiradora, e por uma

política econômica monetarista, tal como defendida pela Escola de Chicago; pela defesa das privatizações de empresas estatais, pela redução dos impostos diretos (ou distributivos, como o imposto sobre a renda e os impostos sobre as propriedades) e pelo aumento dos impostos indiretos (ou regressivos, como os impostos sobre o consumo), pelo combate aos sindicatos de trabalhadores, pela eliminação do salário mínimo, e pela redução do Estado de bem-estar social.

Porém, o caráter liberal no governo Thatcher mascara outro caráter, muito mais ideológico, chegando ao ponto de toda a política econômica poder ser considerada como submetida a interesses de poder político. Os sucessos das políticas econômicas de Thatcher só foram conseguidos em troca de pesados custos sociais para a maioria da população britânica. A produção industrial caiu muito, o desemprego aumentou desenfreadamente, chegando a três milhões de pessoas. Os impostos aumentavam para as pessoas de renda mais baixa e diminuía para os de renda mais alta, chegando ao ponto de 28% das crianças da Grã-Bretanha estarem abaixo da linha da pobreza ao final de seu governo. Thatcher é responsável por duplicar a taxa de pobreza inglesa (NELSON & WHALEN, 2007).

Esse clima de descaso com o social e de busca por um poder político através de políticas econômicas em detrimento da população mais pobre, se espalhou em todo o mundo, com a Rogernomia, na Nova Zelândia, o Racionalismo Econômico, na Austrália, e também com o governo de Ronald Reagan, nos EUA.

3.4.1 – Ronald Reagan

Ronald Reagan assumiu a presidência dos Estados Unidos em 1981, após tornar-se um fenômeno no Partido Republicano e ser governador do estado da Califórnia. Desde o início do mandato, já implantou uma série de iniciativas econômicas e novas políticas. Renunciou a estratégia de conversação com a URSS, ampliando maciçamente os investimentos militares estadunidenses e inaugurando a política da Guerra nas Estrelas. Foi quem definiu publicamente a URSS como “Império do Mal”, dando amplo apoio a movimentos anticomunistas em vários lugares do mundo.

Além disso, Reagan foi responsável pela invasão aos países da América Central e pelo fim do Movimento Trabalhista nos Estados Unidos. Seu programa de governo destacava-se por forte presença

militar, impostos baixos, guerra “antidrogas” e imposição de valores conservadores, além de várias privatizações. Sua política levou os EUA ao endividamento nacional.

Reagan foi o primeiro presidente a ser profissionalmente treinado como ator e porta-voz televisionado. Essas habilidades o levaram a explorar novas oportunidades que contribuíram para a sua influência na Casa Branca. Por outro lado, o fato de um ator ser presidente dos EUA sempre foi algo muito ridicularizado. Moore faz uso da ironia, quando, no fim da história de *Watchmen*, Seymour, o assistente do editor do jornal, cogita o fato de que o ator Robert Redford possa se candidatar à presidência, enquanto o editor diz que um ator na Casa Branca seria um absurdo (Figura 30).



Figura 30 – “Um ator de faroeste na Casa Branca?”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 12, p. 32.

Moore e Gibbons ainda brincam com a relação realidade/ficção no que diz respeito à candidatura de um ator a presidência, quando mostra, na manchete de um jornal, “RR candidato em 88?” (Figura 31). No caso da história de *Watchmen*, “RR” são as iniciais de Robert Redford, mas funciona como artifício para os autores fazerem alusão ao ator que estava no comando da Casa Branca naquele momento, o também “RR”, Ronald Reagan.



Figura 31 – Jornal: RR candidato em 88? Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 12, p. 31.

Reagan parecia ter “menos curiosidade intelectual, menos interesse nos detalhes, do que qualquer outro presidente, pelo menos desde Calvin Coolidge” (NEUSTADT, 2008, p 364.). No fim, Reagan era muito mais ator do que presidente (cujo papel representava com certa maestria):

Ficava evidente que se tratava da imagem de um ator. Sua satisfação pessoal estava associada a seu desempenho, dia após dia, nos afazeres atribuídos a cada dia, sejam conferências de imprensa ou palestras ou ‘oportunidades de fotografias’ ou visitas ao exterior – o que quer que seja. O ‘desempenho’ era julgado pela reação da plateia. Contudo, não apenas por ela – era também julgado por padrões profissionais: estavam corretos o senso de oportunidade, a postura, a ênfase, os gestos? Supostamente, Reagan encontrava-se em seu ponto de autoconfiança mais baixo em dezembro de 1896, em meio ao clamor sobre a venda de armas a Teerã. ‘Eles não acreditam em mim’, disse, profundamente desencorajado, sobre o público em geral. E seu ponto mais confiante, comentava-se, fora em julho de 1981, depois de uma conversa ao pé da lareira

a respeito de cortes de impostos. Comentou-se que Reagan perguntara com genuína satisfação: ‘Que tal o *timing?*’. E ficou radiante quando lhe responderam: ‘Na mosca!’ (NEUSTADT, 2008, p. 368).

Os ajudantes de Reagan literalmente “produziram” o presidente, definindo seu roteiro diário, palavras e fotografias, formando um “tema do dia”. Eventos imprevistos o “bloqueavam”, e tinham que evitar isso. Pela primeira vez na Casa Branca os compromissos do presidente eram subordinados às suas relações com a mídia (NEUSTADT, 2008, p. 370). Presidente ou ator?

3.4.2 – O poder da “América”

Sem dúvidas, o presidente dos EUA era visto como o grande símbolo de poder mundial naquele momento. Alan Moore foi um grande crítico a essa doutrina neoliberal que se instalava e ganhava força. Já em *V de Vingança*, faz uma crítica contundente ao governo Thatcher na Inglaterra nos anos 1980. Na primeira página de *Watchmen*, através do discurso de Rorschach, critica os “liberais, intelectuais e sedutores de fala macia” (Figura 31).



Figura 32 – “Liberais, intelectuais e sedutores de fala macia”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 1.

Outra crítica de Moore ao governo da época pode ser vista ao olharmos para a figura do Dr. Manhattan. Assim como os governantes, Dr. Manhattan tinha um grande poder nas mãos, mas não agia (Figura 32), não resolvia os problemas, deixando o mundo “seguir seu curso” (assim como os liberais em relação à economia).



Figura 33 – Dr. Manhattan pode agir, mas não age. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 15.

Por outro lado, embora os trabalhadores e pessoas comuns fossem prejudicados com essa postura política dos EUA, havia quem lucrava com isso. Em um momento de *Watchmen* o jornalista fala que quanto mais desastres acontecem, mais jornais ele vende, enquanto a narrativa paralela diz que “no inferno, ao menos as gaivotas são felizes” (MOORE & GIBBONS: 2009, p. 76). Assim como as gaivotas se aproveitam da tragédia para se alimentar, os jornalistas são beneficiados pelo aumento das vendas de jornais com a notícia de que um conflito mundial seria iminente. Algo análogo era vivido na realidade da época: enquanto o temor de um conflito nuclear se acentuava e o medo ia tomando conta das pessoas, as indústrias de armas, principalmente nos EUA iam crescendo e movimentando todo um mercado que enriquecia cada vez mais as classes dirigentes - as despesas mundiais com exércitos e armamentos chegaram a US\$ 1,2 trilhão em 1985 (COSTA, 2001). Sobre isso, o cientista estadunidense R. C. Lewontin escreveu:

A Guerra Fria foi uma solução para um dilema maior do desenvolvimento econômico americano. É evidente para todos quantos elaboram as políticas nacionais na Europa, América do Norte e Ásia desde o final da Segunda Guerra Mundial, e até mesmo para a maioria dos economistas, que a prosperidade do capitalismo moderno depende, de forma decisiva, duma intervenção estatal massiva na economia. Esta intervenção não se processa apenas em termos do controle da massa monetária e da redistribuição de bens de remuneração através dos impostos e programas de *welfare*. Envolve, igualmente, um papel vital para o Estado, enquanto fornecedor de subsídios à produção e ao emprego, através de três vias. Em primeiro lugar, o Estado torna-se um comprador de vulto de bens e serviços. Em segundo lugar, fornece capital diretamente a setores subcapitalizados, permitindo-lhes modernizar-se à custa de dinheiro público como, por exemplo, quando se nacionalizam temporariamente estradas de ferro, reconstruindo as suas infra-estruturas materiais, para depois as vender de novo no mercado. A terceira, é quando assume os custos, que são inoportáveis, mesmo para as maiores empresas individualmente consideradas, da criação de novas tecnologias e da formação dos quadros necessários, quer para a materialização da tecnologia já existente, quer para a criação de ulteriores inovações (LEWONTIN, 1997).

Isso também é citado por Moore, quando Ozymandias diz que “arsenais caros significam menos verbas para idosos, doentes, desabrigados, para a educação dos jovens” (Figura 33).

Ou seja, a corrida armamentista nada mais era do que uma estratégia de poder (que se revelou fundamental para liquidar a URSS), uma estratégia que beneficiava certos setores da economia, que enfatizava o descaso dos liberais com o bem-estar social, mas que servia para manter a imagem de superpotência e invencibilidade dos EUA, não importando quais os custos sociais que isso envolvesse.



Figura 34 – “Mais armas, menos verba”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 11, p. 21.

3.5 – RELAÇÕES DE PODER

Até aqui, neste capítulo, temos discutido as narrativas de poder presentes em *Watchmen* estabelecendo analogias e ligações entre o poder e a figura do Estado. Temos consciência, no entanto, que as relações de poder não se limitam a isso, e *Watchmen* nos possibilita realizar uma análise sobre as questões acerca de tais relações também em outros níveis.

3.5.1 – Foucault e a Microfísica do poder

Nos diversos artigos, cursos, entrevistas e debates presentes em seu livro *Microfísica do Poder* (2005), Foucault apresenta uma noção de poder diferente daquela a qual estamos acostumados. Para ele, o poder não possui uma natureza, uma essência com características universais; não existe algo unitário e global chamado poder, pois ele não é uma coisa, um objeto natural. O poder é uma relação, uma prática social, portanto constituída historicamente.

Os poderes não estão localizados especificamente em nenhum ponto da estrutura social, mas funcionam como uma rede de dispositivos, da qual ninguém fica fora, ninguém escapa, pois não há exterior possível:

Esta dificuldade – nosso embaraço em encontrar as formas de luta adequadas – não virá de que ainda ignoramos o que é poder? Afinal de contas, foi preciso esperar o século XIX para saber o que era exploração; mas talvez ainda não se saiba o que é o poder. E Marx e Freud talvez não sejam suficientes para nos ajudar a conhecer esta coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda parte, que se chama poder. A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exerce? (...) Ninguém é, propriamente falando, seu titular; e, no entanto, ele sempre se exerce em determinada direção, com uns de um lado e outros do outro; não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui (FOUCAULT, 2005, p. 75).

Ou seja, o poder não é algo que se possui, mas sim algo que se exerce. Rigorosamente falando, o poder não existe, existem práticas e relações de poder.

Para Foucault, o poder não está relacionado apenas ao Estado. Qualquer análise ou estudo acerca do poder que limita seu campo de investigação ao Estado não será de forma alguma completa. É preciso levar em conta a existência de formas de exercício de poder diferentes do Estado, que se articulam entre si e com ele de maneiras variadas, muito importantes para sua sustentação e manutenção.

Segundo ele, surgiu um novo tipo de exercício de poder no século XVIII, assumindo uma forma capilar, passando a ser encontrado no nível dos indivíduos, atingindo seus gestos, corpos, atitudes, seu cotidiano. O exercício do poder passou a se dar então no corpo social e não sobre o corpo social, passou a ser microscópico, processo tal que permitiu ao corpo social expulsar alguns de seus elementos importantes, como a corte e o rei.

Ao mesmo tempo, o sistema prisional passou a perder força como elemento principal de poder, dando lugar à vigilância. Porém, o que era um inconveniente, o fato das prisões não regenerarem ninguém, mas sim fabricarem delinquentes, foi assimilado pelos mecanismos de poder e usado estrategicamente. Descobriu-se que os delinquentes são úteis tanto no domínio econômico quanto no domínio político, pois passaram a ser vistos como perigosos não só para os ricos como também para os pobres, o que fazia todos apoiarem os esquemas de exercício de poder, fortalecendo-os.

Foucault assinala que hoje, cada vez mais, certas formas de ilegalismo e delinquência vêm sendo toleradas. Por exemplo, lojas que não investem tanto em segurança porque seria mais custoso do que o que perdem com os roubos que sofrem, e, portanto, preferem deixar-se roubar, afinal, o seguro cobre. O sistema se deu conta de sua solidez e permite uma distensão de si mesmo, que não escapa de seus limites e não o compromete. Além disso, Foucault diz:

Há também, sem dúvida, uma modificação na relação que as pessoas mantêm com a riqueza. A burguesia não tem mais em relação à riqueza essa ligação de propriedade que possuía no século XIX. A riqueza não é mais aquilo que se possui, mas aquilo de que se extrai lucro. A aceleração no fluxo da riqueza, suas capacidades cada vez maiores de circulação, o abandono do entesouramento, a prática do endividamento, a diminuição da parte de bens fundiários na fortuna, fazem com que o roubo não apareça aos olhos das pessoas como algo mais escandaloso que a escroqueria ou que a fraude fiscal (FOUCAULT, 2005, p. 135).

Ou seja, a tolerância com o ilegalismo e com a delinquência, principalmente o roubo, está intimamente ligada à nova postura que se tem frente à riqueza, que como ele diz, traz consigo agora uma ideia de fluxo acelerado e de circulação, e o roubo passa então a ser visto como parte desse fluxo.

Segundo Foucault, precisamos também nos livrar da ideia de que o poder é apenas repressivo, que se exerce somente de um modo negativo. Se ele fosse assim, seria muito frágil. Mas ao contrário, ele é forte porque produz efeitos positivos no nível do desejo e no nível do saber. Por isso a noção de repressão seria insuficiente e até perigosa, já

que o poder produz saber, e movimenta-se com o desejo. Estudando o poder e essas suas relações no âmbito do cotidiano, nos damos conta então que o privilégio dado na luta contra o Estado como a luta contra o poder é um equívoco, pois nada mudará na sociedade, mesmo destruindo o aparelho de Estado, se os mecanismos de poder que funcionam ao lado desse aparelho, num nível muito mais básico, cotidiano, não forem também por sua vez modificados.

Para ele, cada um de nós é no fundo titular de certo poder, veicula o poder; as redes de dominação se entrecruzam, interferem umas nas outras, se apoiam, embora não coincidam. E mesmo que nem todos os mecanismos e efeitos de poder não passem diretamente pelo aparelho de Estado, muitas vezes o sustentam, reproduzem e elevam sua eficácia ao máximo.

Ainda nesse sentido, a análise do poder não poderia ser deduzida apenas da economia. Ele não está sempre em posição secundária à economia, não é sempre “finalizado” por ela; embora as relações de poder estejam efetivamente ligadas às relações econômicas, não são propriamente subordinadas a elas. O poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas sim uma relação de força.

Outra questão importante acerca do poder levantada por Foucault é: como o poder, em nossa sociedade, produz discursos de verdade cujos efeitos são tão poderosos? Ele diz:

...em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. Não há possibilidade de exercício do poder sem certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção de verdade (FOUCAULT, 2005, p. 179-180).

Ou seja, o poder não para de nos interrogar em busca da verdade, e ao mesmo tempo somos submetidos a ela, pois ela é lei que produz discursos verdadeiros, nos julgando, condenando, destinados a viver e

morrer de acordo com esses discursos verdadeiros que trazem consigo efeitos específicos de poder. Assim, as leis e regras de direito estão diretamente ligadas com os esquemas de poder criados a partir da produção dos discursos de verdade. Porém, a questão que deve ser abordada não é aquela tida como principal na teoria do direito, a da soberania e da obediência dos indivíduos, mas sim o da dominação e da sujeição, dado o caráter capilar do poder. Deve-se concentrar não na soberania em sua unicidade, mas nas múltiplas sujeições que se encontram no interior do corpo social.

Esse novo tipo de poder descrito por Foucault, que não cabe mais nos termos da soberania, é uma das maiores invenções da sociedade burguesa, sendo um instrumento fundamental na construção do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que o acompanha. Mas apesar da lógica ser de que um mecanismo de poder tão heterogêneo devesse ter causado o desaparecimento do edifício jurídico da teoria da soberania, isso não aconteceu. Tal teoria persistiu como ideologia, camuflando os mecanismos de dominação exercidos através desses novos mecanismos de poder. Surgem então duas faces, a do direito político e legislação, articuladas em torno do corpo social, e um sistema de coerções escondido por essa primeira face, que garante a coesão desse mesmo corpo social.

3.5.2 – Discursos de poder em Watchmen

Podemos apontar, dentro de Watchmen, pelo menos três grandes linhas de discursos de poder, seguindo as ideias de Michel Foucault apresentadas anteriormente. Elas podem ser representadas pela figura do Rorschach, que nos coloca frente-a-frente com as relações de poder do submundo, violentas e diretas, embora por muitas vezes invisível; pela figura de Adrian Veidt, que em contraponto a Rorschach, representa o poder político e aristocrático, o poder da negociação e da discussão; e a figura do Coruja, mais “humana” e comum, que tenta se abster das decisões, que se recusa a agir, mas nem por isso deixa de fazer parte das relações de poder que o rodeiam.



Figura 35 – Rorschach interrogando no bar. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 16.

A postura de Rorschach e as relações de poder do submundo são perceptíveis logo no início da história, quando ele entra em um bar para obter informações sobre o assassinato de Edward Blake (Figura 35).

Já neste trecho podemos destacar duas práticas de poder. A primeira é o “saber”, que é o que motiva a ação de Rorschach. Alguém no bar sabe de algo que ele precisa descobrir, alguém possui uma informação que é valiosa pra ele. Em contrapartida, isso o faz agir com violência para tentar obter tal informação, quebrando os dedos de alguém para que os outros sintam medo e lhes digam o que ele quer saber. As relações de poder nesse nível são representadas corporalmente, aparecem direta e fisicamente.

No outro extremo estão as relações de poder políticas e aristocráticas representadas pelo personagem de Veidt. Essa transição é evidente quando Rorschach sai do bar e vai conversar com Adrian Veidt, dizendo que tem “assuntos a tratar com outro tipo de gente” (Figura 36).



Figura 16 – Do bar ao escritório de Adrian Veidt. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 16-17.

Olhando para as imagens (Figura 36) já percebemos a transição. Enquanto o bar é um ambiente apertado, sufocante, representado em tons de laranja e vermelho que dão uma impressão mais sombria, o escritório de Adrian Veidt fica na parte de cima de um arranha-céu no

centro de Nova York¹², imponente, e seu interior é amplo, limpo e brilhante. O tom da conversa aqui é outro. Rorschach fica afastado, e o que prevalece é o diálogo. Aqui as relações de poder não se dão fisicamente, mas sim no plano psicológico. Enquanto no bar a relação era direta e prevalecia a ação, com o discurso de Rorschach como complemento, aqui a relação é indireta, prevalecendo o discurso, praticamente sem ação. No submundo, caos, força e violência; na aristocracia, calma, discurso e aparência.

Mas encontramos também outro nível de relação de poder, mais discreto, e talvez mais comum. É o representado pela figura do Coruja, baseado na não-ação e na não-decisão. O Coruja, talvez o herói mais humano de *Watchmen*, sente-se incapaz de tomar certas decisões ou de realizar certas ações. Ao indagar-se, junto com Rorschach, sobre o que teria levado Veidt a estar por trás do assassinato de Blake, percebe-se inapto para julgar suas atitudes, já que Veidt é o homem mais inteligente do mundo (Figura 37).



Figura 37 – Coruja: “quem sou eu para julgar?”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 11, p. 3.

Aqui é perceptível o caráter de não-decisão, ou pelo menos de insegurança, apresentando pelo Coruja. Quando ele se pergunta “quem está qualificado para julgar algo assim?”, está tentando se convencer que não pode assumir uma responsabilidade, um poder (de julgamento)

¹² Identificamos que o prédio está localizado no centro de Nova York pela sutileza da arte de Gibbons, que coloca ao fundo no quadro o famoso Edifício Chrysler, edificado entre 1930 e 1931 no centro de Nova York, e que por cerca de um ano foi o maior edifício do mundo.

desse tipo. Em outra passagem, mais a frente, quando Veidt revela seu plano e deixa claro que se os outros contassem ao mundo o que aconteceu realmente poderiam estragar a paz entre as potências e trazer de volta a guerra, aparece novamente a insegurança de Dan Dreiberg (Figura 38).



Figura 38 – O Coruja decide não fazer nada. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 12, p. 20.

Novamente, se colocando como um humano comum, o Coruja não consegue tomar uma decisão, e acaba optando por não fazer nada, por não dizer nada. Essa postura de Dan, de não decidir, ou então de não agir, está envolvida por relações de poder. Primeiro que a não-ação já é ela mesma uma ação; segundo, uma pequena decisão, ou um pequeno ato, podem ter grandes consequências (bem como não fazê-lo). Tal maneira de ser, representada aqui pelo Coruja, é análoga à das pessoas comuns, que vivenciam e participam dos discursos de poder, muitas vezes invisíveis, sem se dar conta disso. Mesmo muitas vezes procurando não se envolver em situações de conflito, elas têm em suas ações ou decisões parte da responsabilidade de como estão estruturadas e funcionam as relações de poder na nossa sociedade.

3.6 – ADRIAN VEIDT E O PODER NAS MÃOS DE UMA SÓ PESSOA

Além do que foi dito acima, podemos ver na figura de Veidt as possibilidades e repercussões que se dão quando o poder está nas mãos de uma só pessoa. Embora o Dr. Manhattan represente também o poder concentrado em um só ser, é Veidt que se permite decidir o destino da humanidade. Quando presume qual será o futuro e elabora seu plano mirabolante, ele assume para si a responsabilidade de decidir se o mundo vai acabar ou não, se deve destruir metade da cidade de Nova York para trazer a paz mundial ou se deve deixar as coisas seguirem seu rumo em direção ao apocalipse.

O poder de decidir o futuro do mundo concentrado em uma só pessoa nos remete a todo tipo de autoritarismo, inclusive ao nazismo¹³. Veidt, porém, tem certeza de estar agindo corretamente. Considera sua atitude moral e, além disso, necessária. Ele segue uma ética utilitarista, “calculando” qual ação trará maiores benefícios.

O utilitarismo é uma doutrina filosófica que, apesar de baseada em uma ideia mais antiga, começou a florescer com as obras dos filósofos Jeremy Bentham (1748-1832) e John Stuart Mill (1806-1873). É construída a partir do *consequencialismo*, que diz que todas as ações devem ser julgadas por suas consequências, ou seja, muitas vezes os fins justificam os meios. Prega que ao se tomar uma decisão deve-se calcular os prós e os contras e escolher a opção que se revelar melhor. Além dessa base, o utilitarismo traz a convicção de que “ações estão corretas à medida que tendem a produzir a felicidade, e erradas na medida em que tendem a produzir o reverso da felicidade” (MILL, 1879). Junta-se a isso o *hedonismo*, que baseia-se na busca da felicidade e do prazer, e o *igualitarismo*, que diz que a felicidade de todos deve pesar igualmente. Assim, se uma ação fará dez pessoas felizes e uma infeliz (cada uma em quantidade igual a outra), o utilitarista deve realizá-la, mesmo se a pessoa que ficará infeliz seja ela mesma ou um familiar, por exemplo.

Vemos Veidt agir assim várias vezes ao longo da história. Um exemplo é quando sacrifica *Bubastis*, seu lince geneticamente modificado, para tentar “desintegrar” o Dr. Manhattan. Outra é exatamente sua maior ação, a de destruir metade da cidade de Nova

¹³ “Veidt atende aos ideais de perfeição buscados pelo nazismo. Descendente de alemães, porte atlético, beleza e inteligência. É até mesmo vegetariano, como é lembrado em um episódio que lhe rende a comparação com Hitler” (TEIXEIRA & CORREA, 2009, p. 14).

York para tentar salvar o mundo. Perde-se milhares de vidas, salva-se milhões: é a lógica da moral utilitarista assumida por Ozymandias.

Porém, a crítica cabível à ação de Veidt é a mesma sempre feita aos utilitaristas: em última instância, ele não tinha como saber se seu plano daria certo¹⁴. Ele poderia matar metade da população nova-iorquina, e mesmo assim não impedir a guerra; ou então a guerra poderia não acontecer, mesmo se ele não agisse; ou algo ainda mais extremo, dentre os milhares de nova-iorquinos que ele matou poderia estar alguém que, de algum modo, colocaria fim na Guerra Fria (um político, um cientista) e ninguém precisaria morrer.

Independente do ato de Veidt ser considerado moral ou não, o fato do poder de decisão sobre o destino da humanidade estar em suas mãos representa um medo que era recorrente naquela época: de que alguém, uma pessoa qualquer, por acidente, descaso ou loucura, pudesse apertar um botão e iniciar uma guerra nuclear que destruiria o mundo tal como o conhecemos. Essa possibilidade estava presente no imaginário das pessoas da época, e não somente nos Estados Unidos. Também em outros lugares do mundo, como o Brasil, esse era um tema recorrente nas discussões e conversas das pessoas em seu dia-a-dia¹⁵.

Esse medo de uma possível guerra nuclear e consequente apocalipse, seja causado pela ação de uma pessoa com poder para tal, seja por acidente ou falha tecnológica, era muito forte naquele período, e é um tema central em *Watchmen*, perpassando toda a obra. Sendo assim, será abordado com mais detalhes no capítulo seguinte.

¹⁴ Os utilitaristas geralmente estão cientes que não têm como saber com antecedência se o resultado de suas ações ampliará a felicidade da maioria, então recomendam que confiemos nas regras e hábitos desenvolvidas ao longo do tempo para agir moralmente. No caso da ação de Veidt, porém, não há regra aplicável, dada suas proporções.

¹⁵ Um trecho da canção “Quando acabar o maluco sou eu”, composta e gravada por Raul Seixas, lançada em 1987, no disco *Uah-Bap-Lu-Bap-Lah-Béin-Bum!*, mostra essa preocupação, em um tom bem-humorado: “O russo que guardava o botão da bomba ‘H’ / Tomou um pilequinho e quis mandar tudo pro ar”.

4 – MEDO, TENSÃO E NOSTALGIA

Neste capítulo discorreremos sobre como a visão de um futuro promissor, trazida com a evolução científica, e de uma superioridade dos EUA, deram lugar a uma falta de perspectiva de futuro e a uma valorização do passado, devido ao sentimento de tensão despertado pela corrida nuclear e pelo medo de um apocalipse que parecia cada vez mais próximo.

4.1 – IMAGINÁRIO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

Na década de 1980, a tecnologia passou a fazer parte do cotidiano de grande parte das pessoas. É a década dos computadores pessoais, da comercialização dos *compact discs*, do “boom” dos videogames, da popularização dos *Walkman* da Sony e dos VHS. É a consolidação da *cibercultura*.

Em *Watchmen*, devido à proposta de Moore e Gibbons de construir um mundo fictício no qual a existência de super-heróis afetasse a realidade, a tecnologia vai além da encontrada nos anos 1980. O maior exemplo é a existência de carros elétricos no mundo de *Watchmen*. O Dr. Manhattan pode sintetizar facilmente quantidade suficiente de lítio para a produção em massa de baterias de poleacetileno, o que faz com que os carros elétricos, mais simples, mais baratos e menos poluentes, se popularizem rapidamente.



Figura 39 – Carregador de energia. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999. No. 3, p. 2 e 18, No. 5, p. 8.

Nas imagens acima (Figura 39)¹⁶, vemos um carregador de energia usado para carregar os carros elétricos. No primeiro quadro, temos uma ideia de sua função pelo símbolo em sua lateral (um raio, clássico símbolo para energia elétrica). Nos quadros seguintes, podemos ver um homem inserindo um cabo na tomada do carregador e dizendo que tal eletricidade será suficiente para levá-lo até Connecticut. As ações dos personagens nos levam a crer que essa era uma atitude comum e corriqueira.

Esse imaginário tecnológico desenvolvido nos anos 1980, que abre portas para a ficção científica, é alicerçado no forte desenvolvimento da ciência ao longo do século XX e, principalmente, com o advento da energia nuclear, que mudou o paradigma científico mundial.

4.2 – CIÊNCIA ATÔMICA

Em 1905, com a Teoria da Relatividade, Albert Einstein já previa que o núcleo atômico continha extraordinária energia, o que colocou a ciência contemporânea em um caminho sem volta. Baseada nessas ideias, a ciência atômica se desenvolveu exponencialmente ao longo do século XX.

A Alemanha fez o primeiro avanço nesse sentido, quando Otto Hanh e Fritz Strassmann, dois físicos nucleares da Universidade de Berlim, demonstraram empiricamente que o núcleo dos átomos de urânio partiam-se quando bombardeado com nêutrons, efeito que poderia ser usado na criação de um explosivo de grande magnitude. A Alemanha passou então a tentar desenvolver uma bomba atômica. Os Estados Unidos, alertados por Einstein de tal possibilidade, criaram uma comissão científica, a mando do então presidente Roosevelt, para tentar provar que uma reação em cadeia de divisão de átomos de urânio era possível. Essa experiência foi realizada em 2 de Dezembro de 1942, em um ginásio de esportes da Universidade de Chicago. Com a prova da possibilidade de construção de uma bomba atômica, os Estados Unidos tiveram grande empenho financeiro e militar para construí-la.

¹⁶ As três imagens apresentadas justapostas aqui são de três páginas diferentes e de momentos distintos da narrativa. Recriamos a ordem e colocamo-las lado a lado para visualizarmos melhor o elemento que está sendo discutido, os carregadores elétricos e o abastecimento de energia.

Assim, o governo dos EUA criou, em 1943, o Projeto Manhattan, para garantir o sucesso de tal empreendimento. Dirigido pelo General Leslie R. Groves, com as pesquisas lideradas pelo físico J. Robert Oppenheimer, com apoio do físico Enrico Fermi (responsável pela prova da fissão nuclear em 1942), foi o projeto científico mais caro de todos os tempos. Reuniu grandes nomes da ciência, mobilizando grande efetivo militar, além da convocação de cerca de 250 mil homens e mulheres. Foi um ritmo de trabalho frenético, com inovações tecnológicas em várias áreas para poder viabilizá-lo. Em cerca de dois anos, um prazo extraordinário, a primeira bomba atômica havia sido construída e o primeiro teste, realizado:

O primeiro teste com uma bomba atômica, então, foi realizado na cidade de Alamogordo, no deserto do Novo México, na madrugada de 16 de julho de 1945, às 5h 29 minutos da manhã. O clima de tensão aumentava à medida que se aproximava o momento do teste, pois o medo de que o experimento resultasse num monumental fracasso era grande. Contudo, o teste foi bem sucedido e agora os aliados, especificamente, os norte-americanos dominavam a tecnologia bélica mais poderosa de todos os tempos. (...) A reação dos observadores foi do choro ao riso, e muitos não acreditavam no que viam. Após a guerra, Einstein disse que estava arrependido de ter escrito à carta ao presidente: “Se eu soubesse que os alemães não conseguiriam fabricar a bomba atômica, eu não teria mexido um dedo sequer” (GONÇALVES, 2008, p. 64).

Depois dos testes, a bomba atômica foi lançada em 6 de agosto de 1945, pelo bombardeiro B-29, chamado de Enola Gay, na cidade de Hiroshima, no Japão, com uma força explosiva equivalente a 12500 toneladas de TNT. A bomba seguinte foi lançada no dia 9 de agosto, sobre a cidade de Nagazaki, também no Japão. Uma enorme área foi destruída, milhares de pessoas morreram e inúmeras outras sofreram com os efeitos da exposição à radiação, morrendo tempos depois.

Esses fatos provocaram a rendição do Japão e colocaram fim na Segunda Guerra Mundial, e os EUA, único possuidor de tal tecnologia, saída da Guerra como a grande potência militar mundial. O então presidente estadunidense Harry Truman alegou que havia lançado as

bombas para acabar com a agonia da guerra. No entanto, talvez a sua verdadeira intenção fosse projetar uma imagem de superioridade dos Estados Unidos, que deixasse temeroso aquele que viria a ser seu grande inimigo dali para frente, a URSS.



Figura 40 – Bomba atômica. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 12.



Figura 41 – Comediante, que achava estar acima de tudo... Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 3.

A Figura 40 exemplifica isso. Nela, Dr. Manhattan explica que seu nome (relativo ao Projeto Manhattan) foi escolhido pelas imagens agourentas que despertaria nos inimigos, a mesma intenção que tiveram com o lançamento da bomba em Hiroshima, fato que aparece referenciado no jornal, na parte de baixo do quadro.

O futuro parecia promissor para os EUA nesse momento. Eram os únicos a ter a arma mais poderosa inventada até então; sua economia tinha se desenvolvido muito, devido à guerra; sentiam-se os “donos do mundo”, um país todo-poderoso. Assim como o Comediante (que na Figura 41 representa os EUA, pela presença da bandeira estadunidense sobre seu caixão), achava que estava acima de tudo e nada poderia acontecer com ele. Mas com o decorrer da Guerra Fria, esse pensamento foi, aos poucos, enfraquecendo.

4.3 – A CORRIDA NUCLEAR

No início da Guerra Fria, os EUA estavam em condições evidentemente superiores à URSS. Além da posse da bomba nuclear, sua economia estava melhor, já que a URSS havia sofrido com a invasão alemã. Mas aos poucos os soviéticos foram se reerguendo economicamente até que, em 29 de agosto de 1949, testaram sua primeira bomba nuclear, em Semipalatinsk, no Cazaquistão. Isso causou grande impacto sobre os militares e políticos estadunidenses, e deu início à chamada Corrida Nuclear.

4.3.1 – Os armamentos das potências

Apesar de, a partir de 1949, a URSS também estar equipada com bombas nucleares, os Estados Unidos tinham uma enorme vantagem, tanto em bombas quanto em bombardeiros. Para diminuir a diferença, a URSS passou a usar os recém-popularizados motores a jatos em aviões interceptadores, o que reduzia a efetividade dos bombardeiros estadunidenses. Em contrapartida, os EUA passaram a desenvolver, na década de 1950, bombardeiros com motores a jato, como o B-47 e o B52 (GUERRA NUCLEAR, WIKIPEDIA).

Até então os EUA ainda eram militarmente superiores à URSS, com mais armamentos como aviões interceptadores, mísseis terra-ar e

canhões. Enquanto a força estratégica estadunidense fosse superior, não haveria motivos para preocupações. Porém, esse sentimento de superioridade esmaeceu com o desenvolvimento de três novos sistemas de lançamentos de armas nucleares, de longo alcance: silos subterrâneos com lançadores de mísseis balísticos intercontinentais (ICBMs), sendo que cada míssil carregava um ou vários MIRVs (veículos de múltipla reentrada com mira independente); submarinos lançadores de mísseis balísticos (SLBMs); e bombardeiros de longo alcance, cada um carregando bombas ou mísseis *cruise*. Com lançadores de mísseis a grandes distâncias, com possibilidade de mudança de alvo, através dos MIRVs, a diferença entre a quantidade de ogivas nucleares entre as potências era praticamente irrelevante.

Juntos, EUA e URSS contavam com 6500 armas nucleares importantes em 1960; com 14200 em 1979 (THOMPSON, 1985, p. 21); e, mesmo com o SALT-II, chegaram a um total de 50000 ogivas (THE UNITED NATIONS AND DISARMAMENT, 1985, p. 31).

4.3.2 – Os acordos SALT-I e SALT-II

Os SALT (*Strategic Arms Limitation Talks*) foram acordos estabelecidos entre EUA e URSS, iniciados em 1969. Os primeiros acordos, assinados em 26 de maio de 1972 e chamados de SALT-I, tinham dois pontos centrais: no primeiro, registravam um compromisso de limitação do número de sistemas de mísseis antibalísticos (ABM)¹⁷, comprometendo-se a não desenvolver, testar ou implantar sistemas ABM de nenhum tipo. Também limitaram o número de ABMs para 100 lançadores de cada lado. O segundo ponto estabelecia uma limitação de *armas ofensivas estratégicas*, impedindo a construção de bases terrestres de lançamento de mísseis balísticos e limitando a operação de submarinos lançadores de mísseis. No momento do acordo, os EUA possuía 1054 lançadores ICBM operacionais, enquanto a URSS possuía 1618, embora alguns desses ainda em construção (THE UNITED NATIONS AND DISARMAMENT, 1985, p. 51).

O SALT-II foi assinado em Viena, em 18 de junho de 1979, estabelecendo: limite de 2400 veículos de ataque nuclear (ICBMs, SLBMs e bombas pesadas) para cada lado; limite de 1320 sistemas

¹⁷ Os ABMs são armas defensivas designadas a destruir mísseis balísticos antes deles conseguirem atingir seus alvos.

MIRV; proibição de construção de novas bases de lançamento de mísseis ICBM; limitação no desenvolvimento de novas armas ofensivas estratégicas. Nesse momento, a quantidade de armas de cada lado era a seguinte (THE UNITED NATIONS AND DISARMAMENT, 1985, p. 53):

ARMAS	EUA	URSS
Lançadores de ICBMs	1054	1398
Lançadores fixos de ICBMs	1054	1398
Lançadores de ICBMs equipados com MIRVs	550	608
Lançadores SLBMs	656	950
Lançadores SLBMs equipados com MIRVs	496	144
Bombas pesadas	573	156
Bombas pesadas equipadas com mísseis <i>cruise</i>	3	0

Os acordos estabelecidos pelos SALT deveriam ficar em vigor até 1985, mas acabou não sendo formalmente ratificado.

4.3.3 – A MAD e a Corrida Armamentista

O fim do período de Distensão e o início da Segunda Guerra Fria trouxeram, juntamente com o governo Reagan e apesar dos acordos SALT, uma nova corrida armamentista. Porém, mesmo com uma nova intensificação na produção de armas e na busca de novas tecnologias, muitos acreditavam que, em última instância, nenhum dos lados faria um ataque inicial, pois sabia que poderia ser conseqüentemente destruído. É o que foi chamado na época de Doutrina da Destruição Mútua Assegurada, com a sigla MAD (louco, em inglês). Essa doutrina colocava que cada lado tinha um potencial militar nuclear suficiente para destruir o outro lado e a si mesmo, pois caso fosse atacado por qualquer razão, retaliaria de forma igual ou ainda pior.

Esse tipo de pensamento é retratado em *Watchmen* quando a secretária de Ozymandias conversa com ele sobre o pavor trazido pela possibilidade de guerra (Figura 42):



Figura 42 – “Ninguém é louco de começar o conflito”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 5, p. 13.

A fala da secretária dizendo que “ninguém é louco de começar o conflito” é uma alusão direta a doutrina da *MAD*. No caso de *Watchmen*, o dissuasor é o Dr. Manhattan, que faz com que a URSS não possa vencer em caso de ataque. Na realidade, é a equiparação das forças nucleares dos dois lados que assume esse papel. Teoricamente, ninguém seria “louco” o suficiente para atacar porque o resultado de um ataque seria a total destruição de ambos os lados, seguido de um inverno nuclear que devastaria o planeta.

A Doutrina da Destruição Mútua Assegurada alertava que devido ao resultado ser a destruição mútua, nenhuma das duas potências se atreveria a iniciar uma guerra nuclear, sob pena de ser também destruída. Isso geraria uma paz estável, porém cheia de tensão, que não desencadeava um conflito direto, mas se diluía em várias guerras menores ao redor do mundo, entre aliados de cada um dos lados, principalmente países do terceiro mundo.

Essa doutrina é derivada da Teoria da Intimidação, também usada na Guerra Fria, que consistia em uma estratégia na qual um governo ameaça com uma forte retaliação caso seja atacado, ou intensifica tanto seus sistemas de defesa que o inimigo desiste de atacar por prever que a ação terá um custo muito alto em relação ao seu sucesso.

Isso fez com que a corrida armamentista se ampliasse, pois cada lado queria sempre tentar manter certa paridade ou superioridade de

armamentos nucleares. Nenhum deles se sentia completamente preparado para conter um ataque inimigo, o que mantinha a paz, mas dava origem a novas armas, técnicas e táticas, como a diversificação de sistemas de lançamento de armas nucleares chamada de “Tripé Nuclear”, que consistia em silos subterrâneos com lançadores de mísseis balísticos intercontinentais; bombardeiros estratégicos instalados em pontos considerados seguros ou que tinham sua manutenção feita em pleno voo; e submarinos nucleares que serviam de lançadores de mísseis balísticos¹⁸.

Outra consequência dessa doutrina foi a chamada Guerra nas Estrelas, projeto apresentado durante o governo Reagan que consistia em: um conjunto de radares instalados em terra; sistemas de mísseis antibalísticos; o lançamento de satélites artificiais para rastreamento de mísseis; e a instalação de plataformas espaciais com armas a laser ou cinéticas para destruir mísseis balísticos antes de atingirem seu alvo. Isso tudo em uma tentativa de bloquear qualquer ataque ou contra-ataque inimigo. O objetivo dos EUA em construir tal sistema era dominar totalmente o poder espacial e consequentemente o poder nuclear, já que poderia então bloquear um contra-ataque russo, dando fim à limitação gerada pela *MAD*.

Diante de tal projeto estadunidense, a URSS intensifica também sua corrida espacial, desenvolvendo uma nova série de foguetes e de mísseis balísticos intercontinentais, além do lançamento na nave não tripulada *Polyus*, armada com ogivas nucleares que poderiam ser lançadas diretamente do espaço.

Em vista disso, apesar da *MAD* ser vista como uma garantia que paz pelo fato de nenhum país se atrever a atacar primeiro, as políticas desenvolvidas eram exatamente as de modificar esse quadro e possibilitar a destruição do outro sem destruir a si mesmo. E era exatamente a possibilidade de um dos lados acreditar ser capaz de atacar primeiro e vencer, aliada às probabilidades de acidente ou falha em algum sistema, que levou as pessoas a acreditarem que uma guerra nuclear poderia acontecer a qualquer momento. Em *Watchmen*, essa visão é exposta pelo depoimento do Professor Milton Glass, no apêndice do capítulo 4, quando ele fala que há outra opção além da Rússia não atacar por medo de uma retaliação do Dr. Manhattan:

Essa opção é a Destruição Mútua Assegurada. Em termos bem simples, o Dr. Manhattan não pode

¹⁸ Os já citados ICBMs, Bombardeiros e SLBMs.

impedir todas as ogivas soviéticas de alcançarem o solo americano e mesmo uma percentagem extremamente reduzida ainda seria mais do que suficiente para extinguir a vida orgânica no hemisfério norte. A sugestão de que um superhumano tenha inclinado o mundo na direção da paz é refutada pelo aumento importante tanto do arsenal nuclear russo quanto americano desde o advento do Dr. Manhattan. A destruição infinita dividida por dois, dez ou vinte ainda é destruição infinita. Se ameaçados com a dominação completa, os Soviéticos não seguiriam esse curso de ação inquestionavelmente suicida? Claro. Dada sua história e sua visão de mundo, creio que agiriam dessa maneira (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 140).

Ou seja, o Dr. Manhattan representa aqui o papel dos armamentos nucleares. Embora ele (ou o arsenal nuclear estadunidense) seja um elemento dissuasor, quanto mais poder um lado adquire mais a corrida nuclear se intensifica, e mais perto de uma hecatombe nuclear a humanidade se encontraria. O ponto a se destacar é que, na metade da década de 1980, os arsenais nucleares de ambas as potências eram maiores do que nunca. Halliday (1989), diz que a Segunda Guerra Fria não se comparava à Primeira, pois a segunda foi muito pior:

Um intercâmbio completo da força de destruição na Segunda Guerra Fria poderia destruir a humanidade como a conhecemos. Existem suficientes armas atômicas atualmente acumuladas como para destruir vinte vezes a vida no planeta. A ameaça militar contida dentro da Segunda Guerra Fria, por isso, faz com que esta seja uma confrontação mais sinistra que a Primeira Guerra Fria (HALLIDAY, 1989, p. 39).¹⁹

¹⁹ Em uma tradução livre do original: “Un intercambio completo de la fuerza de destrucción en la Segunda Guerra Fria podría destruir a la humanidad tal como la conocemos. Existen suficientes armas atómicas actualmente acumuladas como para destruir veinte veces la vida en el planeta. La amenaza militar contenida dentro de la Segunda Guerra Fria, por ello, hace que sea una confrontación más siniestra que la Primera Guerra Fria.”

Todo esse potencial de destruição mútua e iminência de um apocalipse nuclear levaram o historiador inglês E. P. Thompson a criar um novo conceito: O Exterminismo.

4.4 - EXTERMINISMO

O Exterminismo foi um conceito que Thompson criou para estabelecer uma nova categoria de análise, ao olhar para o mundo na década de 1980. Para ele, o que os EUA e a URSS estavam fazendo não era resolver as diferenças entre dois modos de produção, mas sim produzir meios de guerra, que eram exportados para o Terceiro Mundo, em uma rivalidade competitiva. Porém, tal esquema estava levando o mundo a tal ponto que, segundo Thompson, a única categoria de análise cabível era a de *exterminismo*:

O exterminismo designa aquelas características de uma sociedade – expressas, em diferentes graus, em sua economia, em sua política e em sua ideologia – que a impelem em uma direção cujo resultado deve ser o extermínio de multidões. O resultado será o extermínio, mas isso não ocorrerá acidentalmente (mesmo que o disparo final seja “acidental”), mas como a consequência direta dos atos anteriores da política, da acumulação e do aperfeiçoamento dos meios de extermínio, e da estruturação de sociedades inteiras de modo a estarem dirigidas para esse fim. Evidentemente, o exterminismo requer, para sua consumação, pelo menos *dois* agentes que entrem em colisão. Mas tal colisão não pode ser atribuída ao acaso, se ela foi há tanto tempo prevista, e se ambos os agentes, por uma política deliberada, se dirigiram a um rumo acelerado de colisão. Como nos disse Wright Mills há muito tempo, “a causa imediata da Terceira Guerra Mundial é a sua preparação” (THOMPSON, 1985, p. 43).

Thompson considera os armamentos como, além de “coisas”, agentes políticos. As decisões sobre o armamentismo impõem as

escolhas políticas que deverão ser feitas posteriormente. As armas e os sistemas de armamentos nunca são politicamente neutros²⁰. Além disso, as armas nucleares estavam acabando com as brechas onde se poderia fazer alguma opção política, pois com o aumento da tecnologia, o tempo de lançamento diminuiu, juntamente com o tempo de tomada de decisão política. A situação era cada vez mais de uma facilidade de detonação. Ou seja, a guerra nuclear era iminente, e com ela o extermínio da humanidade.

Em *Watchmen*, essa iminência da Guerra Nuclear e do conseqüente fim do mundo é representada, inúmeras vezes e de diferentes maneiras, pela figura de relógios que mostram um horário cada vez mais próximo das 12 horas, que simbolicamente seria o Juízo Final. Na Figura 43, isso é mostrado através de um recorte de jornal:



Figura 43 – Jornal: Relógio do juízo final marca 23:55. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 18.

²⁰ Thompson usa o exemplo dos conquistadores europeus na América, que enfrentavam as tribos indígenas, armadas de arco e flecha, usando mosquetes. Isso determinou a política da época. Se os colonos tivessem apenas arco e flecha, seriam os índios que teriam lhes imposto a política do cachimbo da paz e da negociação (THOMPSON, 1985, p. 25).

Outra recorrência do aparecimento da figura do relógio é a sua repetição, na última página, ao final de cada capítulo²¹. Ele aparece contra um fundo preto, cada vez com os ponteiros mais próximos da meia-noite, enquanto sangue escorre pela página, também de forma gradual, em uma clara representação de que o fim do mundo estaria se aproximando (Figura 44).

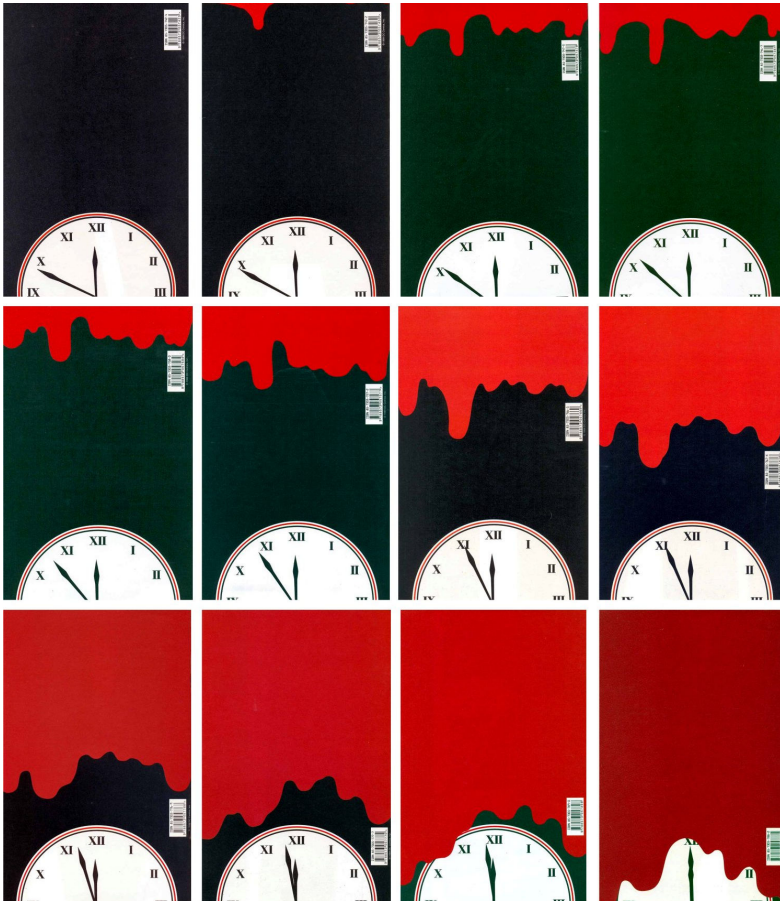


Figura 44 – Contracapas: relógio do juízo final. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, Nos. 1 ao 12.

²¹ Na edição original, e em algumas edições publicadas em 12 partes, como a de 1999 usada aqui, tal página é a contracapa da revista.

Muitas são as representações do relógio ao longo da obra, sempre mais ou menos próximo da meia noite conforme o fim da história se aproxima. Moore diz, no roteiro da primeira página, enviado a Dave Gibbons para ser desenhado, que

Se possível, eu gostaria de articular cuidadosamente essa história para que, sempre que víssemos um relógio, ele marcasse sempre um pouco antes das doze, seja de manhã ou à noite, mas existe uma quantidade enorme de formas pelas quais podemos transmitir esse padrão, então não precisamos usar as faces de relógio convencional o tempo todo (MOORE & GIBBONS, 2009, “contando os minutos”).

Outra forma de representar esse padrão requerido por Moore é a figura do *Smile*, símbolo do Comediante, manchada de sangue, que acabou, de certa forma, transformando-se no símbolo da própria obra. Nota-se que a mancha de sangue no *botton* do Comediante assume a forma de um ponteiro, que aponta para pouco antes da meia-noite (Figura 45)²².



Figura 45 – *Smile* símbolo do comediante e do próprio Watchmen. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 1 e capa.

²² Aqui as figuras não seguem a sequência da história, as usamos como alusão a uma mesma imagem que aparece em diferentes momentos (no caso, o *smile* com a mancha de sangue).

Além dos relógios, vários outros elementos são utilizados em *Watchmen* para apontar a proximidade de uma guerra nuclear. Ao longo da história, a iminência da guerra vai ficando cada vez mais presente. Isso é mostrado através de recortes de jornais e transmissões no noticiário pela televisão, que aparecem ao longo da história, se referindo a ações tomadas pela URSS, como os mostrados na Figura 46²³:



Figura 46 – Avanço da URSS. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p.25, No. 5, p.12, No. 7, p.12.

Com o avanço da URSS e a proximidade da guerra, na história de *Watchmen*, os EUA se colocam em DEFCON 2 (Figura 47).

Os DEFCON são níveis de estados de alerta utilizados pelos sistemas de defesa dos EUA para definir em qual condição de prontidão deveriam ficar. Vão de DEFCON 5, que seria um estado normal, até DEFCON 1, estado de prontidão máxima, com o início da guerra para acontecer. O nível mais alto já confirmado foi o de DEFCON 2, mantido de 23 de outubro a 15 de novembro de 1962, durante a crise dos mísseis em Cuba.

²³ Tomamos novamente a liberdade de aproximar imagens que aparecem ao longo da obra. Nesta figura, representamos três momentos do avanço militar da URSS que ocorrem no decorrer da história.



Figura 47 – Defcon 2. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 10, p. 1.



Figura 48 – Governo dos EUA “senta e espera”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 10, p. 3.

Nesse momento, dentro da história de Watchmen, a cúpula militar e política dos Estados Unidos discute opções e espera para ver o que vai acontecer (Figura 48). A sequência de quadros mostra as discussões e a tensão dos membros do governo diante da situação. Enquanto um assessor parece ser contra um ataque inicial estadunidense por não trazer uma boa imagem, ao dizer “não vejo vantagem em agir como bombardeiro louco”, outro parece ser a favor de um primeiro ataque, pois as análises são favoráveis nesse sentido. A decisão do presidente, porém, é continuar em Defcon 2, “sentar e esperar”.

Essa passagem retrata a tensão do governo que pode ter que tomar uma decisão apocalíptica a qualquer momento. Da mesma forma, o que as pessoas nas ruas veem é um funcionário colocando placas com a inscrição “abrigo nuclear” em locais específicos (Figura 49). É a guerra se aproximando cada vez mais.

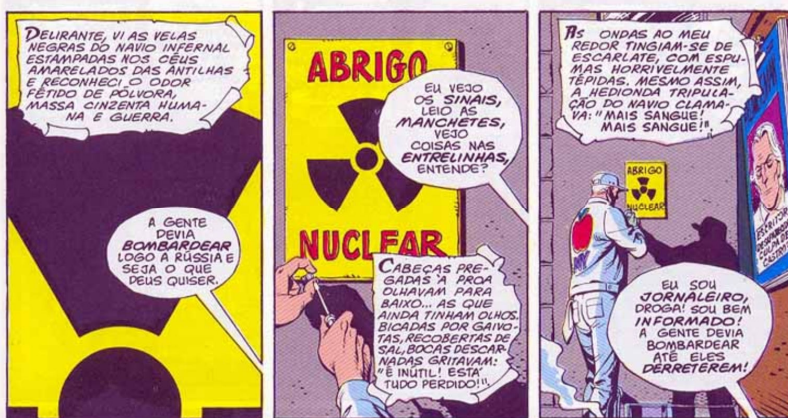


Figura 49 – Homem coloca placa de abrigo nuclear. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 1.

Diante de tal situação, um sentimento de impotência se faz presente. Atitude alguma parece fazer diferença. Em um *flashback* no segundo capítulo, o comediante explica porque acredita que reunir novamente um grupo de heróis não irá resolver os problemas do mundo, e que nada que fizerem irá importar (Figura 50).



Figura 50 – Ogivas nucleares voando feito marimbondos. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 11.

Isso mostra que o sentimento que tinham era de que a guerra seria inevitável, não importa o que fosse feito, seja pelas pessoas comuns ou por um grupo de super-heróis. Esse mesmo sentimento de inevitabilidade é mostrado em uma fala do Coruja, mais à frente na história (Figura 51).



Figura 51 – Sensação de que a guerra é inevitável. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 7, p. 19.

Esse sentimento de proximidade de uma guerra nuclear que Moore e Gibbons tentam passar através de Watchmen eram vividos por grande parte das pessoas em meados da década de 1980. A possibilidade de uma guerra acontecer a qualquer momento era real, e preocupava tanto a população em geral quanto grandes intelectuais, como o já citado historiador E. P. Thompson, quando ele diz que “Isso [a economia de guerra] nos aproxima do ponto de crise. Um impulso acelerado levou as superpotências a um rumo de colisão, e é de se esperá-la dentro dos próximos vinte anos” (THOMPSON, 1989, p. 49). E esse sentimento trazia consigo uma grande tensão, um medo de que o mundo poderia mesmo chegar ao fim.

4.4.1 – Medo e tensão

No início a possibilidade de um apocalipse era considerada “loucura”, e povoava a mente apenas de algumas pessoas mais exaltadas, ou então de alguns fanáticos, como o representado por Walter Kovacs (o Rorschach sem a máscara), que andava pelas ruas de Nova York segurando uma placa com os dizeres “o fim está próximo” (Figura 52).

No segundo e terceiro quadros mostrados (Figura 52), fica claro esse caráter de “loucura”, de alguém que carrega uma placa com os dizeres desse tipo (além da aparência, um terno surrado e fora de moda), e é acentuado com a sua fala, quando responde ao jornaleiro que o fim do mundo será “hoje, sem falta”, mas a seguir pergunta: “vai guardar o meu jornal amanhã?”.

Esse medo do fim do mundo, que inicialmente era demonstrado apenas pelos “paranoicos”, passou a povoar o imaginário também das pessoas comuns, e começou a fazer parte de seu dia-a-dia. Isso passa a ser representado cada vez com mais intensidade conforme se desenrola a história de Watchmen, chegando a penetrar os sonhos do Coruja (Figura 53).



Figura 52 – Kovacs em dois momentos – “o fim está próximo”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 2, No. 3, p. 3.

O sonho do Coruja envolve sua relação com Laurie, a Espectral, com quem havia se envolvido recentemente, e sua dupla identidade como Coruja/Daniel Dreiberg, bem como a dupla identidade dela. Porém, tudo isso é interrompido por uma explosão nuclear, que em seu sonho transforma os dois em “esqueletos em meio à luz”, o que o faz acordar, suado e com cara de desespero (Figura 53).

Moore e Gibbons tentavam mostrar que a iminência da guerra afetava a vida das pessoas, a ponto de fazer algumas perderem a “razão” (Figura 54).



Figura 53 – Coruja sonha com o fim do mundo. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 7, p. 16.

O sonho do Coruja envolve sua relação com Laurie, a Espectral, com quem havia se envolvido recentemente, e sua dupla identidade como Coruja/Daniel Dreiberg, bem como a dupla identidade dela. Porém, tudo isso é interrompido por uma explosão nuclear, que em seu sonho transforma os dois em “esqueletos em meio à luz”, o que o faz acordar, suado e com cara de desespero (Figura 53).

Moore e Gibbons tentavam mostrar que a iminência da guerra afetava a vida das pessoas, a ponto de fazer algumas perderem a “razão” (Figura 54).



Figura 54 – Homem mata as filhas e se suicida por causa da guerra. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 5, p. 7.

Na sequência acima (Figura 54), os policiais investigam um crime, no qual um homem matou as duas filhas na frente da mulher e depois se suicidou, cortando a própria jugular. E a causa de tal ação foi o desespero frente à guerra nuclear. Para ele, estaria “poupando” suas filhas ao matá-las, como vemos na fala da mulher no primeiro quadro. A preocupação do policial que diz que “isso vai acontecer mais vezes” representa a perspectiva de que o mundo iria enlouquecer por causa da guerra.

Em outro momento, em uma conversa entre um motorista de caminhão e o dono da banca de jornais, destaca-se que, diante da Terceira Guerra Mundial, não haveria para onde fugir (Figura 55).



Figura 55 – Diante da Terceira Guerra Mundial, não há para onde fugir. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 5, p. 8.

O diálogo dos dois ajuda a constituir o pensamento de que não há rota de fuga diante de uma guerra nuclear. O jornalista diz que seu pai “se mandou”, nos anos 30, antes da Segunda Guerra. Mas a fala do motorista, dizendo: “Claro. Na Segunda Guerra. Mas na Terceira, se mandar pra onde?” (Figura 55), tira-lhe a ilusão, pois como seria possível escapar de uma guerra que potencialmente destruiria o mundo todo?

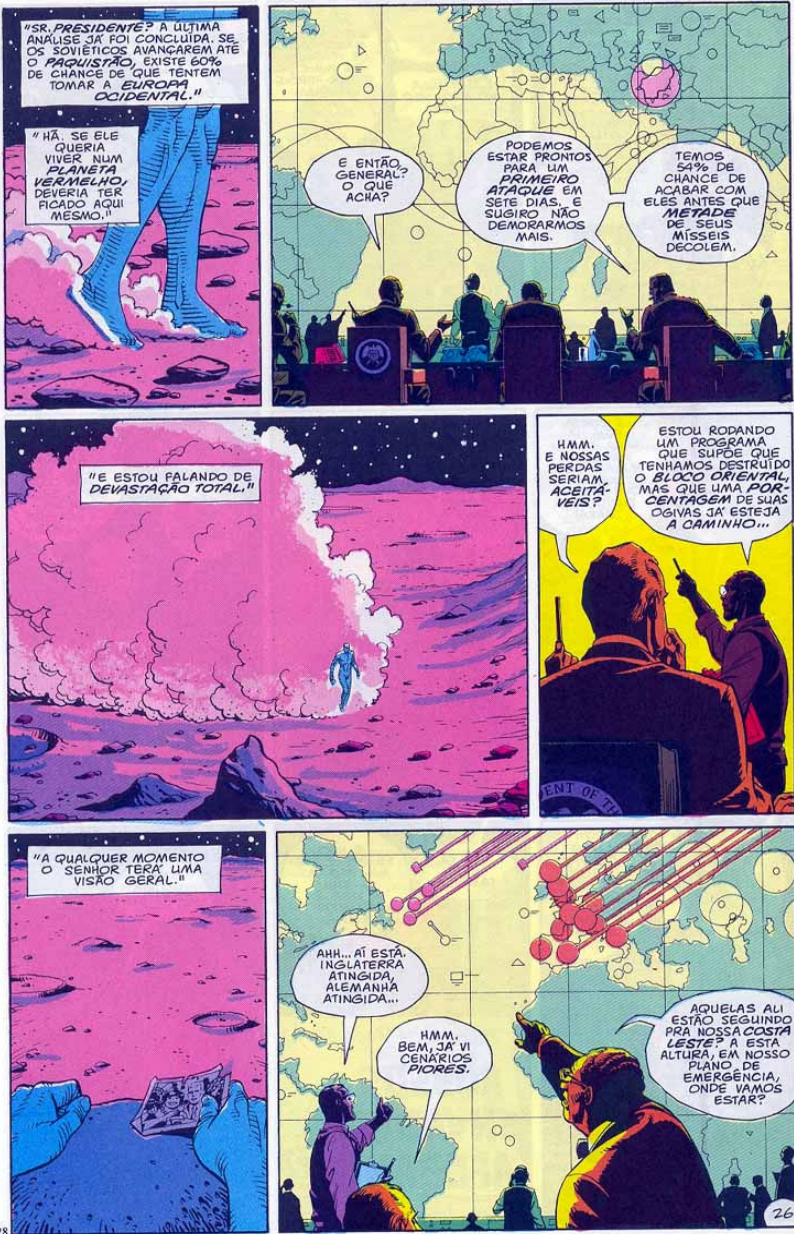


Figura 56 – Governo decidindo sobre ataque nuclear. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 26.

Outro diálogo que Moore e Gibbons estabelecem sobre o imaginário das pessoas nesse período da Guerra Fria é sobre as ações do governo, sobre o que os líderes do país estavam fazendo, como estavam lidando com as decisões que poderiam levar ou não à uma guerra mundial efetiva. Na Figura 56 vemos o presidente Nixon conversando com seus assessores diante de uma simulação de um ataque nuclear, enquanto, em uma narrativa paralela, o Dr. Manhattan caminha solitário sobre a superfície do planeta Marte.

No segundo quadro da página podemos ver o presidente Nixon, à esquerda, juntamente com dois assessores, frente a um telão, analisando o possível desenrolar de um ataque nuclear. Um dos assessores diz que podem estar pronto para um primeiro ataque em sete dias, e que não deveriam esperar mais. Isso resultaria em 54% de chance de uma devastação total da URSS antes que metade de seus mísseis decolassem. No quarto quadro Nixon pergunta sobre as perdas que isso implicaria, que são apontadas no sexto quadro, com o telão de demonstração mostrando a destruição da Europa e outros mísseis seguindo para a costa leste dos EUA. Mesmo com a possibilidade de tão grande destruição, outro assessor diz já ter visto “cenários piores”. Essa passagem representa a preocupação sobre as ações e decisões dos governantes. Se eles realmente considerassem possível vencer a guerra, mesmo com grandes perdas, seriam capazes de atacar primeiro?

Outro ponto que podemos destacar nesta página é a relação entre ficcionalidade/realidade da obra *Watchmen*, mostrada pela alternância de quadros com o Dr. Manhattan e os governantes. Enquanto a figura do Dr. Manhattan caminhando em Marte se propõe altamente ficcional, simbolizando o detentor de grande poder (inclusive o de salvar o planeta) isolado, indiferente e alheio a tudo que acontecia na Terra, as figuras do presidente e seus assessores, embora também fictícias, se colocam como uma imagem totalmente crível das ações dos detentores do poder em uma situação como a em que o mundo se encontrava.

Moore e Gibbons levam a ilustração do medo de uma hecatombe nuclear ao extremo quando, no final do capítulo 11, mostram o pavor das pessoas diante de uma explosão, terminando com um grande clarão envolvendo-as, até chegar a um “nada”, o fim representado pelo quadro em branco (Figura 57).



Figura 57 – Explosão nuclear? Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 11, p. 28.

Embora essa sequência de quadros, no desenrolar da história de *Watchmen*, represente a explosão provocada pelo plano de Ozymandias que simulara um ataque alienígena na cidade de Nova York, a reação das pessoas, suas expressões de desespero e pavor, tentam mostrar o medo diante da iminência de uma explosão nuclear que aconteceria em instantes. As expressões remetem a imagens recorrentes na época, que apareciam de forma similar em filmes, por exemplo, evidenciando o sentimento que tomava conta das pessoas.

4.5 – NOSTALGIA E VALORIZAÇÃO DO PASSADO

A proximidade de uma guerra nuclear que poderia acabar com o planeta e com a existência humana deixava grande parte das pessoas sem uma perspectiva de futuro. No início da Guerra Fria os Estados Unidos projetavam uma imagem de superioridade absoluta, na qual venceriam qualquer conflito e isso apontava para um futuro brilhante. Na Segunda Guerra Fria, no entanto, dadas as proporções dos arsenais nucleares, qualquer vitória nuclear seria também uma derrota, e isso fazia o futuro parecer muito mais cinzento. Essa falta de perspectiva quanto ao futuro e consequente desolação é ilustrada por duas falas do Rorschach. A primeira é a piada sobre o palhaço Pagliacci:

Me contaram uma piada: um homem vai ao médico. Diz que está deprimido. Que a vida parece dura e cruel. Conta que se sente só num mundo ameaçador, onde o que se anuncia é vago e incerto. O médico diz: “O tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade esta noite. Vá ao show. Isso deve animar você”. O homem se desfaz em lágrimas. E diz: “mas doutor... eu sou Pagliacci.” (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 67)

A segunda, um trecho do depoimento que Rorschach deu para o Dr. Malcolm Long, o psiquiatra que o consultou logo após ser preso:

Senti o planeta sombrio rodopiando e me dei conta do que faz os gatos gritarem, à noite, feito bebês. Olhei pro céu além da fumaça cheia de gordura humana e Deus não estava lá. A escuridão fria e sufocante prossegue eternamente e a gente

está sozinho. Levamos a vida sem nada melhor pra fazer, a razão inventamos depois. Nascemos do nada, temos filhos condenados ao inferno como nós, voltamos ao nada. Só existe isso (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 202).

A primeira passagem demonstra o desespero e a incerteza frente ao futuro ameaçador. A segunda traz um niilismo e um sentimento de desolação frente à vida, uma condenação ao nada e à ausência de sentido.

4.5.1 – Obsolescência

Juntamente com tal desolação e niilismo, o mundo vivenciava também um sentimento de obsolescência, frente a essa nova realidade que não entendiam, de novas tecnologias e de falta de perspectiva de vida.



Figura 58 – Modelos obsoletos. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 9.

O “obsoleto” é um conceito recorrente em Watchmen. Ele é simbolizado principalmente pela figura do Coruja (tanto Hollis Mason,

o primeiro, quanto Dan Dreibern, o segundo). Percebemos isso primeiramente pela placa da mecânica de Hollis Mason em frente à sua casa, mostrada quando Dan Dreibern está indo embora, depois de suas nostálgicas conversas semanais (Figura 58).



Figura 59 – “Você desistiu”. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 13.

A inscrição da placa “Nós consertamos! Especializado em modelos obsoletos”²⁴ faz uma analogia com os dois Corujas e suas obsoletas funções como mascarados aposentados. Essa analogia com o obsoleto continua quando Rorschach visita Dan Dreiberg, que lhe pergunta o que aconteceu com os bons tempos em que eram parceiros, ao que Rorschach responde: “Você desistiu”. A postura de desolação que vemos em Dreiberg, com seu antigo uniforme ao fundo, no último quadro, completa a ideia a ser transmitida (Figura 59).

O contraponto da imagem de inutilidade e obsolescência personificada por Dreiberg é feito pela figura do Dr. Manhattan. Em sua biografia intitulada “Sob o capuz”, que aparece como apêndice dos capítulos 1 e 2 de *Watchmen*, Hollis Mason diz que a chegada do Dr. Manhattan “tornaria os termos ‘herói mascarado’ e ‘aventureiro fantasiado’ tão obsoletos quanto as pessoas que eles descreviam” (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 105).

Além disso, Dr. Manhattan representa o advento de novas formas de ciência, da relatividade à física quântica, e também de novas tecnologias. Esse contraponto entre o velho (Coruja) e o novo (Dr. Manhattan) é evidenciado na conversa entre os dois durante um banquete em homenagem a Mason, quando este se aposentou. Mason conta que se aposentou por causa de Manhattan, e que passaria então a consertar carros (Figura 60).

Com essa decisão, Mason pretendia “escapar” da obsolescência. Mas é surpreendido então pela fala do Dr. Manhattan, que aponta sobre a simplicidade dos novos carrões elétricos que ele está ajudando a popularizar, graças a sua capacidade de sintetizar lítio para fazer as baterias. No último quadro podemos perceber na expressão do rosto de Mason seu desconsolo ao ver que será, em breve, novamente deslocado como obsoleto (Figura 60).

Isso evidencia um sentimento de nostalgia que passa a valorizar o passado, uma vez que o futuro mostra-se cada vez mais obscuro.

²⁴ Tradução livre de: “We fix'em! Obsolete models a specialty”.



Figura 60 – Dr. Manhattan e Hollis Mason: Novo x velho. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 15.

4.5.2 – Nostalgia

Encarando um futuro que apontava apenas para as trevas, as pessoas tendiam a valorizar cada vez mais o passado. Moore e Gibbons expõem esta tendência, em *Watchmen*, através de Sally Júpiter, mãe de Laurie e primeira Espectral. Sally está observando uma fotografia do antigo grupo de super-heróis do qual ela fazia parte, os *Minutemen*, em um visível momento de nostalgia. Ao ser questionada por Laurie sobre um gibi pornográfico que havia recebido de um fã, cujo personagem

principal era ela mesma, ela diz: “Laurie, eu estou com 65 anos. A cada dia o futuro parece mais sombrio, mas o passado, mesmo as piores partes... vai ficando cada vez mais brilhante com o passar do tempo” (Figura 61). O desenho de Gibbons, com o porta-retratos com a antiga foto refletindo um forte brilho, completa esse simbolismo, já que as fotografias atuam como elementos de um retorno ao passado, uma nostalgia de grupo, de uma época, e o brilho acrescentado por Gibbons estabelece a ligação com a fala de Sally.



Figura 61 – Futuro mais sombrio, passado mais brilhante. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 2, p. 4.

Outro elemento presente em *Watchmen* que remete a um olhar saudosista é a marca de perfumes criada por Adrian Veidt, chamada “Nostalgia”. A marca aparece com certa frequência ao longo da história, na maioria das vezes em *out doors*, como o mostrado na Figura 62.

O conceito por detrás do perfume “Nostalgia” criado por Veidt é explicado no apêndice do capítulo 10, através de alguns memorandos escritos e assinados por Veidt e dirigidos a membros de sua equipe empresarial. Usa uma imagética sexual nos anúncios, mas revestida de uma ambientação romântica. O *out door* da Figura 62 mostra isso, com uma bela mulher vestida elegantemente, assim como o modelo de anúncio proposto por Veidt (Figura 63), presente no apêndice acima citado.



Figura 62 – Nostalgia. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 3, p. 7.



Figura 63 – Anúncio do “Nostalgia” criado por Veidt. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 10, p. 31.

No anúncio mostrado na Figura 63 percebemos ainda mais claramente a proposta de Adrian Veidt. A mulher ajustando a meia de maneira erótica dá o tom sexual, enquanto o cenário, com cortinas clássicas e flores, dá a ambientação romântica.

Ainda na explicação sobre o anúncio, Veidt diz que:

No suave enfoque da atmosfera imaginária e romântica, os anúncios evocam um retrato idílico do passado. Parece-me que o sucesso da campanha está diretamente ligado ao estado de incerteza global existente nos últimos 40 anos ou mais. Em uma era de estresse e ansiedade, quando o presente parece instável e o futuro improvável, a resposta natural é afastar-se da realidade, recorrendo tanto a fantasias do futuro como a visões modificadas de um passado semi-imaginário (MOORE & GIBBONS, 2009, p. 343).



Figura 64 – O fim da nostalgia. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 9, p. 24.

Mas com o aproximar-se da guerra e o fim do mundo cada vez mais próximo, até mesmo essa atitude de voltar-se para o passado, representada pelo perfume “Nostalgia”, se perde. Com um apocalipse nuclear, sequer é possível refugiar-se nas visões de um passado, semi-imaginário ou não. E essa perda até mesmo da nostalgia, último “lugar” onde as pessoas poderiam se refugiar, também é ilustrada por Moore e

Gibbons, em uma sequência na qual o frasco do perfume criado por Veidt cai e se quebra (Figura 64).

Essa cena se passa em Marte, quando Laurie está tentando convencer o Dr. Manhattan de que a vida humana é importante e que ele deve salvar a Terra da guerra nuclear. O capítulo tem a figura do frasco de perfume como capa, que aparece caindo em alguns quadros eventuais ao longo do capítulo, de forma simbólica. Na sequência de ilustrações apresentadas na Figura 64 o frasco parece cair lentamente. Essa lentidão é reforçada pelo discurso de Laurie, quando ela fala de um brinquedo que tinha na infância, um globo de vidro com um pequeno castelo dentro, que simulava neve caindo quando era virado. Ela diz que a neve parecia cair lentamente dentro do globo, como se “o tempo fosse diferente”, “mais lento”. A sua decepção ao descobrir que dentro da bola só havia água, mais a figura do frasco do perfume se quebrando, representam o fim da nostalgia, o fim do último refúgio de esperança diante da guerra. Além disso, remetem a uma perda de inocência, quando Laurie descobre o artifício de um mecanismo feito para iludir, representando talvez a perda da ilusão de que uma vitória fosse possível, caso ocorresse o confronto nuclear.

4.6 – MOVIMENTOS PACIFISTAS E O FIM DA GUERRA FRIA

Essa visão de desesperança diante da guerra iminente, porém não atingia a todos. Assim como Ozymandias em *Watchmen*, algumas pessoas na realidade olhavam para o futuro e decidiam que precisavam fazer alguma coisa para evitar a guerra. Os anos 1980 foram palco de muitos movimentos pacifistas, que criticavam as ações dos governos das superpotências e pediam o fim da corrida armamentista. O já citado Edward Thompson encabeçava uma lista de pensadores e intelectuais que lutavam pelo pacifismo, como Mike Davis, Rudolf Bahro, Lucio Magri, Alan Wolfe e Noam Chomsky, além dos irmãos russos Roy e Zhores Medvedev. Todos eram colaboradores da *New Left Review* e adeptos ou simpatizantes do marxismo. A própria ONU encabeçou uma Campanha de Desarmamento Mundial, em cooperação com alguns Estados Membros e organizações governamentais e não governamentais.

Em março de 1985 Mikhail Gorbachov assume o cargo de secretário-geral do Partido Comunista da URSS, substituindo Konstantin Tchernenko. A URSS passava por muitas dificuldades, afundada em um sistema burocrático que piorava a situação política,

social e econômica do país. O fechamento da União Soviética para os países não socialistas iniciou um atraso econômico que foi acelerado pelos enormes gastos gerados pela corrida armamentista e pela militarização, o que a impedia de fazer frente aos EUA com a mesma força de antes, e a crise econômica refletia-se no âmbito social.

Diante dessa situação, Gorbatchov iniciou uma série de medidas para tentar reestruturar a economia da URSS, entre elas a *Perestroika* (reestruturação), que estimulava a livre concorrência e desenvolvia setores secundários de produção, e a *Glasnost* (transparência), que propunha acabar com a burocratização, combater a corrupção e introduzir a democracia. Além disso, buscou dar sinais do fim da Guerra Fria, retirando suas tropas do Afeganistão, firmando acordos econômicos com os EUA e pedindo auxílio financeiro para nações capitalistas a fim de superar as dificuldades internas (BRASIL ESCOLA, Fim da União Soviética).

Essa postura do governo Gorbatchov dividiu as forças políticas soviéticas entre algumas alas ligadas à burocracia estatal e militar que faziam oposição à abertura política e um grupo de liberais, liderado por Boris Iéltsin, que defendia o aprofundamento das mudanças com a promoção da economia de mercado e privatização do setor industrial. Em agosto de 1991 um grupo de militares tentou dar um golpe político, mas o golpe fracassou e os liberais tomaram o poder (BRASIL ESCOLA, Fim da União Soviética). A Guerra Fria começava a deixar de fazer sentido.

No entanto, costumeiramente é tomado como marco do fim da Guerra Fria a queda do Muro de Berlim. Anos antes, em 12 de julho de 1987, o então presidente dos EUA Ronald Reagan desafiou Gorbatchov a derrubar o muro como símbolo da liberalização da URSS:

Nós damos as boas-vindas à mudança e à abertura; pois acreditamos que a liberdade e segurança caminham juntas, que o progresso da liberdade humana só pode reforçar a causa da paz no mundo. Há um sinal que os soviéticos podem fazer que seria inequívoco, que faria avançar dramaticamente a causa da liberdade e da paz. Secretário Geral Gorbachev, se você procura a paz, se você procura prosperidade para a União Soviética e a Europa Oriental, se você procura a liberalização, venha aqui para este portão. Sr.

Gorbachev, abra o portão. Sr. Gorbachev, derrube esse muro! (REAGAN, 1987)²⁵.

Dois anos depois, em 9 de novembro de 1989, inicia-se a derrubada do Muro de Berlim, episódio conhecido como “A queda do Muro”, e que simboliza o fim da Guerra Fria.

²⁵ Tradução livre do original: “We welcome change and openness; for we believe that freedom and security go together, that the advance of human liberty can only strengthen the cause of world peace. There is one sign the Soviets can make that would be unmistakable, that would advance dramatically the cause of freedom and peace. General Secretary Gorbachev, if you seek peace, if you seek prosperity for the Soviet Union and Eastern Europe, if you seek liberalization: Come here to this gate! Mr. Gorbachev, open this gate! Mr. Gorbachev, tear down this wall!”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões sobre o fim do mundo ainda acontecem hoje, embora de uma maneira diferente do que no período de *Watchmen*. Países como a Coreia do Norte e o Irã desenvolvem projetos bélicos atômicos, e o desalinhamento de tais nações com os Estados Unidos (que não abre mão de seus projetos) faz, eventualmente, o medo de um conflito nuclear renascer. Atualmente, além das possibilidades de guerra entre nações, são temas recorrentes que geram discursos sobre o fim do mundo o aquecimento global e as ações predatórias do homem sobre a natureza, ou até mais supersticiosos, como as previsões do povo maia acerca do ano de 2012. E tais ideias ainda são ancoradas e ampliadas por eventos recentes, sejam climáticos, como grandes catástrofes, deslizamentos, *tsunamis*, enchentes e secas, ou humanos, como o aumento da violência, consumo de drogas, pessoas tendo surtos psicóticos e metralhando todo mundo em uma escola ou uma sala de cinema, por exemplo. Assim como em *Watchmen*, a tão temida guerra nuclear não aconteceu no século vinte. Porém, se na ficção foi o plano de um super-herói que acabou com a possibilidade de guerra, na realidade histórica foi o enfraquecimento de uma das grandes potências em disputa a sua causa. Mesmo assim, a ameaça nuclear nunca nos deixou completamente. Talvez o fim dos tempos sempre permaneça no imaginário dos seres humanos, mais ou menos presente, com mais ou menos razão de existir, assumindo novas formas a cada vez.

Heidegger via a morte como o fim do homem, como finalidade do ser. O homem existe para morrer, é o *ser-para-a-morte*. Para ele, somente quando o homem encara a morte, assume a própria morte, é que ele passa a se ver realmente como *ser*, como *homem*. Nesse sentido, imaginar o fim de todas as coisas pode ser algo inerente ao ser humano, algo inevitável. Em momentos de tensão como o do auge da Segunda Guerra Fria, as pessoas viam o fim de si mesmas no fim do mundo, no fim de todas as coisas, que uma guerra nuclear traria. Se encarar a morte é o que faz do homem ser humano, como diz Heidegger, podemos pensar, (extrapolando seu pensamento), que encarar seu próprio fim, para uma cultura, é o que a faz reconhecer-se como cultura. Quando um povo encara o fim do mundo, ele se reconhece como povo, e o plano de Ozymandias é uma alegoria dessa maneira de pensar.

Sobre *Watchmen*, a cada vez que o lemos, percebemos que é um terreno fecundo para análises e interpretações, não só no campo da historiografia como em outras áreas de pesquisa e conhecimento. A

abordagem que realizamos neste trabalho, com foco nas relações de poder e na Guerra Fria é somente uma entre as múltiplas abordagens possíveis. Visto como um produto da cultura de massa, *Watchmen* estabelece relações com a cultura de seu tempo; visto como uma obra de arte contemporânea, *Watchmen* dialoga o tempo inteiro com outras formas de arte, anteriores ou contemporâneas.

A recorrente imagem da placa com os dizeres “O fim está próximo”, em *Watchmen* segurada por Walter Kovacs, o Rorschach sem a máscara, também está presente na obra *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller (figura 65).



Figura 65 – *Batman – O Cavaleiro das Trevas*: “O fim está próximo”. Fonte: MILLER: 1987, No. 1, p. 9.

A obra de Miller é contemporânea a *Watchmen*, e apresenta muitas preocupações com a Guerra Fria e o destino do mundo como as observadas na obra de Moore e Gibbons através deste trabalho. Não há como afirmar se uma das HQs está citando a outra, mas certamente as duas dialogam entre si, fazem parte da mesma época e utilizam elementos semelhantes para transmitir uma mensagem de impacto parecido. Inseridas em um mesmo contexto, *Watchmen* e *Cavaleiro das Trevas* constroem a si mesmas relevando aspectos da cultura e elementos textuais e imagéticos que povoavam os anos 1980. Como se o

medo do fim do mundo fosse percebido (e transmitido) de uma forma semelhante por aqueles que viveram uma mesma época.

Outro olhar que podemos estabelecer sobre *Watchmen* é sobre o seu “banco de dados” imagético, com o qual podemos interrelacionar imagens, obras de arte, períodos. Por exemplo, quando vemos a figura cabisbaixa do Coruja, no último quadro da figura 59, não nos deixa de vir à mente a imagem da *Melancolia*, de Albrecht Dürer (Figura 66).

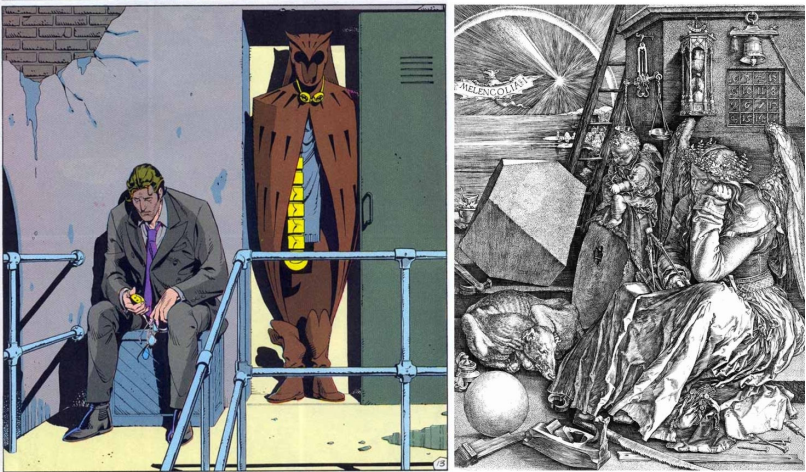


Figura 66 – Melancolia. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 1, p. 13, e chrislomon.wordpress.com

Não acreditamos que essa seja uma referência direta, mas uma forma de associação de imagens e sentidos. Podemos estabelecer algumas relações entre as duas imagens. O sentimento de melancolia presente na gravura de Dürer é análogo ao da imagem do Coruja, no sentido de alguém com um grande poder (um herói ou um anjo), mas tomado por uma impotência, uma inação. O cruzamento das duas imagens também pode nos levar a refletir sobre seus respectivos contextos. Não foi somente *Watchmen* que foi produzida em meio a um clima de tensão e medo do fim do mundo. A obra de Dürer, estabelecida no momento de transição entre a Idade Média e o Renascimento, foi produzida em uma época marcada por acontecimentos que assolaram a Europa como a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos e as Revoltas Populares, por exemplo. Ou seja, um período de crises e guerras, que também poderia apontar para o fim dos tempos.

A figura melancólica do Coruja, de alguém com poder e conhecimento, mas que é incapaz de agir, ou até mesmo a melancolia do Dr. Manhattan, esta tendendo mais para uma indiferença, uma não-ação que é resultado de uma indiferença (e que talvez, nesse sentido, também pode ser colocada ao lado do anjo de Dürer), retomando o pensamento de sua época, do *Laissez-faire*, de um “deixar acontecer”, não interferir. Há o poder, uma tecnologia, os instrumentos, mas eles não são utilizados. As imagens retratam um medo, uma tensão de toda uma época. De qualquer maneira, a ideia aqui é apontar a possibilidade de discutir as imagens de Watchmen frente a outras imagens ou obras.

Por fim, pensamos este trabalho em duas frentes: sugerindo as Histórias em Quadrinhos como fontes e apontando para uma possível forma de olhar e trabalhar com imagens. Mostramos aqui que as HQs, como obras de caráter popular, podem ser utilizadas para se ver uma época, para interpretar um passado. Como diz Walter Benjamin, nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Para ele, o passado só se deixa fixar como uma imagem que relampeja no momento em que é reconhecida. Uma História em Quadrinhos, como obra, como expressão de uma cultura, como *acontecimento*, pode relampejar como uma imagem do passado, basta que tenhamos a capacidade de reconhecê-la como tal. Watchmen não só reflete a mentalidade e a cultura de uma época (a década de 1980), mas também ajuda a *construí-las*. Watchmen ajuda a estabelecer o medo e a tensão que descreve. E é olhando para essa relação, como um relampejo do passado, e apropriando-se dela, que podemos contempla-lo.

Mostramos aqui que esse olhar para o passado através de uma História em Quadrinhos é possível, e apontamos uma forma de investigação, inspirada nas próprias HQs. Uma historiografia que se mostra como um conjunto de “imagens” justapostas, cheio de espaços vazios. Se não há limites, ou eles são difusos, procuramos não limitar, mas *percorrer*. Passar de tema em tema sem estratificar, olhar para o passado como um fluxo, que relampeja diferente a cada vez. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”, escreveu Benjamin. Além disso, as possibilidades de olhar são inesgotáveis. Sempre encontraremos mais um olhar possível, mais uma forma de abordagem, mais um aspecto a ser explorado. Como o Dr. Manhattan diz para Ozymandias: “Nada chega ao fim, Adrian. Nada.”

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADOROCINEMA. *O Dia Seguinte – Notícias e Curiosidades*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/dia-seguinte/noticias-e-curiosidade/>> Acesso em 13 Jan. 2011.

ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

ASIMOV, Isaac. *827 A Era Galáctica*. São Paulo: Behar Editora.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BBC BRISTOL. *Comics Britannia*. Alan Moore Interview II. 2007. Disponível em: <www.bbc.co.uk/bbcfour/comicsbritannia/comics-britannia.shtml>. Acesso em: 21 Jan. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. 2a. Ed. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

BRASIL ESCOLA. *Fim da União Soviética*. Brasil Escola. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/urss.htm>>. Acesso em: 03 Fev. 2011.

CADIMA, Jorge. *O Negócio do Armamento e o Complexo Industrial-Militar*. Disponível em:

<http://resistir.info/cadima/cadima_armamento.html>. Acesso em: 06 ago. 2010.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COELHO, Daniel; MACHADO, José Ricardo; BATESTIN, Maycon Cypriano. *Watchmen revisitado – Como este romance gráfico influenciou a indústria dos quadrinhos, iniciando uma nova era e rompendo paradigmas*. TCC. Cachoeiro do Itapemirim: Centro Universitário São Camilo, 2008.

COSTA, Antonio Luiz M. C. *Indústria Bélica Mundial*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/18554203/Industria-belica-mundial>>. Acesso em: 06 Ago. 2010.

DAVE GIBBONS FAN SITE. Disponível em: <www.davegibbonsfansite.com>. Acesso em 17 Jan. 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. *Cultura em Quadrinhos: reflexões sobre as Histórias em Quadrinhos na perspectiva dos Estudos Culturais*. Disponível em: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n8_D%27Oliveira.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2011.

DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Dissertação de Mestrado em Literatura – UFSC, 2009.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

EIGHTY-EIGHTYNINE. *The Nuclear Threat and Anti-war Songs of The 80's*. Disponível em: <<http://www.eightyeightynine.com/music/nuclearmusic.html>>. Acesso em: 28 nov. 2009.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 21ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

GALBRAITH, John Kenneth. *Uma Visão de Galbraith*. São Paulo: Pioneira, 1989.

GIBI. *Grupo de Investigação de Bandas Ilustradas*. Disponível em: <www.gibi.ufsc.br>. Acesso em: 17 Jan. 2011.

GIL, Gilberto. *Raça Humana*. [Brasil]: WEA, 1984. 1 CD.

GONÇALVES, Elisângela Goulart. *Os Sentidos da Ciência na Contemporaneidade: A história em quadrinhos Watchmen*. Dissertação de Mestrado. Palhoça: UNISUL, 2008.

HALLIDAY, Fred. *Génesis de la Segunda Guerra Fría*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JOSGRILBERG, Rute de Souza. *Cultura de Massa: Pato Donald, Tio Patinhas e a Ideologia da Malandragem*. UNIGRAN. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/iisinefil/textos_completos/cultura_de_massa_pato_donald_tio_patinhas_e_a%20ideologia_rute.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2011.

KRAKHECKE, Carlos A. *A Guerra Fria da década de 1980 nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen*. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao5setembro2007/05-guerrafria-c.andre.pdf>>. Acesso em 02 Ago. 2010.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MILL, John Stuart. *Utilitarianism*. 7^a. Ed. London: Longmans, Green a Co., 1879. Disponível em: <www.gutenberg.org/etext/11224>. Acesso em: 26 Jan. 2011.

MILLER, Frank. *Batman – O Cavaleiro das Trevas. No. 1 ao 4*. São Paulo: Editora Abril, 1987.

MINDSCAPE OF ALAN MOORE. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4K1BSyX6IyA&feature=player_embedded>. Acesso em 16 Jan. 2011.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. *Watchmen No. 1 ao 12*. São Paulo: Ed. Abril, 1999.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. *Watchmen Vol. 1*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2005.

_____. *Watchmen Vol. 2*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2005.

_____. *Watchmen Vol. 3*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2006.

_____. *Watchmen Vol. 4*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2006.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. *Watchmen – Edição Definitiva*. São Paulo: Editora Panini, 2009.

NELSON, Emily and WHALEN, Jeanne. *Modelo britânico reduz a pobreza infantil*. The Wall Street Journal Americas, in O Estado de S. Paulo, Economia, p. B6, 1/1/2007.

NENA. *Nena*. [Alemanha]: 1983. 1 CD.

NEUSTADT, Richard E. *Poder Presidencial e os Presidentes Modernos*. Brasília/São Paulo: ENAP/UNESP, 2008.

PAPAZIAN, Robert; MEYER, Nicholas. *O Dia Seguinte (The Day After)*. [Filme-vídeo]. Produção de Robert Papazian, direção de Nicholas Meyer. EUA, ABC Circle Films, 1983.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. *A Política Externa dos Estados Unidos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

REPLICANTES, Os. *O Futuro é Vórtex*. [São Paulo]: RCA, 1986. 1 CD.

R.C. Lewontin. *The Cold War & the University – toward an intellectual History of the Postwar years*. N. Y.: The New Press, 1997.

RHETT, Maryanne. *The Graphic Novel and the World History Classroom*. Disponível em: <<http://historycooperative.press.uiuc.edu/journals/whc/4.2/rhett.html>>. Acesso em: 13 Out. 2009.

REAGAN, Ronald. *Tear Down This Wall*. Discurso para o povo de Berlim Oriental. 12 de Junho de 1987. Disponível em: <<http://www.historyplace.com/speeches/reagan-tear-down.htm>>. Acesso em: 03 Fev. 2011.

SANTOS, Roberto Elísio dos. *O Caos dos Quadrinhos Modernos*. Comunicação e Educação, São Paulo, 21: 53 a 58, jan./abr. 1995.

SCHILLING, Voltaire. *A Guerra do Vietnã*. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guerra_vietna.htm>. Acesso em: 22 Jan. 2011.

SCHNEIDER, Harold; BADHAM, John. *Jogos de Guerra (WarGames)*. [Filme-vídeo]. Produção de Harold Schneider, direção de John Badham. EUA, MGM/Sherwood, 1983.

SERBENA, Carlos Augusto. *Cultura de Massa, Ideologia, Imaginário e Super-Herói*. Disponível em: <www.rizoma.ufsc.br/pdfs/395-of5a-st1.pdf>. Acesso em: 20 Jan. 2011.

STING. *The Dream of The Blue Turtles*. [Inglaterra]: 1985. 1 CD.

TEIXEIRA, Níncia C. R. B.; CORREA, Wyllian E. S. *Watchmen e o Discurso Distópico do “Bem Maior”*. Revista de História e Estudos

Culturais. Vol. 6, Ano VI, No. 2. 2009. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 Jan. 2011.

THOMPSON, E. P., et al. *Exterminismo e Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WIKIPEDIA. *Teoria da Intimidação*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_da_intimida%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 06 Ago. 2010.

WIKIPEDIA. *Destruição Mútua Assegurada*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Destrui%C3%A7%C3%A3o_m%C3%BAtua_asegurada>. Acesso em: 06 Ago. 2010.

WIKIPEDIA. *Guerra Nuclear*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_nuclear>. Acesso em: 29 Jan. 2011.

WIKIPEDIA. *Iniciativa Estratégica de Defesa*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Iniciativa_Estrat%C3%A9gica_de_Defesa>. Acesso em: 06 Ago. 2010.

WIKIPEDIA. *Invasão Soviética do Afeganistão*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Invas%C3%A3o_sovi%C3%A9tica_do_Afeganist%C3%A3o>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

WIKIPEDIA. *Thatcherismo*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Thatcherismo>>. Acesso em: 23 Jan. 2011.

VELOSO, Francisco Osvanilson Dourado. *US vs. THEM: A Critical Analysis of Superman – Peace on Earth*. Dissertação. UFSC, 2002.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Alan Moore: Biografia e Obra Comentada*. Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/quadrinhos/alan-moore-biografia-e-obra-comentada/>>. Acesso em: 16 Jan. 2011.

VILELA, Túlio. *Gibis retratam o conflito entre EUA e URSS*. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia/ult1690u35.jhtm>>. Acesso em: 16 Jan. 2011.

VITÓRIA, Bárbara Zacher. *Lágrimas e Suspiros: Um estudo dos quadrinhos Peanuts em meados do século XX*. TCC de História – UFSC, 2010.