

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



Dissertação

**A construção histórica na *graphic novel V for Vendetta*:  
aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1982-1988).**

Felipe Radünz Krüger

Pelotas, 2014

**Felipe Radünz Krüger**

**A construção histórica na *graphic novel V for Vendetta*:  
aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1982-1988).**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profª Drª Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2014

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

K94c Krüger, Felipe Radünz

A construção histórica na graphic novel V for Vendetta : aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1982-1988) / Felipe Radünz Krüger ; Larissa Patron Chaves, orientadora. — Pelotas, 2014.

147 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2014.

1. V for Vendetta. 2. Metaficação historiográfica. 3. Inglaterra. I. Chaves, Larissa Patron, orient. II. Título.

CDD : 942

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Felipe Radünz Krüger

A construção histórica na *graphic novel V for Vendetta*: aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra da década de 1980

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História,

Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11/04/2014

Banca examinadora:

Prof. Dr. Larissa Patron Chaves (Orientador) Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Prof. Dr. Arthur Lima de Avila Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Nádia da Cruz Senna Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## Agradecimentos

Após o termo da escrita, pensei finalmente ter acabado meu trabalho. Todavia, ao iniciar a formatação do texto, deparei-me com o espaço direcionado aos agradecimentos e comecei automaticamente a lembrar das pessoas responsáveis pela minha formação pessoal e profissional. Após alguns minutos, conclui que por mais que me esforce, não tenho como agradecer a todos os que ajudaram a formar o indivíduo e o historiador que sou hoje.

Gostaria, inicialmente, de agradecer a minha orientadora, Larissa Patron Chaves, a quem devo muito de minha formação acadêmica. A ela devo também desculpas por forçá-la a ler todas as minhas ideias – quase nenhuma brilhante – as quais elaborei durante esses dois anos. Sem sombra de dúvida, ela foi crucial para o meu aprimoramento acadêmico e este trabalho não teria chegado ao fim sem sua primorosa orientação. Gostaria, também, de ressaltar a importância de minha primeira orientadora, Júlia Silveira Mattos, uma das grandes responsáveis pelo meu desenvolvimento profissional.

Sou também grato a CAPES, por ter financiado esta pesquisa e aos professores do Departamento de História da UFPEL, especialmente a professora Márcia Janete Espig, pela ajuda.

Agradeço a todos e a cada um dos membros que compõem a banca examinadora: Arthur Lima de Avila, Nádia da Cruz Senna e Aristeu Elisandro Machado Lopes. Sou particularmente grato ao professor Arthur Lima de Avila, pelas diversas indicações e comentários, os quais foram valiosos para meu desenvolvimento como profissional e para a presente pesquisa.

Como não poderia faltar, gostaria de agradecer a minha mãe, Vera Krüger, ao meu pai, Claudio Krüger e a minha irmã, Gabriele Krüger, pelo suporte e pelo carinho incondicional.

A Roberta Zaltron, minha amiga e namorada, também agradeço pelo apoio, carinho e por tornar minha vida mais alegre e divertida.

Agradeço a todos os meus colegas de mestrado, Rodrigo Pinnow, Maria Clara Hallal, Luiane Motta, Marilia Bas, Geza Guedes e Rosendo Caetano. Em especial ao amigo e colega Rodrigo Pinnow, um grande amigo, conselheiro, parceiro de cervejadas, horas no Playstation e discussões ferrenhas sobre teoria.

Agradeço a todos os familiares e amigos queridos, que de alguma forma estiveram comigo, ao longo deste percurso: Eronilda Radünz, Wilson Radünz, Dari Krüger, Leonida Krüger, Marcos Radünz, Henrique Radünz, Fabio Milech, William Storch, Luis André Kabke Jr., Elias Wojahn, Fábio Silva, Lucas Ribeiro e Uirys de Souza.

*All stories are fictions.*

*Hayden White*

O espantoso, refletiu pela décima milésima vez, ao forçar os ombros dolorosamente para trás (mas nas cadeiras, fazia girar o corpo pela cintura, exercício que se acreditava fazer bem aos músculos dorsais) – o espantoso é que pode mesmo ser verdade. Se o partido tem o poder de agarrar o passado e dizer que este ou aquele acontecimento nunca se verificou – não é mais aterrorizante do que simples tortura e a morte?

*George Orwell*

*I believe that Magic is art, and that art, whether that be music, writing, sculpture, or any other form, is literally Magic. Art is, like magic, the science of manipulating symbols, words or images, to achieve changes in consciousness... Indeed to cast a spell is simply to spell, to manipulate words, to change people's consciousness, and this is why I believe that an artist or writer is the closest thing in the contemporary world to a Shaman.*

*Alan Moore*

## **Resumo**

A presente pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pelotas, objetiva investigar a narrativa imagética e textual na *graphic novel V for Vendetta*(1982-1988), criada pelos britânicos Alan Moore e David Lloyd a partir da sua relação com aspectos do passado, mais especificamente, com a política e sociedade da Inglaterra da década de 1980. Como criação artístico-cultural, acreditamos que seu período de produção, o qual, é concomitante aos mandatos de Margareth Thatcher (1979-1990), conhecida por promover o neoliberalismo na Inglaterra, foi crucial para as referências a que a obra contém, como a tomada de posição política dos seus idealizadores. Nesse sentido, este trabalho conta, como referencial teórico metodológico os estudos de autores, como Ankersmit(2001, 2012), White(1991, 1999, 2006, 2010), Hutcheon(1991), Kellner(2001), Foucault(1996), entre outros, os quais possibilitaram vislumbrar a obra não como mera fonte, mas como uma construção histórica da década de 1980 inglesa. A proposta de análise pauta-se na versão original da obra, em entrevistas com os autores e documentários. A partir das reflexões efetuadas , percebemos que a construção histórica em *V for Vendetta* mantém aproximações com as narrativas historiográficas, visto que tanto nosso objeto de estudo quanto a historiografia apresentam interpretações sobre uma “realidade” passada.

**Palavras-Chave:** *V for Vendetta*; Metaficção historiográfica; Inglaterra

### **Abstract**

This research is linked to the Graduation Program in History on Universidade Federal de Pelotas(UFPEL) and its aim is to investigate the imagetalical and textual narrative in the graphic novel *V for Vendetta* (1982-1988) created by the British Alan Moore and David Lloyd from their relation with their past aspects ,specifically with politics and society in England in the 1980s. As artistic and cultural creation, it is believed it is a production period, which is concomitant with the mandates of Margaret Thatcher (1979-1990), known to promote the neoliberalism in England, was crucial to the references to the work contains, as political statement of its creators . In this sense, this paper has as theoretical framework the study of authors, as Ankersmit (2001, 2012), White (1991, 1999, 2006, 2010), Hutcheon (1991), Kellner (2001), Foucault (1996), among others, which made it possible to glimpse the work not as merely as a source, but as a historic building from the 1980s English. The propose of analysis is guided in the original version of the work, interviews with authors and documentaries. From the reflections made, was realized that the historic building in *V for Vendetta* maintains approximations to the historiographical narratives, since our object of historiography study presents interpretations of a "reality " last .

Keywords : V for Vendetta, historiographicmetafiction, England

**Lista de figuras:**

Figura 1	O monstro do Pântano e a preservação ambiental	35
Figura 2	Foice e martelo	36
Figura 3	Símbolo	37
Figura 4	personagem mascarado	37
Figura 5	Parte da série "Objects of Desire" (1983-1988)	47
Figura 6	Coleção “EARLY BLACK & WHITE”(1976 – 1978)	48
Figura 7	Maxwell The Magic Cat	64
Figura 8	Exterminismo em <i>Watchmen</i>	68
Figura 9	Para sua proteção	80
Figura 10	violência policial	80
Figura 11	chefe de estado	81
Figura 12	Saque e destruição	83
Figura 13	Caos	84

Figura 14	Confronto	85
Figura 15	Fluxograma Ilustrativo produzido pelo autor	92
Figura 16	Galeria das sombras	95
Figura 17	Personagens fitando a pintura	98
Figura 18	Pollaiuolo	99
Figura 19	vandalismo?	100
Figura 20	Enquadramentos 1 e 2	104
Figura 21	Estátua da justiça	105
Figura 22	Enquadramentos 6,7 e 8	106
Figura 23	Old Bailey	106
Figura 24	Macacos destruição	107
Figura 25	Enquadramentos 21, 22 e 23	108
Figura 26	Abadia de Westminster	108
Figura 27	Evey	110
Figura 28	Antes	112
Figura 29	Depois	112
Figura 30	Rosemary	113
Figura 31	Dependência	114
Figura 32	Encontro com Credy	115
Figura 33	Mídia e mulher 1	116
Figura 34	Mídia e mulher 2	116

Figura 35	Mídia e mulher 3	117
Figura 36	Maus	121
Figura 37	Ao coração da Tempestade ilustrativa	124
Figura 38	Incineração das bonecas do General Prothero	130
Figura 39	História de Valerie	131
Figura 40	Tortura Evey	132

## **A construção histórica na *Graphic Novel V for Vendetta*: aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1882-1888)**

<b>1. Introdução .....</b>	<b>14</b>
<b>2. Estado, Poder e Cultura no contexto de Produção de <i>V for Vendetta</i>.</b>	
.....	28
2.1 Moore e Lloyd - sobre a obra e os artistas .....	29
2.2 As manifestações artístico – culturais e sua relação com a política estatal.	
.....	38
2.3 O Estado e política na Inglaterra da década de 1980 .....	53
2.4 O neoliberalismo como modelo econômico no mundo capitalista	
.....	60
2.5 O extermínio como possibilidade .....	68
<b>3. A Narrativa através da obra: <i>V for Vendetta</i> e aspectos da realidade .....</b>	<b>76</b>
3.1. A construção histórica em <i>V for Vendetta</i> .....	77
3.2 O mascarado .....	88
3.3 O elo perdido da cultura ocidental – Uma análise sobre a <i>Shadow gallery</i> (Galeria das Sombras) .....	94
3.4 Elementos de identificação do imaginário em <i>V for vendeta</i> .....	100
3.5 A importância do feminino: Evey, Valerie e Rosemary .....	109
3.6 O vírus por trás dos campos .....	118
<b>4. Considerações Finais .....</b>	<b>137</b>

## 1. Introdução

Uma máscara com sorriso infame, um governo conservador, autores insatisfeitos com a sua realidade e representação. Esses são apenas alguns dos ingredientes que permeiam a *graphic novel*<sup>1</sup> *V for Vendetta*. Sem sombra de dúvida, um objeto que suscita muitas reflexões significativas para a análise histórica.

Na narrativa de *V for Vendetta*, a história ficcional começa no ano de 1997. Os autores trabalham com o conceito de distopia, no qual, após uma terceira guerra mundial com ampla utilização de armas nucleares, a Inglaterra, pano de fundo de toda a narrativa, está sendo controlada por um regime fascista, que acabou com os direitos civis, perseguiu as minorias raciais e sexuais, impôs a censura e reagiu, ferrenhamente, contra qualquer tentativa de questionamento de seus atos. Além disso, criou campos de concentração e implantou forças policiais extremamente violentas. Destacamos que uma característica sempre presente na obra é o controle da população através da tecnologia, no caso, as câmeras de vídeo. A inserção dessas na trama foi intencional, visto que a influência do romance “1984”, de George Orwell e de seu contexto de produção, é constante.

Um homem com um passado obscuro, que passou por terríveis experiências nos campos de concentração, mas que conseguiu escapar, e busca sua *vendetta* (vingança). O mascarado possui grande erudição, é capaz de citar diversos trechos de Shakespeare, tornando suas ações verdadeiramente teatrais. Somado a isso, possui conhecimento necessário para construir explosivos e, finalmente, é detentor de uma incrível habilidade com adagas. V parece ser uma mistura de Robin Hood, Guy Fawkes<sup>2</sup>, Shakespeare e Proudhon<sup>3</sup>. Não menos importante, a co-protagonista,

<sup>1</sup>Termo popularizado por Will Eisner, *graphic novel* (romance gráfico) é um livro que normalmente conta uma longa história através de arte sequencial (ou História em Quadrinhos - HQ). Sua utilização se faz necessária para diferenciar as narrativas mais longas e complexas dos Quadrinhos comerciais e infantis. Sobre essas questões ver mais em EISNER, W. Quadrinhos e arte Seqüencial. 3 ed.. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

<sup>2</sup>Também conhecido como Guido Fawkes, Guy foi um soldado inglês católico que teve participação na "Conspiração da pólvora" (Gunpowder Plot) onde se pretendia assassinar o rei protestante Jaime I da Inglaterra e todos os membros do parlamento durante uma sessão em 1605. Fonte: Dicionário de Oxford. Disponível em: <<http://www.oxforddnb.com/view/article/9230>> Acessado em: 20/02/2014.

<sup>3</sup>Sobre esses aspectos, em uma entrevista, Alan Moore afirma que, Guy Fawkes, personagem histórico que serviu de inspiração para o V, assemelha-se com Robin Hood. E, na ficção britânica,

Evey Hammond, que, em uma tentativa frustrada de prostituição, acaba sendo salva pelo protagonista e, então, inserida nos complexos planos do mesmo.

Com o intuito de derrubar o governo fascista conhecido como *Norsefire* (Chama Nôrdica)<sup>4</sup>, V se encarrega de destruir os principais símbolos de poder, no caso, prédios históricos, como o parlamento e a estátua da justiça acima do *Old Bailey*. Também, o protagonista elimina os responsáveis pelo campo de concentração de *Larkhill*, onde ele se encontrava, dentre eles, todos os indivíduos que detinham importantes funções no campo e no Estado, unindo, assim, sua *vendetta* pessoal com a transformação da sociedade através do anarquismo<sup>5</sup>.

A referida obra, de autoria de Alan Moore e David Lloyd, vem sendo nosso objeto de estudo desde 2010 na iniciação científica. Desse modo, a pesquisa sobre a obra acabou gerando o trabalho de conclusão de curso de licenciatura em História na Universidade Federal do Rio Grande (FURG)<sup>6</sup> intitulado “Liberdade e Crítica ao Totalitarismo na Inglaterra da década de 1980 em V de Vingança de Alan Moore e David Lloyd: Um estudo de caso”. Naquela ocasião, quantificamos e analisamos as principais referências literárias e históricas contidas na obra, todavia, devido às limitações de um trabalho de conclusão de curso, não foi possível aprofundar a reflexão sobre o tema.

existem tantos vilões sociopatas quanto heróis. Além disso, ele afirma que os britânicos sempre tiveram simpatia com um bandido arrojado.( Entrevista com Alan Moore para Revista Giant, em novembro de 2005. Disponível em:

<[http://web.archive.org/web/20060505034142/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a\\_for\\_alan\\_pt\\_1\\_the\\_alan\\_moore.html](http://web.archive.org/web/20060505034142/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html)> (acessada em: 22/04/13)

<sup>4</sup> “É bem certo que *Norsefire* seja uma alusão à Frente Nacional Britânica (British National Front). Trata-se de um partido de ultradireita fundado em 1967 em oposição ao multirracialismo e à imigração”(RODRIGUES, 2011, p. 190).

<sup>5</sup>“Doutrina e movimento que rejeitam o princípio da autoridade política e sustentam que a ordem social é possível e desejável sem essa autoridade. O principal vetor negativo do anarquismo dirige-se contra os elementos essenciais que constituem o Estado moderno: sua territorialidade e a consequente noção de fronteiras; sua soberania, que implica jurisdição exclusiva sobre todas as pessoas e propriedades dentro de suas fronteiras; seu monopólio dos principais meio de coerção física, com o qual busca manter essa soberania tanto interna como externamente; seu sistema de direito positivo que pretende sobrepor-se a todas as outras leis e costumes, e a ideia de que a nação é a comunidade política mais importante. O vetor positivo do anarquismo volta-se para a defesa da “sociedade natural”, isto é, de uma sociedade auto-regulada de indivíduos e de grupos livremente formados” (BOTTOMORE, 2001, p. 11).

<sup>6</sup>Sob a orientação da professora doutora Júlia Silveira Mattos.

Dessa forma, esta pesquisa, ligada ao Mestrado em História - PPGH/ UFPEL apresenta por objetivo investigar a *graphic novel V for Vendetta*, de autoria de Alan Moore e David Lloyd, a partir de sua narrativa imagética e textual, considerando os principais aspectos do passado, como parte do discurso vinculado à crítica à política neoliberal na Inglaterra, entre os anos de 1982 e 1988. Os marcos cronológicos da pesquisa foram intencionalmente definidos, tendo em vista o ano de sua criação na Inglaterra, em 1982, e o ano de 1988, em que foi publicada, nos Estados Unidos da América, pela editora *DC Comics*,<sup>7</sup> garantindo uma circulação em massa, ampliando o seu público alvo, diferenciando a recepção dos primeiros moldes em que foi concebida. Nesse sentido, iremos analisar a partir das diferentes representações: o discurso veiculado na obra, através da imagem e texto, a sua relação com seu contexto de produção e com as aspirações políticas de seus autores.

A obra em questão não se enquadra na imagem pejorativa que muitos possuem das histórias em quadrinhos. Trata-se de uma obra extremamente rica e complexa, com mensagens, que não ficaram encarceradas nas páginas dos quadrinhos, mas influenciaram gerações. Nessa perspectiva, percebe-se o quanto ainda se fazem necessários estudos mais atentos sobre essa obra.

O principal objeto de nossa pesquisa será a *graphic novel V for Vendetta*, de Alan Moore e David Lloyd, em suas dez edições originais, formato americano, colorido, publicado em setembro de 1988 pela *DC Comics*. A obra tem, em sua totalidade, 267 páginas, sendo dividida em três tomos: Tomo I “A Europa Depois do Reino”, Tomo Dois “Esse Vil Cabaré” e Tomo Três “A Terra do faça-o-que-quiser”.

Com o objetivo de enriquecer a discussão, são igualmente fontes da pesquisa entrevistas<sup>8</sup> com os criadores da obra, Alan Moore e David Lloyd, publicadas em diferentes períodos e por diferentes revistas e o banco de dados *ComicBookDB*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup>DC Comics é uma editora norte-americana de histórias em quadrinhos e mídia relacionada, sendo considerada uma das maiores companhias ligadas a este ramo no mundo.

<sup>8</sup>Totalizando onze entrevistas em inglês, sete com Alan Moore, e quatro, com David Lloyd. A listagem de entrevistas se encontra em anexo no final do texto.

<sup>9</sup>Disponibiliza informações relacionadas às HQs como valor, mês de publicação e número de páginas. <<http://comicbookdb.com/issue.php?ID=77745>> (Acessado em: 28/04/2012)

A partir da sua criação em 1982, na Inglaterra, a história de V iniciou uma trajetória despretensiosa e modesta, dividindo espaço com outras histórias na revista *Warrior*. Sua divulgação era pequena, e seu público se restringia ao Reino Unido. Porém, atualmente, podemos observar seu elemento mais identificador, a máscara do personagem principal, V, que vem adquirindo uma significação singular, capaz de proporcionar a identificação de grandes multidões com um objetivo comum, a mudança. Sem dúvida, esse é o principal motivo gerador de nossa pesquisa.

Um número considerável de trabalhos sobre HQs<sup>10</sup> e *Graphic Novels* foi produzido e vem sendo desenvolvido nos cursos e programas de pós-graduação em História<sup>11</sup>. Como afirma Eisner, “Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a arte seqüencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica” (EISNER, 2001, p. 05). Ou seja, o autor se refere aos quadrinhos comerciais de baixa qualidade, porém, durante a década de 1980, temos a inserção de narrativas densas de abordagens mais complexas, as *graphic novels*, como já mencionamos anteriormente.

Nesse sentido, não cabe, aqui, defender a ideia de que um trabalho sobre esse tipo de mídia é inovador e, por isso, se faz necessário. Basta fazer uma rápida pesquisa sobre obras como “Maus”<sup>12</sup>(1986-1991), de Art Spiegelman; “Persépolis”<sup>13</sup>(2003), de Marjane Satrapi; “Palestina”<sup>14</sup>(1993), de Joe Sacco, entre

<sup>10</sup> Histórias em quadrinhos.

<sup>11</sup>Ver Revista História: imagens e narrativas <<http://www.historiaimagem.com.br/>>. A revista divulga uma quantidade significativa de trabalhos relacionados à arte sequencial.

<sup>12</sup>“Maus: A história de um sobrevivente” (1986) e “Maus: E aqui meus problemas começaram” (1991) Vale ressaltar que, Spiegelman, em 1972, já havia desenhado três páginas de Maus, porém elas estavam centralizadas nos horrores do Holocausto, com base em algumas histórias que seu pai havia contado. A forma inovadora apresentada nas versões finais e a relação pai e filho foram introduzidas posteriormente.

Spiegelman nos presenteia com um dos relatos mais comoventes já desenvolvidos a respeito do massacre judeu durante a Segunda Guerra mundial. A contribuição da obra para estudos voltados à memória do Holocausto é enorme. A narrativa de Maus desenvolve-se em dois planos. No primeiro, temos as memórias de Vladek, um sobrevivente do Holocausto, compartilhando-as com seu filho, Artie. No segundo plano, estão a relação conflituosa de pai e filho, e o esforço de Artie para organizar o relato de sobrevivência de seu pai. Além disso, a forma como o autor retrata os personagens é peculiar, uma vez que judeus são ratos, nazistas são gatos, poloneses são porcos e americanos são cães.

Também, em 1992, Maus recebeu o Prêmio Pulitzer. (BOOKER, M. KEITH(org.). 2010. p. 283)

<sup>13</sup>Persépolis apresenta a ascensão do Ayatollah Khomeini e da República Islâmica durante a Revolução Iraniana de 1979. Em sua narrativa, Satrapi une acontecimentos políticos com sua biografia pessoal. A história retrata as restrições sociais impostas às mulheres muçulmanas e a

outras, para compreender que essa complexidade está expressa nesse tipo de literatura. As pesquisas voltadas aos quadrinhos e a inserção dessas obras em currículos acadêmicos é crescente. Todavia, um estudo focado numa determinada produção, a qual teve todo o seu processo criativo inserido numa atmosfera de efervescência cultural, política e social, é, indubitavelmente, importante dentro de um estudo historiográfico.

Algumas investigações voltadas exclusivamente para o objeto de estudo foram encontradas, porém a maioria analisa as representações nela contidas e as relaciona, predominantemente, com a Guerra Fria, deixando de lado certos aspectos culturais, políticos e econômicos da década de 1980, na Inglaterra. Patrícia Araujo<sup>15</sup> e Michele Evangelista<sup>16</sup>, ao relacionarem a *graphic novel* com a adaptação cinematográfica de *V de Vingança*, buscaram elucidar a ideia de que o principal tema do filme foi o terrorismo, isso graças ao ataque ao *World Trade Center*, em 2001(ARAUJO; EVANGELISTA, 2010). Um segundo artigo de Gustavo Freixo argumenta que Moore apresenta, em *V for Vendetta*, parte do imaginário comum a todos que viviam no Ocidente durante os anos 1980. Logo, é visível que a Guerra Fria aterrorizou o mundo com sua proximidade com a extinção total da humanidade (FREIXO, 2011). Douglas Pigozzi (2012) busca, em seu artigo, associar as características do personagem V ao anarco-comunismo de Piotr Kropotkin. De acordo com ele, *V for Vendetta* pode ser compreendida como uma crítica ao capital, ao problematizar temáticas como: censura, distribuição de renda e violência política contra os estratos sociais desfavorecidos no capitalismo (PIGOZZI, 2012).

Como já foi mencionado, a referida obra foi objeto de nosso estudo de graduação, cuja análise evidenciou que alguns temas são frequentes durante a narrativa: controle estatal, referências culturais, nacionalismo, religião atrelada ao Estado, anarquia, repressão e nazismo. Além disso, realizamos um levantamento a respeito da vida dos dois autores, uma contextualização inicial da década de 1980

constante ameaça de censura por parte do governo. Além disso, a história enfatiza questões de identidade política e nacional (*Ibidem*. p 285).

<sup>14</sup>Obra conhecida por introduzir o jornalismo nas HQs, apresenta o relato de Joe Sacco sobre a Palestina e sua relação com o Estado de Israel. Baseado em entrevistas e observações, realizadas pelo autor durante sua estada no país, entre 1991-1992.

<sup>15</sup>Professora de História Contemporânea – Departamento de História/UFV.

<sup>16</sup>Graduanda em História – UFV.

na Inglaterra e uma breve reflexão a respeito da relação com a literatura. Por conseguinte, durante o desenvolvimento da pesquisa, constatamos que seria viável a produção de um projeto de mestrado com o mesmo objeto, mas com novos objetivos e questionamentos, devido a riqueza do objeto.

A pesquisa de maior fôlego encontrada, até o momento, é a do Professor James R. Keller<sup>17</sup>, em seu livro *V For Vendetta As Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film* (2008). O próprio título já transparece a opinião do autor sobre a obra, visto que pastiche pode ser definido como obra literária ou artística em que se imita abertamente o estilo de outros artistas, escritores, músicos, ou seja, Keller procura rastrear e refletir sobre as referências contidas na produção de Moore e Lloyd e na adaptação para o cinema. Entretanto, a análise desse autor não se direciona a um estudo mais aprofundado sobre a imagem enquanto representação e narrativa, questão que nos interessa nesta investigação.

Carlos André Krakhecke (2009), em “Representações da Guerra Fria Nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987)”, busca evidenciar as características e influências da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos analisadas. Vale ressaltar que Moore também é o roteirista de Watchmen, e o corte cronológico do trabalho citado e o de nossa pesquisa são semelhantes, todavia os objetos são distintos e os resultados e as propostas, diferentes.

De acordo com Márcio Rodrigues (2011), o trabalho “Representações políticas da Guerra Fria: As Histórias em Quadrinhos de Alan Moore na década de 1980” busca compreender aspectos da Guerra Fria através das obras de Moore publicadas na década de 1980, enfatizando *Watchmen* e *V for Vendetta*. Além disso, o autor apresenta: apontamentos sobre a relação dos quadrinhos com a política; biografia de Alan Moore; a relação de um universo de diversos quadrinhos relacionados ao contexto da Guerra Fria, abordando o anticomunismo e a presença

---

<sup>17</sup>Professor que leciona no departamento de Inglês e Teatro na universidade de Eastern Kentucky em Richmond, Kentucky. Também é autor de Food, Film and Culture (2006), Queer (Un)Friendly Film and Television (2002) e Anne Rice and Sexual Politics (2000).

de aspectos ligados às armas nucleares; e, por fim, uma atenta análise de *Watchmen* e *V for Vendetta*.

Quanto ao recorte temporal, devemos fazer uma importante ressalva em relação ao plano do governo Thatcher, que visava à redução de impostos, controle e reforma dos sindicatos, apoio à iniciativa privada e combate ao comunismo. Seu governo era de caráter conservador. Thatcher permaneceu no poder de 1979 a 1990, totalizando 11 anos. É provável que esse período tenha influenciado fortemente a produção de Moore e Lloyd, pois, na obra analisada, os autores propõem uma saída para o autoritarismo levado ao extremo na ficção. Provavelmente, os autores temiam que os aspectos conservadores de Thatcher chegassem ao nível de regimes fascistas da primeira metade do século XX.

A obra em questão foi fortemente marcada pelas posições políticas anti-neoliberais de seus autores. Isso pode ser corroborado pelo trecho de um artigo publicado na Revista *Warrior* nº17, durante a publicação original de *V for Vendetta*, em 1983, na Inglaterra, de autoria do próprio Alan Moore:

Além do mais, uma vez que nós dois partilhávamos do mesmo pessimismo político, o futuro nos parecia soturno, desolador e solitário, o que nos garantia um conveniente antagonista político contra o qual nosso herói se bateria (LLOYD; MOORE, 2006, p. 272).

A questão da atmosfera cultural do período é relevante para o desenvolvimento da pesquisa, por acreditarmos que alguns acontecimentos, como o movimento punk<sup>18</sup> iniciado na Inglaterra, incluindo música<sup>19</sup> e comportamento, foram contemporâneos enquanto manifestações artístico-culturais desse período, pois perfaziam uma crítica ao modelo de sociedade vigente. O movimento punk parte da

---

<sup>18</sup>Ver: TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. O movimento Punk no ABC Paulista: Anjos – uma vertente radical. São Paulo: PUC, 2007. ( Monografia – Pós-graduação – Mestrado Strictu Sensu.; OLIVEIRA, Valdir da Silva. O Anarquismo no Movimento Punk:(Cidade de São Paulo, 1980-1990). São Paulo: PUC, 2007.

<sup>19</sup>Referência à música “Anarchy In The U.K.” – Sexy Pistols (1976).

lógica do *it yourself*<sup>20</sup>, característica da música com poucos acordes e dos *fanzines*<sup>21</sup>, elementos que constituíram uma nova identidade difundida globalmente.

Consequentemente, apesar de contribuírem para nossa pesquisa, percebemos que, nesses estudos aqui citados, não temos análises aprofundadas sobre a narrativa representacional da *graphic novel* a partir da imagem e texto, nem sua relação com o tempo e espaço de produção, enquanto pressupostos críticos em *V for Vendetta*, foco do estudo aqui proposto.

Segundo Peter Burke, o uso político de imagens não se restringe às tentativas de manipulação da opinião pública. O jornal, a televisão, revistas e, no nosso caso, histórias em quadrinhos, ao apresentar assuntos complexos de forma simples, são capazes de contribuir para a discussão política. Além disso, desmistificam o poder e incentivam o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado (BURKE, 2004, p. 98).

As HQs podem, muitas vezes, ser apresentadas a partir de elementos atrativos, porém não são necessariamente simples e de fácil entendimento. Nesse sentido, acreditamos que, embora as imagens propiciem uma aceitação mais rápida do público leitor, devido a sua forma, sua análise é permeada também por complexidades, que vão desde a compreensão do sentido da imagem até a sua relação com o mudo que a cerca.

Iniciamos nossa discussão considerando que: *V for Vendetta* é permeada por diversos referências, as quais foram determinantes na constituição da forma como os autores concebiam a década de 1980 na Inglaterra. Nesse sentido, temos representantes de um grupo projetando e interpretando, criticamente, o mundo. Em face a essas questões, a problemática desta pesquisa busca elucidar as formas como *V for Vendetta* sustenta a crítica ao Estado inglês da década de 80 através de

<sup>20</sup> faça você mesmo(Tradução do autor).

<sup>21</sup> *Fanzine* é uma abreviação de fanatic magazine, mais propriamente da aglutinação das duas últimas sílabas da palavra magazine (revista) com a sílaba inicial de fanatic. Logo, *Fanzine* é uma revista editada por um fã.

Podemos citar, como exemplo, o *Sniffin' Glue*(cheirando cola) de Mark Perry, produzido em julho de 1976, na Inglaterra. A produção é normalmente artesanal, não visa a lucros, e sua linguagem é coloquial. Os seus assuntos são variados e circundam o universo punk.

aspectos do passado, bem como através de relações com a política e economia do período.

De maneira semelhante, as representações imagéticas contidas na obra são de fundamental importância para a compreensão mais próxima do que os autores buscaram retratar. São algumas delas: a simbologia da máscara, da rosa, dos monumentos arquitetônicos representativos, e características dos personagens.

Inúmeras são as críticas feitas pelos autores à sociedade vigente. A trama torna-se mais intensa a cada página que se passa, instigando o leitor a continuar a leitura. Logo nos primeiros momentos, podemos perceber que os autores tiveram muito envolvimento com a leitura de seu tempo e do passado, a partir de referências históricas e atuais, na elaboração de toda a trama, tornando-a complexa. Eles tiveram um tempo bastante significativo para o pensamento sobre a criação, considerando que as primeiras edições foram gestadas de 1982 a 1983, pela editora britânica *Warrior*, em preto e branco, e depois, somente em 1988, a editora americana *DC Comics* compra os direitos, e então os autores finalizam a obra em cores.

Portanto, constitui-se objetivo geral desta pesquisa investigar a narrativa imagética e textual na *graphic novel V for Vendetta* de Alan Moore e David Lloyd, no período que comprehende a sua criação na Inglaterra até sua entrada no mercado norte americano (1982 – 1988) em suas relações e aproximações com a História. Já os objetivos específicos são os seguintes: estudar o contexto social, político e cultural da produção da obra no que se refere à crítica ao Estado e à política neoliberal; identificar e interpretar as referências aos regimes totalitários do século XX; analisar o conteúdo narrativo, imagem e texto da obra *V for Vendetta*; e contribuir para a reflexão sobre estudos referentes à importância das imagens como fonte para a compreensão e discussão na historiografia.

Esta pesquisa se pauta em duas partes principais da fonte – a imagética, através da criação típica dos desenhos nas HQs – e a textual – a partir do discurso também veiculado nesse suporte. Na presente análise, não se pretende separar os

dois discursos, mas trabalhá-los de forma conjunta, considerando ambos como narrativas indissociáveis.

De acordo com Ankersmit, “the relevant secrets of the nature of historical writing can only be discerned if we see the historical text as a *representation* of the past in much the same way that the works of art is a representation of what it depicts”<sup>22</sup> (ANKERSMIT, 2001, p. 80). Partindo desse pressuposto, consideramos historiografia, arte e literatura como construções de realidades. Logo, o conceito de representação é a chave para compreendermos o objeto que pretendemos estudar.

Nesse sentido, acreditamos que *V for Vendetta* possa ser vista como uma metaficação historiográfica. Segundo Linda Hutcheon:

A metaficação historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem a pretensão à verdade, por meio de afirmação de que tanto a história como a ficção são discurso, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

A proposta metodológica deste trabalho também parte da análise de conteúdo, conceituada por Laurence Bardin (1977)<sup>23</sup>. A partir desse método foi possível elucidar uma série de características que o leitor casual de *V for Vendetta* acaba deixando de perceber, encontrando, para além dos aspectos do contexto histórico e cultural presentes na obra, as intencionalidades autorais que aproximam a reflexão da historiografia.

Também, para uma melhor compreensão do objeto a ser estudado, será necessário buscar os fundamentos teóricos específicos dos quadrinhos. Os autores que, até o presente momento, tiveram maior sucesso na intenção de análise sobre quadrinhos como objeto de estudos são: Will Eisner, com sua obra sempre atual,

<sup>22</sup> "Os segredos relevantes da natureza da escrita histórica só podem ser discernidos se enxergarmos o texto histórico como uma representação do passado, assim como as obras de arte constituem uma representação do que elas representam (Tradução do autor).

<sup>23</sup> A análise de conteúdo é uma metodologia utilizada nas ciências sociais para estudos de conteúdo em comunicação e textos, que parte de uma perspectiva quantitativa, analisando numericamente a frequência de ocorrência de determinados termos, construções e referências em um dado texto.

“Quadrinhos: Arte seqüencial” (EISNER, 2001); e Scott McCloud, autor de “Desvendando os Quadrinhos” (MCLOUD, 2005).

Eisner examina, com ótica de artista, o processo criativo de uma história em quadrinhos. Sua obra está dividida em oito capítulos em que são abordados: a leitura de uma história em quadrinhos e seus elementos constitutivos, bem como as imagens, o *timing*, o quadro, os balões, entre outros. Scott McCloud, por sua vez, apresenta uma “aventura teórica” guiada por sua representação nos Quadrinhos. Sua obra, além de ser divertida, aprofunda o leitor no complexo universo das narrativas gráficas, partindo da sua conceituação, explorando suas origens e corroborando o seu potencial, que, segundo o autor, até hoje foi pouco explorado. Para McCloud, os quadrinhos são imagens pictóricas e outras imagens justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador. O autor trabalha com noções simbólicas direcionadas à forma como os quadrinhos são retratados e aos efeitos que os autores buscam provocar nos leitores. Nesse sentido, o Mccloud defende que quase todos os desenhistas de quadrinhos utilizam uma pequena dose de *cartum* em seus desenhos, mesmo nos projetos mais realistas. Isso, devido ao fato de que o público identifica-se com maior facilidade com figuras icônicas (MCLOUD, 2005, p. 42).

Autores, como Ulpiano Meneses (2005) e Paulo Knauss (2006), debruçaram-se na tarefa de compilar, divulgar e refletir sobre a relação da imagem e história, em seus artigos voltados ao público historiográfico brasileiro. Ambos defendem a expansão dos estudos relacionados à arte para um campo mais amplo, denominado Cultura Visual. Para isso, utilizam-se de autores como W. J. T. Mitchell e Martin Jay, responsáveis pela chamada *pictorial turn*. Conforme Knauss (2006), Mitchell cunhou, nos anos 90, nos EUA, a expressão *pictorial turn* com o intuito de abordar uma renovação nas discussões teóricas sobre a imagem. O termo teve inspiração na chamada *linguistic turn*, fenômeno que ocorreu a partir do final da década de 50, o qual pode ser entendido como o momento em que se passou a dar destaque, na crítica das artes e das formas culturais, aos diversos modelos de “textualidade” e discursos. Segundo Mitchell, as ciências humanas estariam sendo novamente desafiadas a complexificar sua reflexão através de novos questionamentos

intelectuais com base na imagem, ao enfatizarem a representação visual (KNAUSS, 2006, p. 106).

De acordo com Knauss, Mitchell defende que:

a cultura visual pode ser definida não apenas como o campo de estudos da construção social do visual em que se operam imagens visuais e se realiza a experiência visual. Pode ser também entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais (KNAUSS, 2006, p. 108).

Nessa esteira, Knauss sustenta que, para Mitchell, “o campo de estudos da cultura visual pode ser definido como o estudo das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais” (*Ibidem*, p. 108). Somado a isso, o próprio termo - cultura visual - alarga os horizontes de estudo da imagem, pois reconhece a diversidade do universo das imagens, superando a falta de um objeto próprio, que se encontra despedaçado frente a uma divisão tradicional de história da arte, do filme, da fotografia, entre outros (KNAUSS, 2006, p. 111).

Concordamos com a proposta de Meneses no sentido de que, ao trabalhar com imagens, devemos levar em consideração não somente essas, como fontes únicas, mas chamar a atenção para toda uma gama de fontes que se interrelacionam com os objetos visuais, sendo essas fontes escritas, orais, etc. (MENESES, 2003, p. 26). Além disso, o autor alerta para o fato de, ao estudar as imagens, o historiador corre o risco de alimentar uma “história iconográfica”, de fôlego curto e de interesse documental. E lembra que “os objetos da pesquisa do historiador não são os documentos, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade” (*Ibidem*, p. 28).

Para o estudo aqui proposto, as imagens selecionadas não serão tratadas como objetos estanques e atemporais. Concordamos com Ulpiano de Meneses (2005) e Artur Freitas (2004), os quais sustentam que, para a imagem ser entendida num sistema dinâmico de relações sociais, é preciso “tratá-la como uma “coisa” indiferenciada que simplesmente se compra, se vende, se troca, se aloca” (FREITAS, 2004, p. 12). Nesse sentido, Freitas propõe que a imagem seja entendida como prática social, ou seja, “se uma abordagem de análise formal tem

como teto a compreensão estritamente material de um objeto que foi, de algum modo, construído no tempo, é a abordagem social que prolonga esse teto ao descrever os caminhos que esse objeto percorreu até o presente" (Ibidem, p. 13).

Frente a essas questões, apresentam-se, neste trabalho, as seguintes categorias de análise:

1. Representação: as práticas desempenhadas na narrativa pelo personagem principal da *Graphic Novel* analisada, "V", evidenciam a tentativa de implantação de uma mudança social, somente levada a cabo a partir da reflexão crítica e destruição do Estado vigente, remetente à crítica ao Estado real e à política governamental inglesa. Somado a isso, os autores apresentam a sua proposta de interpretação sobre a sociedade e chamam a atenção do leitor para o rumo que a sociedade estava tomando.

Portanto, ao trabalhar com a representação na narrativa de *V for Vendetta*, utilizaremos o seguinte conceito:

[...] cada representação arrasta consigo seu próprio representado ou *aspecto* – da mesma forma que todos nós somos acompanhados por nossas sombras num dia de sol – e todos esses representados estão indissoluvelmente ligados a uma representação específica correspondente a eles – e só a essa. Assim, do ponto de vista lógico, a representação é uma operação de três lugares, e não de duas: uma representação (1) define um representado (2) em termos dos quais o mundo (3) é visto – e devemos evitar a confusão entre o (2) e (3) (ANKERSMIT, 2012, p. 194).

2. Poder: o estabelecimento de uma ordem política e de uma desordem, assim como estabelecimento do conceito de distopia na ficção, transparecem uma dupla relação a vazar nas noções de violência e de obscuridade *versus* humanismo, as quais aparecem ao longo da história, de suas críticas à sociedade e de suas reverberações. Foucault afirma que o poder não está centrado em pontos específicos, mas que ele permeia toda a sociedade, como uma rede. Nesse sentido, os indivíduos estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (FOUCAULT, 1996, p. 103).

Logo, o discurso sobre o poder está presente na obra de forma bastante clara, constituindo uma forma de confronto e de potencialidade. Do mesmo modo, ilustra os diferentes debates políticos de uma dada época e evidencia que a consciência sobre o poder, sua reflexão e resistência destacam-se em diferentes lugares da vida social. Visivelmente influenciado pela leitura de Foucault, Douglas Kellner defende que:

[...] Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia (KELLNER, 2001, p. 10-11).

A partir dessas referências, percebemos essas categorias como indissociáveis, considerando que representações também são referentes à esfera do poder.

Esta dissertação está subdividida em dois capítulos. No primeiro, intitulado “Os Anos 1980: Estado, Poder e Cultura no contexto de produção de *V for Vendetta*”, promovemos o debate sobre o contexto do ambiente político, econômico e cultural em que os autores da obra estavam imersos. Também, discorremos sobre a biografia dos artistas, dos seus processos de criação e da relação com a política inglesa e global do período. E, por fim, inserimos a produção no contexto das manifestações artístico-culturais, enfatizando sua relação com o ambiente da Guerra Fria e da promoção da política neoliberal.

O segundo capítulo, intitulado “A Narrativa através da obra: *V for Vendetta* e aspectos da realidade” apresenta a análise visual/iconográfica e a investigação sobre a narrativa da obra, ambas elaboradas durante o período de pesquisa. Nesse sentido, explicitamos diversos aspectos do passado encontrados na construção histórica de Alan Moore e David Lloyd. Este capítulo se estrutura a partir de referências da figura central e sua máscara, das obras literárias e artísticas, dos elementos de identificação do imaginário inglês, da importância do feminino no decorrer do enredo e, finalmente, da relação dos campos de concentração com a AIDS.

## **2. Estado, Poder e Cultura no contexto de Produção de *V for Vendetta*.**

Analizar criticamente um tempo e espaço a partir de um universo documental significa alargar questões, perspectivas e interpretações sobre fatos históricos. Partindo desse pressuposto, as críticas e apontamentos realizados pelos idealizadores da *graphic novel V for Vendetta*, Alan Moore e David Lloyd, propõem uma revisitação ao contexto histórico de 1980, mais especificamente, ao Estado inglês e à política neoliberal.

O presente capítulo tem o escopo de refletir sobre a atmosfera política, econômica e cultural em que estava imersa a criação da *graphic novel*, principal fonte desta pesquisa. A década de 80, período importante da história mundial, pode ser caracterizada por muitos matizes, entre os quais, o recrudescimento do conflito entre Estados Unidos (capitalista) e União Soviética (socialista), a atmosfera de medo e insegurança causada pelo contínuo investimento em armamento nuclear; a ascensão de um novo modelo político e econômico, como o neoliberalismo; novas formas de visão de mundo, graças ao movimento pós-moderno e aos movimentos de contracultura. Diante de uma história que se inter-relaciona com experiências recentes, a partir da revisão dos fatos, evidenciamos a complexidade dos múltiplos fatores desse cenário, especialmente influenciado por diversas formas de pensar sobre política, Estado e cultura.

## 2.1 Moore e Lloyd - sobre a obra e os artistas

Normalmente angustiado, batimento acelerado, preocupado com a tragédia de uma guerra nuclear, mas que eram, na verdade sobre a tragédia de não ser capaz de encontrar uma namorada.

Alan Moore<sup>24</sup>

[...] Todo historiador tem seu próprio tempo de vida, um poleiro particular a partir do qual sonda o mundo.

Eric Hobsbawm<sup>25</sup>

Segundo Gombrich, aquilo que chamamos de Arte, com “A” maiúsculo, não existe. Existem somente Artistas. Indivíduos comuns que, nos tempos remotos, utilizavam terra colorida para desenhar em paredes; atualmente, com o auxílio de computadores de última geração projetam mundos exuberantes para filmes e games. Artistas que possuem preocupações cotidianas, que desejam passar mensagens importantes ao público, mas que, também, precisam comer, se divertir, lucrar e, no caso do jovem Alan, arranjar uma namorada. Além disso, Gombrich defende que, às vezes, os artistas sentem como se estivessem numa verdadeira viagem rumo ao desconhecido, com o objetivo de ver o mundo como uma novidade, rejeitando normas e preconceitos, tanto estilísticos quanto conceituais. Nesse sentido, devemos mergulhar nesse mundo que os autores propõem, e isso pode se converter numa grande e emocionante aventura (GOMBRICH, 1999. p. 07).

E, como ferramentas para uma melhor compreensão das mensagens que esses artistas expressaram, é indispensável conhecermos alguns aspectos de sua vida. Isso, porque somos socialmente construídos, por experiências de vida, leituras, outras pessoas, todos temos um “poleiro”, no qual, sondamos o mundo.

Realizamos um levantamento a respeito da vida de Alan Moore com base em livros publicados, artigos, páginas da web, entrevistas<sup>26</sup> e um documentário.

---

<sup>24</sup>A epígrafe acima faz referência à adolescência de Alan Moore. “"Usually angst, breast-beating things about the tragedy of nuclear war, but that were actually about the tragedy of me not being able to find a girlfriend.” (MILLIDGE, 2011, p. 32)

<sup>25</sup>HOBESBAWM, 1998. p. 244.

<sup>26</sup>A lista de entrevista consta no anexo.

Dissertar sobre David Lloyd é um pouco mais complicado, já que, a princípio, sua projeção no contexto artístico literário é mais rara. Portanto, além das referências encontradas juntamente com as de Moore, selecionamos algumas entrevistas com o autor.

Segundo o próprio Alan Moore (Northampton, 18 de novembro de 1953), no documentário “The Mindscape of Alan Moore”<sup>27</sup>, sua infância foi cercada por um universo monocromático, graças ao elevado número de indústrias nos arredores de sua casa, a qual contava apenas com três peças para oito familiares<sup>28</sup>. Segundo Moore, “My cousin Jim used to sleep in the wardrobe drawers upstairs. I’m sure it was comfortable. I remember it as being quite a spacious wardrobe”<sup>29</sup>(MILLIDGE, 2011, p. 18). Porém, a casa contava com um luxo moderno, a luz elétrica, um privilégio para a região.<sup>30</sup>

O documentário apresenta imagens de uma antiga zona industrial desativada, ficando, assim, clara a ideia de universo cinzento que Moore busca evidenciar em suas obras, como *V for Vendetta* e *Watchmen*. Devemos, ainda, destacar um trecho do documentário onde Moore descreve os habitantes da sua comunidade como:

[...] uma grande quantidade de famílias que... vendo sobre uma perspectiva histórica eram famílias incestuosas. Nas quais até mesmo os cães podiam ter lábios leporinos. Eu me encontrava rodeado por um mundo monocromático de oportunidades limitadas<sup>31</sup>.

Moore faz uma ressalva importante, ele sempre considerou a Mitologia<sup>32</sup> e as HQs de quatro cores<sup>33</sup> como “refúgios” do mundo obscuro e sem perspectiva, no

<sup>27</sup> Documentário produzido em 2003 na Inglaterra, sob a direção de Dez Vylenz e Moritz Winkler. Vale ressaltar que, todo o documentário é constituído pela fala informal de Alan Moore.

<sup>28</sup> “While Sylvia was pregnant with Alan, the compact three-bedroom house was shared by not his parents but his maternal grandmother Clara, her son Les, his wife Queenie, and their baby son Jim; also by Clara’s daughter Hilda, Hilda’s husband Ted, and their children John and Eileen”(MILLIDGE, 2011, p. 18).

<sup>29</sup> “Meu primo Jim costumava dormir no guarda-roupa. Tenho certeza de que era confortável. Lembro que o guarda-roupa era espaçoso.”(tradução do autor)

<sup>30</sup> Para mais informações sobre a infância de Alan Moore, ver: MILLIDGE , S. G. , Alan Moore: storyteller. Ilex, 2011.

<sup>31</sup> Documentário “The Mindscape of Alan Moore” 00:03:20.

<sup>32</sup> De acordo com Moore: “I’d already been attracted to mythology, fair stories, anything which had people that could fly or become invisible or could lift huge mountains.... Here was something where I didn’t have to read the same myths over and over again, but where every month I could read something new about Superman or the Flash” (MILLIDGE, 2011, p. 23).

qual ele se encontrava. O jovem Alan ficava estupefato com as características de ambas as produções; no caso das HQs<sup>34</sup>, um universo onde homens possuem a capacidade de voar, ficar invisíveis, derrotar vilões e salvar mocinhas, o que é um grande atrativo.

Ainda de acordo com o documentário, aos sete anos, Moore conta que conseguiu a sua primeira HQ americana, em que o contexto das revistas, normalmente, era *New York*, com seus gigantescos prédios, o que, segundo o autor, na época, era tão exótico quanto Marte. Moore afirma que, apenas, ao entrar na escola secundária (*Grammar School*), descobriu que existiam pessoas de classe média. Antes disso, ele acreditava que existiam apenas pessoas como a de sua família, ou seja, operários e a Rainha. Mesmo passando por certas dificuldades, Moore foi uma criança privilegiada, pois poucos alunos da classe operária chegavam à escola secundária. Na sua concepção, nos primeiros anos, foi um aluno ideal<sup>35</sup>, estudioso, esforçado, um verdadeiro exemplo. Todavia, com o passar dos anos, sua posição perante os colegas foi caindo, e isso foi um verdadeiro golpe em seu ego.

Durante a adolescência, Moore teve contato com diversas produções que o influenciaram de modo substancial, tais como: Robert Crumb e Vaughn Bodé, do cenário underground de quadrinhos; H.P. Lovecraft, Ray Bradbury e outros diversos nomes da ficção científica; Dez Skinn, autor de *Eureka* e Tony Roche de *Heroes Unlimited*, conhecidos no mundo dos *fanzines* (MILLIDGE, 2011, p. 29).

Não menos importante, Moore demonstrava certa aptidão para a poesia e era um dos responsáveis pela revista *Embryo*.<sup>36</sup> Seus poemas, normalmente, refletiam sobre questões relacionadas à tragédia nuclear e às frustrações da adolescência. Como veremos no decorrer da pesquisa, a preocupação com temas referentes ao futuro da Inglaterra e da humanidade permeia a produção de Moore.

<sup>33</sup>Técnica de impressão das primeiras HQs coloridas.

<sup>34</sup>Era um devotado fã do Quarteto fantástico (Fantastic Four) e outras HQs da Marvel, particularmente as desenhadas por Jack Kirby (Ibidem, p. 24).

<sup>35</sup>“Alan rose to the top of the class by the age of ten or eleven, becoming head prefect at the school.” (MILLIDGE, 2011, p. 27).

<sup>36</sup>Era uma revista artesanal com charges e poesia. Suas características são semelhantes às dos fanzines (Ibidem, p. 32).

Moore participou de um grupo de arte chamado, *Northhampton Arts Lab*<sup>37</sup>, de acordo com Millidge, um fenômeno único dos anos 1960 ingleses. O movimento *Arts Lab* foi uma plataforma de experimentação para a contracultura hippie, promovendo arte e criatividade (Ibidem, p. 32). E, ainda, devemos acrescentar que, após a expulsão de Moore da *Grammar School*, o laboratório de artes se tornou o principal propósito de sua vida. De acordo com ele, “the Arts lab was a massive part of my development. It encouraged me to experiment so much. It gave me an attitude to art that lasted me for the rest of my life, taught me a lot more than any of the lessons at school did” (Ibidem, p. 35)<sup>38</sup>.

Grupos como o *Northhampton Arts Lab*, formaram-se em diversos lugares do globo e, embora cada um deles possuísse algumas especificidades, a ideia de contestação da sociedade capitalista era comum a todos. Nesse sentido, podemos entender esses grupos como exemplos de manifestações contraculturais. Segundo Irene Cardoso:

A contracultura aconteceu como movimento preponderantemente nos Estados Unidos, embora traços dela tenham estado presentes em outros países. Os movimentos de caráter mais político também tiveram traços contraculturais, assim como os movimentos contraculturais, que, embora rejeitassem fortemente as maneiras de fazer política de seus jovens contemporâneos, também se viam fazendo política a seu modo.[...] Assim, “mudar a vida” condensa uma diversidade de significados e esteve presente como ideal em vários lugares, tanto nas práticas cotidianas como nos ideais sociais, políticos, culturais e éticos alternativos aos existentes. Os movimentos contraculturais, que irromperam com força nos Estados Unidos, direcionaram suas formas de expressão para a política, as artes (na poesia, na música, no cinema, nas artes plásticas), a educação, as relações intersubjetivas (na família, no amor, no sexo, na comunidade) e para o cotidiano como contestação aos efeitos produzidos pela sociedade industrial avançada, pela “tecnocracia” (CARDOSO, 2005, p. 98).

Enfim, durante a sua adolescência, o artista se encontrou cercado pelo universo de contestação da contracultura *hippie*, elemento que, sem sombra de dúvida, alterou a maneira de uma geração questionar e ver o mundo. Somado a isso, as características apontadas por Cardoso, tais como diferentes formas de expressão na política, nas artes e no cotidiano de contestação à sociedade

<sup>37</sup>Incluía música, produção de *fanzines*, poesia, teatro, entre outras manifestações culturais.

<sup>38</sup>“O laboratório de Artes foi responsável por uma grande parte do meu desenvolvimento. Ele me incentivou a experimentar muito. Deu-me atitude necessária para a arte, o que levei para o resto da minha vida, me ensinou muito mais do que qualquer escola.”

tecnocrata também faziam parte do contexto inglês e, através da análise de *V for Vendetta*, essa mudança de pensamento fica evidente.

Moore chegou à conclusão de que o mundo acadêmico não lhe servia e, por isso, nas suas palavras, “se não podia ganhar, não iria jogar”<sup>39</sup>. Nessa linha de pensamento, de acordo com Moore, “I didn’t like the school, I didn’t like the atmosphere, everybody was suddenly called by their surnames, well all wore identical uniforms – it was like being in the Hitler youth” (MILLIDGE, 2011, p. 27).<sup>40</sup> Fica evidente o repúdio expresso por Moore a qualquer limitação criativa. Na citação anterior, ele chega ao extremo de comparar as normas e regras de uma escola com as da juventude nazista.

Segundo Millidge (2011), aos dezessete anos, Moore foi expulso imediatamente da escola secundária por vender LSD, e tal motivo fez com que outras escolas em que quisesse estudar não o aceitassem. Aos 18 anos, estava desempregado e sem nenhuma formação profissional. Sem qualificação e com péssimos antecedentes escolares, Moore foi obrigado a buscar oportunidades de trabalho em locais que não exigiam referências. Desse modo, ele acabou trabalhando em lugares como: curtumes e hotéis. Conforme Moore, o curtume foi um dos lugares mais deprimentes onde já esteve, mas, após duas semanas, acabou sendo despedido por fumar maconha em local de trabalho, o que não foi um bom impulso para sua carreira. Acreditamos que, até mesmo, essas experiências em péssimos e degradantes locais de trabalho acabaram refletindo em alguns aspectos de sua, normalmente, pessimista produção.

Em 1975, Moore casou-se com Phyllis Dixon. Consegiu um emprego regular como assistente de compras numa papelaria, porém, mesmo se ajustando à vida de casado e atarefado com o trabalho, não deixou de se envolver com o cenário cultural, principalmente, com a música e teatro (MILLIDGE, 2011, p. 42).

---

<sup>39</sup> Documentário “The Mindscape of Alan Moore” 00:09:16;

<sup>40</sup> “Eu não gostava da escola, eu não gosto da atmosfera, todo mundo era chamado por seus sobrenomes e todos usavam uniformes idênticos - era como estar na juventude de Hitler.”(tradução do autor)

Alguns anos após o casamento, Moore estava trabalhando em uma companhia de gás e conseguia sustentar sua família, todavia ele não estava satisfeito com sua vida profissional. Então, deu a grande guinada de sua vida, decidiu largar o emprego e dedicar-se a sua verdadeira paixão, as HQs (Ibidem, 2011, p. 43).

No início de sua carreira, Moore era desenhista e escritor de algumas tiras para uma revista musical<sup>41</sup> e em dois jornais locais<sup>42</sup>. Depois de aproximadamente dois anos, concluiu que não tinha talento suficiente para ser um desenhista, então, designou sua atenção aos roteiros. Os seus primeiros trabalhos foram nas revistas *2000 A.D*<sup>43</sup> e o *Doctor Who*, britânico mensal e semanal<sup>44</sup>. As suas primeiras histórias continham apenas duas ou três páginas. Com o tempo, Moore conseguiu inovar em algumas de suas criações, o que atraiu as atenções para o seu trabalho e, consequentemente, fez com que ganhasse prêmios na Inglaterra. Isso acabou atraindo os americanos.

Seu primeiro trabalho nos Estados Unidos foi na *DC Comics*, com o título *Swamp Thing* (O Monstro do Pântano. Ver fig. 1)<sup>45</sup>. O sucesso de seu primeiro trabalho fez com a empresa depositasse uma boa dose de confiança no talento do autor, disponibilizando vários projetos para o autor, como *Watchmen*, em meados de 80. O autor atribui a *Watchmen* a culpa pelas HQs terem se tornado tão populares. A palavra culpa não foi expressada de forma errônea, Moore demonstra um verdadeiro desprezo à popularização de suas obras, tanto que ele se recusa a assistir a qualquer adaptação cinematográfica das mesmas.

<sup>41</sup> Revista *Sounds*, em que ele trabalhou de 1980 a 1984, produzindo histórias de *Roscoe Moscow* e *Stars of My degradation*. Eram sátiras de músicas e celebridades.

<sup>42</sup> ANON – *Alternative Newspaper of Northampton* e *no Northants Post*, em que produziu tiras regulares de “*Maxwell the Magic Cat*”, ver figura 01, p. 55.

<sup>43</sup> Dentre os sucessos, podemos citar: *Skizz*, *D. R.& Quinch*, and *Ballad of Halo Jones* (MILLIDGE, 2011, p. 59).

<sup>44</sup> Na *Doctor Who* semanal número 35 em junho de 1980 Moore trabalhou pela primeira vez em conjunto com David Lloyd na história “The Black legacy Part One” (Ibidem, p. 58).

<sup>45</sup> O Monstro do Pântano apresenta um conteúdo ambiental e filosófico, o que pode expressar a crescente preocupação direcionada a natureza, característica presente na segunda metade do século XX. Na edição citada o planeta está sendo ameaçado por um vilão que possui habilidades de controle da natureza e nem mesmo os integrantes da Liga da Justiça são capazes de deter o inimigo. Logo o único que pode salvar a terra é o Monstro do Pântano que também possui habilidades ligadas à natureza. Reparem na presença simbólica da moto-serra nas mãos do vilão.



Figura 1 – O monstro do Pântano e a preservação ambiental. Fonte: Capa da edição Nº 24, Maio de 1982.

O início do amadurecimento de sua carreira ocorreu na década de 80, um período de debates políticos constantes, momento em que ocorre a amistosa coalizão de Reagan-Thatcher, proporcionando o avanço do neoliberalismo na Inglaterra. Logo, Moore e Lloyd decidiram “que queriam escrever sobre esse triste presente”<sup>46</sup>. Politicamente, Moore se declara anarquista<sup>47</sup>, porém, na fotografia abaixo (Fig. 2), tirada em 1987, ele aparece posando com uma camiseta comunista. Enfim, acreditamos que, durante o período, a real preocupação de Moore era se posicionar contra o neoliberalismo, o qual, na Inglaterra, adquiria aspectos cada vez mais conservadores.

<sup>46</sup>Artigo intitulado, “Por Trás do Sorriso Pintado” de Alan Moore, publicado pela primeira vez na revista *Warrior* nº 17, durante a publicação original de *V for Vendetta*, na Inglaterra.

<sup>47</sup>“[...]I mean, yes, politically I'm an anarchist;” Fonte: entrevista em que Alan Moore fala sobre alguns aspectos da produção de *V for Vendetta*. Publicada pela *Giant Magazine* em novembro de 2005.

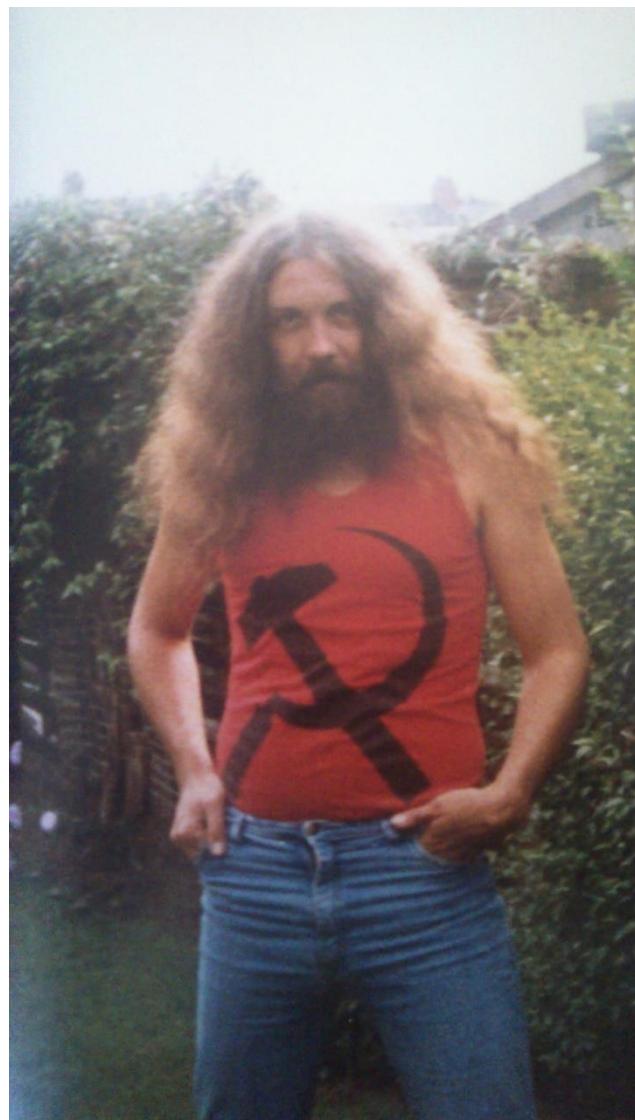


Figura 2 – Foice e martelo – Fonte: (MILLIDGE, 2011, p. 107)

Na mesma direção, seu colega e parceiro de criação em *V for Vendetta*, David Lloyd<sup>48</sup> (nascido em 1950, na cidade de Enfield), é desenhista e roteirista de histórias em quadrinhos. Sua popularidade foi alcançada por ter criado a *graphic novel* *V for Vendetta*. Começou profissionalmente em meados dos anos 70, desenhando *Halls of Horror*, *TV Comic* e outros títulos para a Marvel britânica. Devemos ressaltar a importância de um personagem em sua carreira, *Night Raven* (Fig. 4), um arquétipo de herói misterioso e sombrio, inserido nos Estados Unidos da década de 1930, contava com armas de fogo e adagas. Foi um dos primeiros heróis

<sup>48</sup>A biografia de David Lloyd foi retirada da contracapa de *V for Vendetta*, sites e entrevistas.

criados pela *Marvel UK*. Criado por Dez Skinn e Richard Burton, mais tarde, os roteiros de *Night Raven* foram escritos por Steve Parkhouse com a arte David Lloyd. Publicado pela primeira vez nas páginas de *Hulk comics* nº 01, em março de 1979.<sup>49</sup> Vale lembrar que Moore escreveu onze aventuras para o herói, e, como fica evidente, nas duas imagens abaixo (Fig. 3 e 4), é possível traçar semelhanças com nosso objeto de pesquisa. O personagem assemelha-se muito com V, tanto no seu estilo sombrio, quanto nas marcas deixadas em suas vítimas.

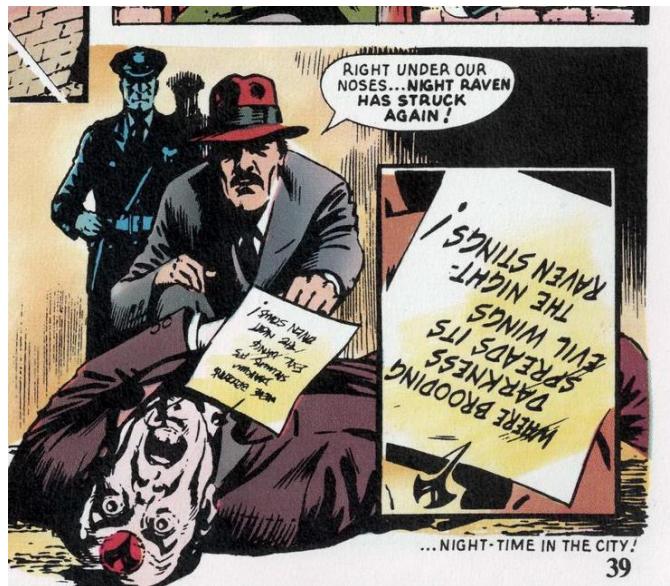
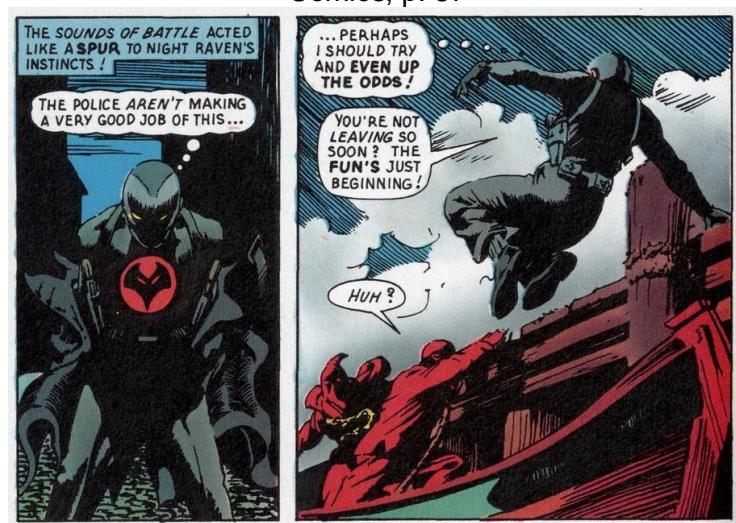


Figura 3 – Símbolo- Fonte: *Night Raven* colorizada e publicada em 1990 pela MARVEL Comics, p. 37



<sup>49</sup>Fonte: <[http://marvel.wikia.com/Night\\_Raven\\_\(Vigilante\)\\_\(Earth-616\)](http://marvel.wikia.com/Night_Raven_(Vigilante)_(Earth-616))> (acessado em 27/11/2012)

Figura 4 – personagem mascarado – Fonte: Ibidem, p. 48

Lloyd também trabalhou em *Espers* com James H. Hudnall, para a *Eclipse Comics*; colaborou com *Hellblazer*, com os escritores Grant Morrison, Jamie Delano e Garth Ennis; ainda, com Ennis, trabalhou em *War Story*; Frequência Global, com Warren Ellis; Sláine, com Pat Mills, entre muitos outros. O desenhista afirmou ser influenciado, principalmente, por artistas como Steve Ditko, Alex Toth e John Burns. Recentemente, lançou uma HQ autoral, em que ele escreve e desenha, chamada *Kickback*, lançada primeiramente na França (Editions Carabas), seguida pelos Estados Unidos e Reino Unido (Dark Horse). Uma parte de seu último trabalho foi desenvolvida na cidade de São Paulo, Brasil, a convite da Editora Casa XXI, para recolher informações e, assim, desenhar um dos álbuns da série Cidades Ilustradas.<sup>50</sup> Cabe frisar que, diferente de Moore, Lloyd se diz liberal com tendência a filosofias socialistas,

I've always been a liberal and I've always had strong socialist leanings. I understand why people do vote on the conservative side of the ticket because people have a tendency to go for strong governments when really, from an idealistic point of view, it's a bad thing. People accept a government that will be strong if they think it's looking after them.<sup>51</sup>

Como vemos, a *graphic novel* *V for Vendetta* nasceu da crítica pessoal de seus autores ao contexto de vida. A infância difícil e com poucas perspectivas, Moore transpôs para suas produções. O pessimismo é constante em suas falas e em suas obras, e, no caso da obra analisada neste trabalho, o próprio conceito de distopia, ou seja, uma visão pessimista sobre o futuro da humanidade, remete a essa ideia.

---

<sup>50</sup>Fonte: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=5363>> (acessado em 27/11/2012)

<sup>51</sup>"Eu sempre fui liberal e sempre tive fortes tendências socialistas. Entendo por que as pessoas votam em partidos conservadores, pois elas têm tendência a optarem por governos fortes, quando na verdade, de um ponto de vista idealista, isto é ruim. As pessoas aceitam um governo por que acreditam que ele irá cuidar delas."(tradução do autor) Fonte:"V for Vendetta co-creator David Lloyd" entrevista de Daniel Robert Epstein publicada em 13 de março de 2006.

<<http://suicidegirls.com/interviews/V+for+Vendetta+co-creator+David+Lloyd/>> (acessado em 18/04/13)

## 2.2 As manifestações artístico – culturais e sua relação com a política estatal

[...] our leaders attempt to reverse society's tides; retreating from the future towards an imaginary past; shoehorning women back into the kitchen, gays into the closet, sex into the marital bedroom. But those things have grown too big. No amount of pushing will get those doors closed again.

Alan Moore<sup>52</sup>

A década de 1980 não se caracteriza apenas por suas nuances políticas e econômicas. A esfera cultural não deve ser inferiorizada no jogo de influências. Nesse contexto, a música, a arte, o cinema, as HQs, toda a indústria do entretenimento, fazem parte do processo de análise e proporcionaram uma nova forma de vislumbrar as possibilidades do mundo ocidental.

Essa relação perpassa a leitura do trabalho de alguns jovens que lotaram estádios, mobilizaram multidões e aumentaram os “gordos” lucros das gravadoras. Estamos falando de figuras como: Janis Joplin (1940-70), Brian Jones (1942-69), membro dos Rolling Stones, Bob Marley (1945-81), Jimi Hendrix (1942-70) e, mais tarde, Kurt Cobain (1967-94), que foram vítimas de um estilo de vida autodestrutivo, mas que se tornaram vivos num discurso sobre o poder e sobre a vida. De acordo com Hobsbawm, “O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição” (HOBSBAWM, 2010. p. 318).

Assim como muitos artistas, Alan Moore e David Lloyd tentaram expressar a mesma ideia de transitoriedade da vida pós-moderna. Ainda, devemos acrescentar que, de acordo com Harvey (1992), uma das características mais importantes do

---

<sup>52</sup>[...] Nossos líderes procuram reverter as marés da sociedade, vislumbrando no futuro um passado imaginário, as mulheres de volta à cozinha, os gays dentro do armário, sexo no quarto e apenas entre cônjuges. Mas essas coisas têm tomado grande amplitude. Não importa a força, essas portas não se fecharão novamente. MOORE, Alan. “No more Sex”. Escape nº 15. 1988. (Tradução do autor) Disponível em: <[http://www.paulgravett.com/index.php/articles/article/alan\\_moore/](http://www.paulgravett.com/index.php/articles/article/alan_moore/)> (acessado em 23/04/13).

pós-modernismo é a total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico,

A imagem da “Destruição criativa” é muito importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe a Mao. O arquétipo literário desse dilema é, como Berman (1982) e Lukács(1969) assinalaram, *O Fausto de Goethe*. Um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo, Fausto é, em última análise, uma figura trágica (HARVEY, 1992, p. 26).

Falar sobre o pós-modernismo trouxe novos questionamentos e preocupações para a sociedade ocidental. Diversos teóricos se debruçam na busca de uma boa definição, mas trata-se de manifestações tão diversas que um conceito fechado acabaria limitando sua riqueza. Conforme Eleanor Heartney:

Assim como o conceito de um Deus que está em toda a parte e em lugar nenhum, o “pós-modernismo” é notavelmente avesso a definição. Termo cunhado para descrever fenômenos tão diversos quanto os filmes da série Guerra nas Estrelas, a prática de *sampling* digital no rock, as campanhas políticas veiculadas pela televisão e os desenhos de moda dos estilistas Jean Paul Gaultier e Issey Miyake, o pós-modernismo parece permear a vida contemporânea. E, ainda assim, são raros aqueles que, fora dos limites dos departamentos acadêmicos dedicados a estudos culturais, conseguem definir com segurança e exatidão o que significa (HEARTNEY, 2002, p. 06).

David Harvey apresenta características do pós-modernismo, citando a definição dos editores de uma importante revista de arquitetura - PRECIS 6 (1987, 7-24) – os quais, veem o pós-modernismo como uma legítima reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal. Os editores da revista atribuem as seguintes características ao movimento modernista: “positivista, tecnocêntrico e racionalista, identificado com a crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção” (HARVEY, 1992, p. 19).

Ambos defendem que o pós-modernismo só pode ser definido em oposição a outra coisa, no caso, o modernismo. Para tanto, Eleanor Heartney apresenta mais alguns aspectos do pós-modernismo:

[...] Caracterizado de maneira variada como “uma descrença em relação às metanarrativas”, “uma crise de autoridade cultural” e “mudança da produção para a reprodução”, e citado em conversas acompanhado de palavras como “descentralizado”, “simulação”, “esquizofrênico” e “antiestético”, o pós-modernismo parece existir sutilmente, como algo que só pode ser definido com a negação de outra coisa (HEARTNEY, 2002, p. 06 -07).

Segundo Harvey, ao se pensar em termos de arquitetura, os encarregados pelo planejamento urbano “modernistas”, por exemplo, costumam buscar o “domínio” da metrópole como “totalidade” ao projetar uma forma fechada, em contrapartida, os pós-modernistas enxergam o processo urbano como algo incontrolável e “caótico”, no qual a “anarquia” e o “acaso” podem “jogar” em situações inteiramente “abertas” (1992, p. 49).

Roland Barthes defende que os estudiosos centram seus esforços na explicação de obras na figura do autor, como se uma produção fosse a voz de uma só pessoa. Segundo o autor, é somente a linguagem que fala e, além disso,

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p. 04).

Harvey concorda com Barthes e acrescenta sua interpretação sobre o desconstrucionismo,

O desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre os textos e de “ler” textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que separaram, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos. Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, por que o perpétuo entrecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro (HARVEY, 1992, p. 53 – 54).

Ainda, Hayden White (1999) acrescenta que a forma das narrativas atuais alterou-se bruscamente, se comparadas aos romances históricos do século XIX. De acordo com o autor, nos romances históricos do século XIX, o leitor tinha facilidade

em diferir entre história e ficção, normalmente, apresentando um romance, claramente, fictício, porém seu pano de fundo tratava-se de um contexto real. Todavia, as produções modernas e pós-modernas diferenciam-se dos romances citados, justamente, nos limites entre realidade e ficção. O leitor apresenta grande dificuldade em encontrar seus limites, se é que esses existem.

Somado a isso, segundo Linda Hutcheon trata de desmistificar a crítica que muitos autores fazem ao pós-modernismo, acusando-o de negar o passado:

Não se fez com que a *história* ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos (HUTCHEON, 1991, p.34).

No que reverbera à esfera cultural, todas essas características irão desembocar em questões gestadas ainda na década de 1960, que constituem a descrença em certezas e questionamentos sobre a condição da existência e da liberdade de atuação humana, tais como: a causa racial, a questão das manifestações em prol do negro e da mulher.

Um exemplo destas questões é o discurso “I have a Dream”, de Martin Luther Jr. em 1963, durante uma manifestação em Washington. Segundo Vasconcelos, inicialmente, os militantes não tinham a pretensão de mudar radicalmente a sociedade americana, mas abrir espaço para os negros exercerem sua cidadania (VASCONCELOS, 2004, p. 90).

De acordo com o mesmo:

Em meados de 1960, o ativismo negro começava a dar claros sinais de mudança em relação a suas estratégias e objetivos. Desapontados com os parcós resultados obtidos com as táticas de protestos não-violentos, e decepcionados com a lentidão nas mudanças sociais no governo Johnson, que receava atrair antipatia de brancos do sul, muitos militantes negros abriram-se à possibilidade do uso de violência para a obtenção de seus objetivos. Além disso, eles passaram a ver como inviável, e mesmo indesejável, uma integração negra à sociedade que os brancos haviam criado. Esses militantes propunham então que, para se tornarem verdadeiramente livres da opressão branca, os negros deveriam criar suas próprias instituições e cultivar seus próprios valores culturais. Expressões como *Black Power* e *Black Nationalism* começavam a ser cada vez mais usadas. Associações como SNCC e CORE, que previamente haviam se

colocado a favor da integração racial, agora expulsavam os membros brancos de suas fileiras, argumentando que a principal preocupação dos negros deveria ser com conquista do poder, e não com a simpatia dos brancos. Paralelamente, eclodiam tumultos em diversas das principais cidades americanas, acompanhando a emergência de grupos armados, como era o caso dos Black Panthers, liderados por Bobby Sealy e Huey Newton (*ibidem*, p. 90).

Com base na citação acima, concordamos com Vilela (2006, p. 127) e Rodrigues (2011, p. 115), os quais afirmam que as questões políticas da década de 1960 nos Estados Unidos foram discutidas no universo dos Quadrinhos. Como exemplo, temos os “X-men”, criados por Stan Lee e Jack Kirby, em que encontramos os antagonistas: professor Charles Xavier, imbuído de uma retórica pacifista, provavelmente representando Martin Luther King, e seu adversário, Magneto, com um discurso agressivo, radical e defensor da guerra entre mutantes e humanos, provavelmente uma alegoria a Malcolm X<sup>53</sup>.

Além do mais, “o percurso da historiografia sobre os negros americanos é análogo, em muitos aspectos, à trajetória dos movimentos contra o racismo nos Estados Unidos” (VASCONCELOS, 2004, p. 91). Esse autor comenta que, até os anos 1960, John Hope Franklin e sua pesquisa sobre escravidão eram os exemplos seguidos pela maioria dos jovens historiadores negros. O historiador era adepto da objetividade e imparcialidade em suas pesquisas sobre escravidão. Em 1956, Franklin foi admitido como professor efetivo do *Brooklyn College*, tornando-se o primeiro historiador negro a assumir uma posição regular numa instituição de brancos. Segundo Franklin, um historiador não precisava ser necessariamente negro para pesquisar a escravidão, e a criação de uma área de estudos exclusivamente para historiadores negros contribuiria para sua marginalização dentro da história. Todavia, com a emergência de novos tipos de “consciência negra”, com fortes tendências radicais e separatistas, alguns intelectuais negros adeptos de Franklin passaram a ser vistos com verdadeiro desprezo. Ainda podemos citar que, “para a grande maioria desses ativistas, muitos deles, alunos e professores de História, determinados *insights* estariam além do alcance de pesquisadores brancos, porque estes seriam incapazes de “pensar como negros”” (VASCONCELOS, 2004, p. 91).

---

<sup>53</sup> No decorrer do terceiro capítulo iremos explorar o discurso em prol das minorias, também presente em nosso objeto.

Enfim, trabalhar com a história negra, sendo um branco, era algo no mínimo complicado. Qualquer branco que trabalhasse com questões relacionadas ao universo negro deveria estar pronto para aguentar insultos. Devemos ressaltar que essas atitudes não se restringem aos Estados Unidos e à década de 1960.

Percebemos que muitas dessas questões não foram amenizadas na década de 80. Questões como *apartheid*, tiveram, na década de 80, o ápice da discussão. O *apartheid* foi um sistema rígido de segregação racial implantado na África do Sul, oficializado em 1948 pelo Partido Nacional (NNP). Sua premissa básica fundamentava-se na dominação política e econômica de uma minoria branca. À maioria negra eram reservadas severas restrições, como: eram proibidos de adquirir terras na maior parte do país, por conseguinte obrigados a viver em zonas residenciais segregadas, exclusivas para negros. Obviamente, os brancos ficavam com as melhores terras, além do controle das minas e dos diamantes. Somado a isso, relações sexuais e casamentos entre indivíduos de etnias diferentes eram proibidos. Em teoria, cada grupo teria seu desenvolvimento intelectual próprio. Portanto, todo o sistema educacional era segregado. Em resumo, a lógica do *apartheid* tinha, como pressuposto, a riqueza aos brancos e a pobreza aos negros. (SILVA, 2008, p. 140).

Todavia, organizações contrárias ao *apartheid* começaram a surgir na década de 1950, com o Congresso Nacional Africano (CNA). As medidas e ações dessa organização eram severamente monitoradas pela polícia, que tratava de reprimir, normalmente, com uma parcela de violência, injustificada, as manifestações públicas por ela promovidas. Durante um evento em Sharpeville, em março de 1960, promovido pelo CNA, foram mortos a tiros 69 manifestantes, e feridos cerca de 178. O motivo do protesto estava relacionado à abolição da obrigatoriedade de os negros portarem passes de autorização para entrar nas cidades e áreas brancas, onde muitos deles, ironicamente, trabalhavam. Após tal barbárie, o governo decretou estado de emergência, colocou o CNA na ilegalidade e seu líder, Nelson Mandela, foi preso em 1962, condenado à prisão perpétua. O evento promoveu uma comoção global, gerando debates e protestos em todo o mundo.

Somente em 1990, Mandela foi libertado, e o CNA recuperou a legalidade. O atual presidente - Klerk - revogou as leis raciais e iniciou o diálogo com o CNA. Sua

política foi pautada por um plebiscito só para brancos, em 1992, no qual 69% dos eleitores (brancos) votaram pelo fim do *apartheid*. Em 1993, Klerk e Mandela receberam o prêmio Nobel da Paz. E, em abril de 1994, Mandela foi eleito presidente da África do Sul nas primeiras eleições multirraciais do país (SILVA, 2008, p. 140).

Da mesma forma, a década de 1980 também foi questionadora do papel das mulheres na esfera social. De acordo com Hobsbawm, “Em 1940, as mulheres casadas que viviam com os maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade” (2010, p. 304). Durante a década de 1980, o ensino superior já se definia comum entre moças e rapazes, em alguns países elas superavam o número de homens (*ibidem*, p. 305).

Huw Beynon concorda com Hobsbawm e acresenta que:

[...] Muitas das indústrias de serviço em expansão empregavam mais mulheres do que homens, e isso intensifica o sentido da transformação e da mudança. Entretanto, muitos desses serviços e empregos têm características que não deixam de ser familiares àquelas da manufatura. Em grandes hotéis, arrumadeiras são responsáveis por preparar a mesa para o café da manhã, almoço e jantar (BEYNON, 1997, p. 14).

Assim, o universo de trabalho das mulheres não se encontrava única e exclusivamente dentro da esfera familiar, mas era profundamente questionado como ainda um espaço a ser legitimado, explorado na política, na literatura e nas manifestações artístico-culturais.

Segundo Hobsbawm:

[...] é provável que na década de 1970, e sobretudo na de 1980, uma forma política e ideologicamente menos específica de consciência feminina se espalhasse entre as massas do sexo (que as ideólogas agora insistiam que devia chamar-se “Gênero”), muito além de qualquer coisa alcançada pela primeira onda de feminismo. Na verdade, as mulheres como um grupo tornavam-se agora uma força política importante, como não eram antes (HOBSBAWM, 2010, p. 306).

De acordo com Vasconcelos, o movimento feminista promovido desde a década de 1960 ganhava um novo ímpeto. É importante ressaltar a relevância da obra clássica “Mística Femina”, de Bett Friedan, em 1963, na qual a autora denuncia

as estratégias de dominação sob a mulher americana. Friedan defende que os anúncios de TV, escritores de revistas, especialistas em beleza e psiquiatras conspiravam para criar a imagem da mulher ideal satisfeita com o mundo doméstico, marido e filhos (VASCONCELOS, 2004, p. 93).

O descontentamento das mulheres repousava em questões de desigualdade em relação aos homens. O principal objetivo das ativistas feministas era a conquista de direitos iguais. Nesse sentido, as mulheres desejavam acabar com a discriminação no mercado de trabalho, criar mais oportunidades profissionais, equiparar a remuneração entre homens e mulheres, aumentar o número de creches etc. No entanto, segundo Vasconcelos, as associações de esquerda, já constituídas, abriram pouco espaço para as reivindicações feministas, logo, em 1966, elas criaram a *National Organization For Women* (NOW), que lutava principalmente por reformas legislativas que favorecessem o universo feminino (*Ibidem*, p. 93).

Devemos ressaltar que a própria expressão “estudos feministas” foi substituída por “estudos de gênero”. Essa mudança de conceito é de suma importância, pois o conceito de gênero, que provém da teoria literária, possui um caráter mais abrangente. Por conseguinte, é mais adequado às pesquisas nas ciências humanas, pois também leva em consideração a condição masculina e, não menos importante, proporciona espaço para estudos sobre gays e lésbicas (*Ibidem*, p. 95).

Tudo isso refletiu-se na produção artística da década de 1980. Artistas, como Sarah Charlesworth<sup>54</sup> e Laurie Simmons<sup>55</sup>, criticam em suas obras as formas como a mulher é vista. Na imagem abaixo, temos uma obra de Charlesworth, em que, no primeiro plano, é apresentado um belo vestido de noite sem corpo e, no segundo, uma figura atada, totalmente coberta por uma roupa que a escraviza (HEARTNEY, p. 56 -57).

---

<sup>54</sup>Artista conceitual e fotógrafa americana, nascida em 1947.

<sup>55</sup>Fotógrafa americana, nascida em 1949. Ficou famosa por explorar a forma como as imagens da mídia moldam a imaginação de garotas pré-púberes. Em suas obras, ela utiliza, normalmente, bonecas e as coloca em lugares e situações vistos, sob uma ótica machista, como “lugar de mulher”. Em seu portfólio, é possível visualizar a grande maioria de suas produções: <<http://www.lauriesimmons.net/>> (acessado em: 25/02/2014)



Figura 5 - Parte da série "Objects of Desire" (1983-1988) – Brooklyn Museum - Fonte: (HEARTNEY, 2002, pág. 56)

Já, Laurie Simmons destacou-se no cenário de arte contemporânea por explorar a forma como as imagens da mídia moldam a imaginação de garotas pré-púberes. (Ibidem, p. 57). Em suas obras, ela utiliza, normalmente, bonecas e as coloca em lugares e situações vistos, sob uma ótica machista, como “lugar de mulher” (Fig. 6).



Figura 6 - Coleção “EARLY BLACK & WHITE”(1976 – 1978) – Localização desconhecida -  
Fonte: <http://www.lauriesimmons.net/>

A promoção sobre o questionamento da mulher na esfera pública é iminente na década de 1980. Isso, porque as obras de arte e mesmo outras manifestações culturais promoviam o debate sobre o desgaste das estruturas familiares, sociais e religiosas sobre as quais estava assentada a sociedade. Ainda devemos acrescentar o fato de que as mulheres, passam a chefiar Estados<sup>56</sup>, a exemplo de Margaret Thatcher. A emancipação política propiciada pelo movimento feminista será passível de observação em nosso objeto.

E qual a relação do ativismo negro, feminista e homossexual nesse período? Como veremos no decorrer deste trabalho, Alan Moore jamais poupou esforços para militar frente a essas causas, e sua ferramenta de protesto são as HQs. Em especial, devemos salientar a criação da cláusula 28 da Constituição Britânica. Esse detalhe é crucial para entendermos a “paranoia” de Moore em *V for Vendetta*. De acordo, com a Constituição Britânica de 1986, “*Prohibition on promoting*

---

<sup>56</sup>“[...] Indira Gandhi (Índia, 1966-84), Benazir Bhutto (Paquistão, 1988-90; 1994) e Aung San Xi, que teria sido chefe da Birmania não fosse o voto dos militares, como filhas; Sirimavo Bandaranaike (Sri Lanka, 1960 -5; 1970-7), Corazon Aquino (Filipinas, 1986-92) e Isabel Perón (Argentina, 1974-6) (“HOBESBAWM, 2010, p. 307).

*homosexuality by teaching or by publishing material*<sup>57</sup>. Temos aqui uma medida do governo preocupado com a “pureza” da família tradicional britânica.

Como já vimos, as preocupações de Moore vão além da causa homossexual. Ele tinha receio de que a repressão contra os gays fosse apenas o início, em seguida viriam minorias étnicas e os pobres. Como podemos observar no seguinte recorte:

At the moment, it seems to me that the gays are the first group to get it in a big way – Clause 28. [...] They still think of AIDS as ‘the gay plague’ – [...] Anderton has said homosexuality should be a crime and that ‘they are swimming around in a cesspit of their own filth’ and Margaret Thatcher has sanctioned him. The Labour party have voted with the Conservatives on this bill [...] It’s the ‘queers’ today, the niggers’ tomorrow; she’s had one or two good goes at the Trade Unions and then of course there’s the poor. Always the poor.<sup>58</sup>

Em resposta a essas medidas, Moore, Phyllis, sua esposa, e sua parceira mútua, Deborah Delano, materializaram críticas na revista intitulada AARGH (*Artists Against Rampant Government Homophobia*), publicada pelo selo *Mad Love*, de criação dos mesmos em 1988. Diversos artistas de renome participaram da iniciativa, entre eles, podemos citar: Robert Crumb<sup>59</sup>, Neil Gaiman<sup>60</sup>, Dave Gibbons<sup>61</sup>, Dave McKean<sup>62</sup>, Frank Miller<sup>63</sup>, Art Spiegelman<sup>64</sup>, entre outros. O mais

<sup>57</sup>“Proíbe a promoção da homossexualidade através do ensino e material de divulgação” (tradução do autor) Fonte:<<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/9/section/28/enacted?timeline=true>> (acessado em: 25/02/2014)

<sup>58</sup>“No momento, parece-me que os gays são o primeiro grupo da grande onda - Cláusula 28. [...] Eles ainda pensam na AIDS como a "peste gay" [...] Anderton disse que a homossexualidade deve ser um crime e que "eles estão nadando em uma fossa de sua própria sujeira", e Margaret Thatcher sancionou seu comentário. O Partido Trabalhista votou com os conservadores sobre esse projeto de lei [...] Hoje são os “bichas”, amanhã os negros, ela teve uma ou duas tentativas nos sindicatos, mas também existia a questão dos pobres. Sempre os pobres.” Alan Moore interview, 1988 (tradução do autor).

Fonte:<<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>> (Acessado em: 30/04/2012)

<sup>59</sup>Robert Crumb, nascido em 1943 na Filadélfia, é um artista gráfico e ilustrador, reconhecido como um dos fundadores do movimento *underground* dos quadrinhos americanos. Considerado uma das figuras mais proeminentes desse movimento, cujo ponto de partida foi a publicação do gibi artesanal, Zap Comix, criado por ele.

<sup>60</sup>Neil Richard Gaiman, nascido em 1960, é um autor inglês de romances e quadrinhos. Sua obra mais conhecida é Sandman.

<sup>61</sup>Dave Gibbons, nascido em 1949, é um artista britânico de história em quadrinhos. Sua obra mais conhecida é a *graphic novel*, Watchmen, em parceria com Alan Moore.

<sup>62</sup>Dave McKean, nascido em 1963, é desenhista de quadrinhos e ilustrador inglês, além de cineasta e músico. Seu trabalho incorpora desenho, pintura, fotografia, colagem digital e escultura. Entre seus trabalhos, estão as capas dos quadrinhos Sandman, Orquídea Negra, entre muitos outros.

importante é que todo o lucro das publicações era revertido em ajuda para OLGA (*Organization for Lesbian and Gay Action*) (MILLDGE, p. 160).

As obras de Moore são um ótimo exemplo de resistência. Primeiramente, em *V for Vendetta*, temos uma personagem feminina que inicia sua trajetória extremamente submissa, mas, no final, toma o lugar de seu mestre. Além disso, *The Swamp thing* (o Monstro do Pântano)<sup>65</sup> apresenta em diversos momentos a preocupação com a ecologia. A revista *AARGH*, citada anteriormente, além de defender, criticava as políticas contra homossexuais e ajudava a causa com os recursos adquiridos. Portanto, essas HQs são formas de expressão dos anseios e manifestos de determinados grupos da sociedade, os quais não são dominantes.

No trecho de uma entrevista concedida por Alan Moore em 1988, o mesmo afirma que em suas produções:

Obviously I'm taking big risks, like being a white heterosexual writer writing about gay people, black people and women. It would be really arrogant to claim that by writing about women I know what it's like to be one, but you have to at least think about them more.<sup>66</sup>

Logo, o autor assume o risco e a dificuldade em ser um porta-voz dos homossexuais, negros e das mulheres, os quais, mesmo em um passado tão recente, eram discriminados cotidianamente. Mas o objetivo do autor é, justamente, chamar a atenção de seus leitores para que pensem mais nas restrições impostas a essas minorias, principalmente, durante um governo, cada vez mais, conservador de Thatcher. Nesse sentido, através da análise de uma de suas obras, no caso *V for*

<sup>63</sup>Frank Miller, nascido em 1957, é um autor norte-americano, desenhista de histórias em quadrinhos. Em suas obras, utiliza linguagem sombria com desenhos marcados pelo alto-contraste que lembra a atmofesta *noir*. Suas principais obras são *The Dark Knight Returns*, *Batman: Ano Um*, *Sin City* e *300*.

<sup>64</sup>Art Spiegelman, sueco nascido em 1948, é ilustrador, cartunista e autor de histórias em quadrinhos. Suas obras mais conhecidas são *Maus* e a coletânea de tiras em quadrinhos “*In the Shadows of No Towers*”.

<sup>65</sup>Discutiremos brevemente sobre a obra no item 1.5.

<sup>66</sup>Originally published in *Strange Things Are Happening*, vol. 1, no. 2, May/June 1988.

Fonte: <<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>>

(Acessado em: 30/04/2012)

“Obviamente, eu estou tomando grandes riscos, sendo um escritor branco heterossexual escrevendo sobre homossexuais, negros e mulheres. Seria muito arrogante afirmar que, ao escrever sobre mulheres, sei o que é ser uma, mas você tem de, pelo menos, pensar sobre elas.”(tradução do autor)

*Vendetta*, será possível vislumbrar essas defesas a favor das minorias nessa eterna luta de poder no campo midiático.

Nessa perspectiva, identificamos também que *V for Vendetta* transcende a um simples reflexo do período, como produção que, além de apresentar aspectos da década de 1980, pode ser considerada um instrumento ativo de poder. A obra de Moore e Lloyd vai além do simples divertimento, seu papel na sociedade inglesa é de reflexão, de crítica e transformação.

Não menos importante, temos o movimento Punk trazendo aspectos vitais para o entendimento do período. De acordo com Teixeira, o punk é um dos movimentos da contracultura, surgido em meados de 1970 e designado por um estilo musical engajado ao rock, com comportamento rebelde, conhecido como punk rock. Posteriormente, tornou-se um movimento social, político e artístico, com características contra-hegemônicas (TEIXEIRA, 2007, p. 04).

Esses movimentos de contracultura são afrontas à cultura convencional. De acordo com Teixeira (2007), o movimento começou nos anos 1950 com a *beat generation* (*Beatnicks*) e transpassou para os anos 60 e 70<sup>67</sup>. Depois disso, esse movimento iria influenciar, de forma substancial, o movimento hippie e o punk na década de 1980.

Sobre a geração punk, seus primeiros indícios se originaram nos subúrbios de Nova York e, mais tarde, foram absorvidos pela Inglaterra (Ibidem, p. 05). Como poderíamos definir o punk rock? Talvez um dos pontos básicos de sua definição seja através da mensagem de bandas clássicas, como *Sex Pistols* e *Ramones*. Elas são, normalmente, curtas, rápidas, com poucos acordes, simples, e estimulam o movimento. Porém, a proposta do punk não é a criação de “obras-primas” da música ocidental. O Punk configura-se com mensagens diretas e uma afronta à moral e os bons costumes da sociedade inglesa. É uma música de protesto em face às condições sociais e aos subúrbios industriais advindos da crise capitalista. Utiliza-se

---

<sup>67</sup>Dentre as obras mais conhecidas desse movimento podemos citar: *Howl* (1956) de Allen Ginsberg, *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs e *On the Road* (1957) de Jack Kerouac.

do sarcasmo para promover a crítica social – *God save the queen*<sup>68</sup> - e contrapõe-se ao rock progressivo, caracterizado por bandas como Pink Floyd, “democratizando” a música pela facilidade de tocar. De uma forma intencional, a facilidade das músicas proporciona que toda e qualquer pessoa que desejar tocar, possa fazê-lo. Temos a lógica do *Do it yourself*. Essa mesma lógica é visível em outro produto cultural do período, os *fanzines*.

Teixeira afirma que o punk tem fortes preocupações com questões sociais, como: o desemprego, as guerras, a fome, o preconceito, entre outras injustiças sociais. Além disso, tem como base ideológica o anarquismo, propondo a exclusão de qualquer forma de autoridade e rejeitando o Estado (*Ibidem*, p.05). Nesse sentido, acreditamos que *V for Vendetta* também encontra-se nessa constante disputa de poder contra poder hegemônico.

Após essa explanação, podemos apontar que o objeto de pesquisa *V for Vendetta* é um fruto de seu contexto social, cultural e político. Todavia, entendê-lo apenas como um reflexo de uma realidade específica é demasiado reducionista. Portanto, acreditamos que todas as mudanças político-sociais, as reverberações de protesto à esfera da cultura, tais como o movimento punk, e em prol do questionamento sobre a discriminação racial, sexual e o papel político da mulher, são fenômenos que compõem um cenário onde a *graphic novel* e seus autores estão inseridos, principalmente, ao vislumbrar a obra como um elemento que busca a conscientização contra a hegemonia conservadora.

---

<sup>68</sup> Título da faixa número 06 do álbum *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* da banda britânica Sex Pistols gravado em 1977.

1977

### **2.3 Estado e política na Inglaterra da década de 1980**

He's[o personagem V] a **force**[grifo do autor]. It's funny with fascism or anarchy, yes, they are the two poles of politics but neither of them are actually, strictly speaking, a political system. Fascism is a kind of weird mystical system and anarchy is an attempt to move beyond the need to be politic, the need to manipulate large masses of people. So I tend to think V is pretty much an allegorical force, an idea given human form. And, obviously I have a lot of sympathy with some of his basic ideas. But I think that killing people is wrong.

Alan Moore<sup>69</sup>

Ao refletir sobre a história dos anos 80, muitos questionamentos são apontados, entre os quais: Quais eram os objetivos do governo neoliberal de Margareth Thatcher? Quais as suas relações com as transformações sociais e culturais ocorridas no Ocidente durante o final do século XX? Na Inglaterra, essas transformações se relacionam com a situação econômica do trabalhador inglês durante o período?

Hobsbawm (2010) aponta para três grandes mudanças na esfera social da segunda metade do século XX. A primeira é a morte do campesinato. O autor defende que “no início da década de 1980, menos de três em cada cem britânicos ou belgas estavam na agricultura [...]” (2010, p. 284). Logo, esse fato possivelmente promoveu o deslocamento de uma quantidade significativa de indivíduos para os grandes centros urbanos. A segunda mudança é o aumento de ocupações com a exigência de educação secundária e superior. Segundo o autor, a alfabetização básica era a aspiração de todos os governos. No final da década de 1980, os

---

<sup>69</sup>Entrevista publicada pela *Giant Magazine* em novembro de 2005.

“Ele é [o Personagem V] uma força. É engraçado com o fascismo e a anarquia são os dois pólos da política, mas nenhum deles é, estritamente falando, um sistema político. O fascismo é um tipo de sistema místico estranho e a anarquia uma tentativa de ir além da necessidade de ser político, a necessidade de manipular grandes massas de pessoas. Então, eu acho que V é uma força alegórica, uma ideia dada forma humana. E, obviamente, eu tenho muita simpatia com algumas de suas ideias básicas. Mas eu acho que matar pessoas é errado.” [tradução do autor].

estudantes eram contados aos milhões na França, República Federal da Alemanha, Itália e URSS. E a terceira mudança é o declínio da classe operária.

Mesmo nos países academicamente mais conservadores, como Grã-Bretanha e Suíça, o número de universitários havia crescido bastante (*Ibidem*, p. 290). As grandes massas de estudantes, de ambos os性os, que constituíam milhões ou, pelo menos, centenas de milhares, em todos os Estados, compunham um novo fator na cultura e na política. Porém, o autor salienta que a característica política mais importante dessas massas estudantis era a “sua capacidade de agir como sinais e detonadores para grupos maiores, mas que se inflamavam com menos facilidade” (*Ibidem*, p. 293).

Vale ressaltar que alguns elementos da década de 1980 possuem fortes precedentes, principalmente, na década de 1960, período que iremos abordar de forma rápida. Ainda com o autor:

[...] ir para a universidade deixou de ser um privilégio especial que já constituía uma recompensa em si, e as limitações que isso impunha a jovens adultos (geralmente sem dinheiro) deixavam-nos mais ressentidos. O ressentimento contra qualquer autoridade e, portanto (no ocidente), **inclinava os estudantes para esquerda** [grifo do autor]. Assim, não surpreende de modo algum que a década de 1960 se tenha tornado a década de agitação estudantil *par excellence* (*Ibidem*, p. 295).

Acreditamos que a agitação estudantil<sup>70</sup> não é uma característica apenas da década de 1960, mas ela se estende para as décadas seguintes, fruto de uma efervescência na esfera da cultura, relacionada, muitas vezes, à crítica política<sup>71</sup>.

A década de 1980 europeia é vista pelos historiadores como um período de crises econômicas, com um elevado percentual de desemprego, mudanças nas esferas política e econômica. Hobsbawm afirma que “em alguns países desavisados, a crise[econômica] produziu um verdadeiro Holocausto industrial. A Grã-Bretanha perdeu 25% de sua indústria manufatureira em 1980-4” (*Ibidem*, p. 299). Somado a isso, a partir da década de 1980, as classes operárias industriais começaram a declinar visivelmente (*Ibidem*, p. 296).

---

<sup>70</sup> Alan Moore e David Lloyd não frequentaram universidades, mas eles estavam cientes das agitações e possivelmente possuíam amigos universitários.

<sup>71</sup> Vale ressaltar que nossos autores foram fortemente influenciados pelos aspectos culturais da década de 1960, pois sua juventude se passou durante o período.

Nesse sentido, podemos constatar que o aumento da população urbana, o crescimento da massa universitária e alfabetizada de ambos os sexos, a queda no setor industrial são aspectos que constituem a atmosfera base para a produção de obras de ficção literária que tangenciam a realidade política, como *V for Vendetta*.

Em 1979, foi eleito o governo Thatcher, o primeiro regime de um país de capitalismo avançado, empenhado em pôr em prática o programa neoliberal. E, em 1980, Ronald Reagan chegou à presidência dos Estados Unidos, implementando essa mesma prática naquele país.

De acordo com Anderson, o modelo inglês foi o pioneiro e o mais puro dos regimes neoliberais. Dentre as ações dos governos Thatcher, podemos citar:

[...] contraíram da emissão monetária, elevaram as taxas de juros, baixaram drasticamente os impostos sobre os rendimentos altos, aboliram controles sobre os fluxos financeiros, criaram níveis de desemprego massivos, acabaram com as greves, impuseram uma nova legislação anti-sindical e cortaram gastos sociais. E, finalmente – esta foi uma medida surpreendentemente tardia –, se lançaram num amplo programa de privatização, começando por habitação pública e passando em seguida a indústrias básicas como o aço, a eletricidade, o petróleo, o gás e a água. Esse pacote de medidas é o mais sistemático e ambicioso de todas as experiências neoliberais em países de capitalismo avançado (*Ibidem*, p. 12).

Como foi possível observar, o pacote de medidas apresentado é um verdadeiro pesadelo para a classe trabalhadora e, até mesmo, para alguns setores da classe média. Em contrapartida, a redução de impostos sobre os altos rendimentos, abolição do controle de fluxo financeiro, fim das greves e o ato final, um amplo programa de privatizações, é o sonho de qualquer “patrão”. Com o combate às doutrinas de esquerda e aos sindicatos, a Inglaterra se tornava um país majoritariamente conservador e totalmente voltado para uma elite econômica.

Segundo Beynon, durante o pós-guerra, o setor estatal controlava o mercado de trabalho de diversas regiões industriais britânicas. A população inglesa trabalhava na indústria nacionalizada ou para uma empresa de utilidade pública. Todavia, entre 1982 e 1992, o emprego, nesse setor, caiu de forma drástica. Graças, quase que exclusivamente, ao amplo processo de privatização, que transferiu empresas estatais, como a aeroespacial e a siderúrgica, para o setor privado, o mesmo destino de importantes empresas de utilidade pública. Depois de vendidas, essas empresas eram totalmente reestruturadas. Em serviços públicos voltados para

o fornecimento de água, gás e eletricidade, foram despejados mais de 25% da força de trabalho. Ao mesmo tempo, geravam-se altos lucros e salários para os grandes executivos (BEYNON, 1997, p. 24).

Conforme John McIlroy (1997), a situação do movimento sindical inglês era complicada. De acordo com o autor, a taxa de sindicalização em todos os sindicatos caiu de 13,5 milhões, em 1979, para 8,2 milhões, em 1994. Como exemplo, afirma que: “o Sindicato Nacional dos trabalhadores das Minas tinha 257 mil membros em 1979, enquanto nos anos 90, com cerca de 8 mil membros, ele foi superado pelo Sindicato dos Atores (actors Equity)” (MCILROY, 1997, p. 51).

Somado a isso, McIlroy sustenta que o Estado de Thatcher imbuía-se de uma retórica anticoletivista, a qual buscava anular a legitimidade dos sindicatos, muitas vezes, transformando-os em verdadeiros inimigos da ordem. Com a ausência dos sindicatos e de leis que favorecessem a classe trabalhadora, o índice de desemprego subiu vertiginosamente em 1979-81, era superior a dois milhões, chegando a três milhões em 1986 (*Ibidem*, p. 48).

#### **Sobre as greves em decorrência ao governo de Thatcher e suas medidas:**

O impacto da derrota de grupos como os dos mineiros em 1985, dos trabalhadores gráfico em 1983-84 e 1986-87 e dos portuários em 1989 sobre a psique da classe trabalhadora foi potente, de efeito duradouro e mesmo desmoralizador. Houve em média apenas 893 greves por ano entre 1986 e 1989, quantidade esta bastante reduzida se comparada com a média anual de 2.412 na segunda metade dos anos 1970 e 1.276 na primeira metade dos anos 1980 (*Ibidem*, p. 53).

Para Hobsbawm, as mudanças advindas das reformas criaram um novo tipo de classe, uma “sub-classe” (2010, p. 302). Os trabalhadores com um maior nível de qualificação, vistos como “respeitáveis”, tornaram-se potenciais defensores da direita política. Os socialistas tradicionais mantinham suas preocupações direcionadas à redistribuição e à assistência social, ainda deficitárias. Segundo o autor, os governos Thatcher dependiam do rompimento dos trabalhadores qualificados com o Partido Trabalhista. Nesse sentido:

[...] Os qualificados e os ascendentes saíram dos centros comerciais – sobretudo quando as indústrias passaram para a periferia e o campo, deixando os velhos e sólidos distritos operários nos centros, ou “cinturões vermelhos”, para serem guetizados [...] Nos centros, conjuntos habitacionais públicos, antes construídos para o sólido núcleo da classe operária, na verdade com uma tendência natural para os que podiam pagar o aluguel

regularmente, agora se transformavam em assentamentos marginalizados, socialmente problemáticos e dependentes de previdência social (HOBSBAWM, 2010, p. 302 -303).

Por conseguinte, a situação do cidadão inglês de baixa renda havia se modificado substancialmente com as reformas implantadas pós-Thatcher. Um governo voltado a uma elite inglesa, seguia a cartilha neoliberal com grande eficiência.

Outro aspecto que deve ser levantado é a migração em massa, elemento que foi capaz de aflorar um sentimento de racismo muito forte. Hobsbawm menciona que o enfraquecimento dos movimentos trabalhistas foi um fator determinante para o aumento do problema racial, pois eles se opunham à discriminação social (2010, p. 303).

Dessa forma, sabemos que, com reformas advindas dos governos Thatcher, entre elas a “avalanche” de privatizações, ataques ao movimento sindical, anticomunismo, redução de impostos sobre os altos rendimentos, investimento em iniciativa privada, combate às greves, entre outros aspectos que exploraremos no decorrer do capítulo, formaram a gênese de um crescente nível de desemprego e descontentamento na década de 1980.

Conforme Perry, os governos Thatcher foram marcados por fortes tensões cívicas e sociais, como o terrorismo praticado pelo exército republicano irlandês com o intuito de expulsar os britânicos da Irlanda do Norte e a indignação com a afluência de indianos, paquistaneses e outros povos oriundos das antigas colônias, que chegavam à antiga metrópole motivados pelo processo de descolonização<sup>72</sup>, promovendo, ainda mais, o fator do conflito racial (PERRY, 2002, p. 645).

Frente ao estilo de governo neoliberal e às ideias promotoras de uma tomada de posição específica governamental, há sempre a reflexão sobre a relação entre

<sup>72</sup>De acordo com Hobsbawm, a descolonização transformou o mapa político do globo. O número de Estados internacionalmente reconhecidos na África, onde havia um, em 1939, agora eram cerca de cinquenta. Nas Américas, onde o processo teve início no século XIX, havia aproximadamente vinte repúblicas latinas, acrescentando-se mais uma dúzia. Porém, o relevante nelas não era o seu número, mas seu enorme e crescente peso demográfico, e a pressão que representavam coletivamente. Logo, temos uma gigantesca explosão demográfica no mundo independente, o que acarretou na mudança do equilíbrio da população mundial (HOBSBAWM, 2010. p. 337).

Estado e poder. Em Foucault, podemos observar que as relações de poder envolvidas na trama social não são exercidas apenas pelo aparelho estatal, visto que:

[...] 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? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder... Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm (FOUCAULT, 1996, p. 44).

O poder pode ser considerado, nessa concepção, unicamente como forma repressiva? Identificar o poder somente com uma lei que diz “não” é uma análise extremamente jurídica e reducionista. Acreditamos que “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que, de fato, ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1996, p. 08).

Na Inglaterra da década de 1980, múltiplas esferas da vida social podem ser consideradas como formadoras de opinião. Mesmo que o governo de Thatcher seja visto como conservador e, em alguns momentos, repressor, outros elementos como a mídia, no nosso caso os quadrinhos, entraram nessa disputa de influências.

Douglas Kellner (2001), em seus estudos a respeito da cultura da mídia, nos revela que os meios midiáticos<sup>73</sup> compõem um importante campo de disputa de poder e, além disso, “a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia” (KELLNER, 2001 p. 10-11).

Segundo Kellner, a década de 1980 foi uma espécie de contrarrevolução conservadora, encabeçada pelo mundo capitalista, como por exemplo, com atuações bastante significativas de autoridades políticas como o presidente norte-americano Ronald Reagan<sup>74</sup>. O autor afirma que, durante esse período, os

---

<sup>73</sup>Televisão, quadrinhos, jornais e revistas.

<sup>74</sup>De acordo com Vizentini (2004), os Estados Unidos, marcados pela crise econômica e com orçamento limitado pelos programas sociais dos democratas, elegeram, no final de 1980, o republicano Ronald Reagan. A Era Reagan (1981-1989), ao lado de Thatcher, deu forma à reação

conservadores atacaram o estado de bem-estar social, o direito ao aborto, as liberdades civis, a liberdade nas artes e a liberalização da educação, com o objetivo de impor ao público um programa direitista e tradicionalista (KELLNER, 2001, p. 30). Todavia, as táticas da direita jamais triunfaram de forma total no campo da cultura, o qual se constitui como uma verdadeira arena de batalha, mesmo nos Estados Unidos da América.

Como exemplo dos campos de disputa, Kellner afirma que os filmes hollywoodianos atacam frequentemente as mulheres e o feminismo, ao celebrar absurdas formas de poder masculino e machismo exacerbado, como exemplo, em Rambo, Rock e Duro de Matar. O autor ainda salienta que guerras culturais ocorrem em toda a Europa, “na Grã-Bretanha, a hegemonia conservadora dos governos Thatcher e Major sofreram fortes ataques, e o poder conservador foi minado, mesmo que a mídia ainda mantivesse fortes tendências conservadoras” (Ibidem, 2001, p. 31).

Ainda de acordo com Kellner:

Os movimentos sociais progressistas dos anos 1960 e 1970 ainda estão vivos e passam bem, e as lutas pelos direitos humanos, pelas liberdades civis dos oprimidos, pela paz e justiça, pela ecologia e por uma organização mais humana da sociedade são visíveis em todos os lugares (KELLNER, 2001, p. 31).

Enfim, buscamos apresentar algumas características iniciais da atmosfera política em que os autores de *V for Vendetta* se encontravam. Para um melhor entendimento, caracterizamos alguns aspectos que consideramos importantes da segunda metade do século XX, tais como: redução da população rural, aumento do fluxo ao ensino superior e declínio da classe operária. Isso, com ênfase na década de 1980 inglesa, devido ao período de produção e circulação do objeto escolhido. Nesse sentido, apresentamos dados relacionados ao desemprego na Inglaterra da década de 1980, condição do trabalhador, esfacelamento do movimento trabalhista e dos sindicatos. Além disso, expomos as principais reformas do controverso governo de Margareth Thatcher, como a onda de privatizações, ataque ao movimento sindical, o anticomunismo e o combate às greves. Finalmente, utilizamos

---

conservadora, investiu pesado em pesquisa e armamento nuclear com o objetivo de restaurar uma bipolaridade com vantagem estratégica para os EUA. Além disso, segundo Lowenthal (1989), a equipe de Reagan repudiava a emergência de regimes revolucionários, alinhados com Cuba e União Soviética, promovendo uma forte campanha anticomunista.

o arcabouço teórico de Foucault (1996) e Kellner (2001) para mostrar que, embora o Estado seja poder institucionalizado, o qual exerce grande influência sobre a população, existem mecanismos de resistência e crítica a esses elementos.

## **2.4– O neoliberalismo como modelo econômico no mundo capitalista**

They [governos] were talking less about annihilating whichever minority they happened to find disfavor with and talking more about **free market forces and market choice**[grifo do autor] and all of these other kind of glib terms, which tended to have the same results as an awful lot of the kind of Fascist causes back in the 1930s but with a bit more spin put upon them The friendly face of fascism.

Alan Moore<sup>75</sup>

O novo paradigma substitutivo do keynesianismo<sup>76</sup> ficou conhecido como reforma neoliberal. Por ela, podemos entender, assim como Moore, que o Estado deve manter-se longe da economia, pois, segundo seus teóricos, ela pode autorregular-se. Mas quais são os objetivos desse distanciamento? Quais são as principais características do modelo neoliberal? Onde foi aplicado? E, finalmente, qual sua relação com nossa obra e seus idealizadores? Esses são alguns dos questionamentos que abordaremos no presente subitem.

---

<sup>75</sup>Entrevista publicada pela *Giant Magazine* em novembro de 2005.

Eles estavam falando menos sobre aniquilar minorias, pois isso era visto com desaprovação e falando mais sobre as forças do mercado livre, escolha do mercado e todos esses outros tipos de termos simplistas, que tendem a ter os mesmos resultados dos regimes fascistas de 1930, mas com distorções para colocar um rosto amigável no fascismo. [tradução do autor]

<sup>76</sup>Segundo Carvalho(2008), o keynesianismo também conhecido como “Estado de bem-estar social” é uma doutrina ativista, que prioriza a ação do Estado na promoção e sustentação do pleno emprego em economias empresariais. Além disso, a teoria keynesiana, de John Maynard Keynes, tem seu cerne na obra “Teoria geral do emprego, do juro e da moeda” (General theory of employment, interest and money), em que a interferência do Estado é fundamental para a economia, ou seja, defende que o mercado não é autorregulado, ao contrário da tradição liberal.

De acordo com Hobsbawm (2000):

Essa ideologia [neoliberal] baseia-se no pressuposto de que a liberalização do mercado otimiza o crescimento e a riqueza no mundo, e leva à melhor distribuição desse incremento. Toda tentativa de controlar e regulamentar o mercado deve, portanto, apresentar resultados negativos, pois restringe a acumulação de lucros sobre o capital e, portanto, impede a maximização da taxa de crescimento. Em minha opinião, ninguém nunca conseguiu justificar de maneira satisfatória essa concepção. Talvez fosse possível dizer que um mercado capitalista livre produz uma taxa de crescimento maior que a de qualquer outro sistema, mas ainda assim permaneceria a dúvida quanto a este ser o melhor mecanismo para distribuir a riqueza.[...] Para os profetas de um mercado livre e global, tudo que importa é a soma da riqueza produzida e o crescimento econômico, sem qualquer referência ao modo como tal riqueza é distribuída (HOBBSBAWM, 2000, p. 78).

Como podemos observar na citação acima, o autor critica a forma de distribuição e concentração de riqueza nos regimes neoliberais, indo além de uma simples caracterização. Pensamento, provavelmente, compartilhado pelos autores do objeto que analisaremos no decorrer da pesquisa.

No artigo “Balanço do Neoliberalismo”, o conhecido historiador Perry Anderson faz um levantamento sobre diversas facetas da doutrina, partindo de seu surgimento após a Segunda Guerra Mundial e do seu texto de origem, “O caminho da Servidão”, de Friedrich Hayek, escrito em 1944.

Para Anderson (1995), o neoliberalismo consiste em “[...] um ataque apaixonado contra qualquer limitação dos mecanismos de mercado por parte do Estado, denunciada como uma ameaça letal à liberdade, não somente econômica, mas também política” (ANDERSON, 1995, p. 09). Seus antecedentes remontam ao ano de 1947, quando Friedrich Hayek organizou uma reunião com outros indivíduos<sup>77</sup> que compartilhavam sua orientação ideológica na estação de *Mont Pèlerin*, na Suíça. A partir daí, formou-se a sociedade de *Mont Pèlerin*, segundo Anderson, “uma espécie de franco-maçonaria neoliberal, altamente dedicada e organizada, com reuniões internacionais a cada dois anos” (Ibidem. p. 09). Seu

---

<sup>77</sup>Inimigos férreos do New Deal norte-americano, entre eles estavam: Milton Friedman, Karl Popper, Lionel Robbins, Ludwig Von Mises, Walter Eucken, Walter Lipman, Michael Polanyi, Salvador de Madariaga, entre outros. (Ibidem, p. 09)

propósito era combater o keynesianismo e o solidarismo dominantes, além de preparar o terreno para um tipo de capitalismo, duro e livre de regras (*Ibidem*, p. 09).

Nas décadas de 1950 e 1960, as ideias de Hayek não obtiveram um grande número de adeptos, pois o capitalismo se encontrava em sua idade de ouro, com um crescimento jamais visto antes. Segundo Anderson, os defensores do neoliberalismo argumentavam que “novo igualitarismo (muito relativo, bem entendido) deste período, promovido pelo Estado de bem-estar, destruía a liberdade dos cidadãos e a vitalidade da concorrência, da qual dependia a prosperidade de todos” (ANDERSON, 1995, p. 10). Eles afirmavam que a desigualdade era imprescindível, pois disso precisavam as sociedades ocidentais. As ideias neoliberais só começaram a ganhar força com a chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, em que todo o mundo capitalista caiu numa longa recessão, com altas taxas de inflação e baixo crescimento.

Hayek e seus companheiros afirmavam que as origens da crise:

Estavam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais (*Ibidem*, p. 10).

E, como solução para a crise, os defensores do neoliberalismo argumentavam que, primeiramente, o Estado deveria ser mantido forte para romper com os sindicatos e suspender os gastos sociais. A estabilidade monetária deveria ser a meta suprema de qualquer governo. Nesse sentido:

Para isso seria necessária uma disciplina orçamentária, com a contenção dos gastos com bem-estar, e a restauração da taxa “natural” de desemprego, ou seja, a criação de um exército de reserva de trabalho para quebrar os sindicatos. Ademais, reformas fiscais eram imprescindíveis, para incentivar os agentes econômicos. Em outras palavras, isso significava reduções de impostos sobre os rendimentos mais altos e sobre as rendas (*Ibidem*, p. 11).

Portanto, até o momento, foi possível observar que, desde seu princípio, o neoliberalismo foi uma doutrina voltada para as elites econômicas. Suas preocupações com a classe trabalhadora são totalmente secundárias.

Entretanto, a discussão sobre a política neoliberal ainda atinge outros matizes e difunde-se pelo mapa mundial rapidamente. Um dos pontos centrais do livro “A

Doutrina de Choque: a ascensão do capitalismo desastre”, de Naomi Klein<sup>78</sup>, apresenta uma visão crítica a respeito do neoliberalismo e da forma como esse foi implantado em diferentes países no decorrer da segunda metade do século XX.

Klein (2008) revela que, a partir das ideias de Milton Friedman, discípulo de Friedrich Hayek e uma das lideranças da escola de economia de Chicago<sup>79</sup>,

Para Milton Friedman, [...] as únicas funções do Estado seriam “proteger a nossa liberdade, tanto contra os inimigos externos quanto contra os nossos concidadãos: preservar a lei e a ordem, reforçar os contratos privados, fomentar os mercados competitivos”. Em outras palavras, suprir as necessidades dos policiais e dos soldados – qualquer outra coisa, inclusive a garantia de uma educação livre, seria considerada uma interferência injusta no mercado (KLEIN, 2008, p. 14 -15).

Além disso, sustenta que os teóricos neoliberais estavam cientes de que, para a implantação de um novo sistema econômico, era necessário um grande choque ou ruptura - uma inundação, uma guerra, um ataque terrorista – para criar uma espécie de ambiente limpo, uma tela em branco. Nessa linha de pensamento, “É nesses momentos maleáveis, quando estamos psicologicamente fragilizados e fisicamente esgotados, que esses artistas do real esfregam as mãos e iniciam seu trabalho de refazer o mundo” (Ibidem, p. 31).

Logo, Klein, através de exemplos, defende seu ponto de vista em que Friedman e outros indivíduos pertencentes à escola de Economia de Chicago esperavam o momento e orquestravam suas mudanças<sup>80</sup>, com o intuito de modificar toda a lógica das sociedades, aumentando as desigualdades, privilegiando a esfera privada e suprimindo a liberdade de expressão.

Em *Maxwell The Magic Cat*, de Alan Moore, sob o pseudônimo de Jill de Ray, publicada no Jornal *Northants Post*, semanalmente por quase sete anos, podemos observar a discussão que Klein busca expressar:

<sup>78</sup> Escritora, documentarista e jornalista premiada. Seu primeiro livro, o *best-seller* internacional “Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido”, foi traduzido para mais de 28 línguas.

<sup>79</sup> A Escola de Chicago é uma escola de pensamento econômico que defende o mercado livre. Os líderes dessa escola são George Stigler e Milton Friedman, ambos premiados com o Prêmio Nobel da Economia.

<sup>80</sup> “Por mais de três décadas, Friedman e seus poderosos seguidores se dedicaram a aprimorar essa estratégia: esperar uma grave crise, vender partes do Estado para investidores privados enquanto os cidadãos ainda se recuperavam do choque, e depois transformar as “reformas” em mudanças permanentes” (KLEIN, 2008,p. 16).



Figura 7- Maxwell The Magic Cat - Fonte: (MILLIDGE, 2011, p. 52)

Na tira, o garoto comenta sobre o fim da guerra, no caso, a das Malvinas. Em seguida, o personagem Maxwell, com seu sarcasmo e humor crítico, afirma que, graças à guerra, todos se esqueceram de problemas como a recessão e o desemprego. E, agora, eles podem finalmente viver felizes. Porém, no último quadro, Maxwell direciona seu olhar ao leitor e pergunta: “você não gostaria de viver numa história em quadrinhos?” A crítica de Moore fica bastante clara, visto que o autor demonstra como a guerra das Malvinas<sup>81</sup> foi utilizada pelo governo Thatcher para desviar a atenção do povo inglês dos reais problemas. E, de acordo com Klein, a guerra serviu a um propósito similar, a desordem e o nacionalismo resultantes dela permitiram que Thatcher se utilizasse da força para derrotar os mineiros em greve e iniciar a primeira onda de privatizações (KLEIN, 2008, p. 19).

Segundo Andrew Edwards<sup>82</sup>,

Moore direciona suas críticas políticas para uma ampla gama de assuntos, incluindo a religião, a guerra, o desemprego, superficialidades e greves. Ele é capaz de ironizar e criticar assuntos tão importantes através do véu de uma tira de banda desenhada. Maxwell é um personagem não-humano,

<sup>81</sup> A Guerras da Malvinas – Falklands – durante o ano de 1982 foi um conflito armado entre Inglaterra e Argentina pela soberania das ilhas Malvinas.

<sup>82</sup> Professor universitário, crítico, escritor e bibliotecário. Atualmente trabalha para Glyndwr University, em Wrexham, País de Gales, Reino Unido. Ele possui um BA Hons em Inglês, História e Estudos de Mídia, e um mestrado em Cultura Literária Inglês, para a qual ele completou uma dissertação com foco na ficção científica precoce de HG Wells. Ele também possui pós-graduação em ensino e biblioteconomia. Seus interesses de pesquisa estão na área de quadrinhos estudos, particularmente em relação à obra de Alan Moore. Sobre essas questões ver em: <http://sequart.org/magazine/8869/alan-moore-maxwell-the-magic-cat/> (acessado em: 25/02/2014)

embora apresente traços humanos e, com isso, torna-se um reflexo da humanidade.<sup>83</sup>

Infelizmente, a política neoliberal atravessa fronteiras, no desejo da manutenção do poder capitalista em um mundo bi-polar. Naomi Klein apresenta alguns exemplos interessantes, tais como o Chile, de Pinochet, considerado o “laboratório da Escola de Chicago”, onde foram implantadas celas de tortura para quaisquer indivíduos que fossem considerados obstáculos à transformação capitalista. De acordo com Klein, “Na América Latina, muitos enxergavam uma conexão entre os choques econômicos que empobreceram milhões e a epidemia de tortura que flagelou centenas de milhares de pessoas que acreditavam num tipo diferente de sociedade” (KLEIN, 2008, p. 17).

Não menos importante foi o fato de que,

Na argentina da década de 1970, o “desaparecimento” de trinta mil pessoas sob o governo da junta militar, muitas delas ativistas de esquerda, fez parte da imposição ao país das políticas da Escola de Chicago, do mesmo modo que o pavor foi parceiro para um tipo similar de metamorfose econômica no Chile. Na China, em 1989, foram o choque do massacre da praça Triananmen e as prisões subseqüentes de milhares de manifestantes que facilitaram ao partido comunista a conversa de amplas partes do país em uma grande zona de exportação, suprida com uma força de trabalho excessivamente aterrorizada para reivindicar seus direitos. Na Rússia, em 1993, foi uma decisão de Boris Yeltsin de enviar os tanques para bombardear o parlamento e prender os líderes da oposição que abriu o caminho para a escalada de privatizações e criou os notórios oligarcas do país (KLEIN, 2008, p. 19).

Além disso, desde 1975, Pinochet já era conhecido no mundo todo por ordenar massacres em um estádio de futebol (*Ibidem*, p. 101). De acordo com a autora:

Quando Friedrich Hayek, o santo padroeiro da Escola de Chicago, voltou de uma visita do Chile, em 1981, estava tão impressionado com Augusto Pinochet e os garotos de Chicago que escreveu uma carta para sua amiga Margaret Thatcher, primeira-ministra britânica. Incentivou-a a utilizar aquele país sul-americano como exemplo para transformação da economia keynesiana da Grã-Bretanha. Mais tarde, Thatcher e Pinochet se tornariam grandes amigos, o que ela demonstrou ao visitar o velho general quando ele

---

<sup>83</sup>“Moore aims his political criticism at a wide range of subjects, including organised religion, war, unemployment, redundancies, and strikes. He is able to mock and criticise such important subjects through the veil of a cartoon strip. Maxwell is a non-human character who exhibits human traits and, in doing so, becomes a reflection of humanity”

Fonte: <<http://sequart.org/magazine/8869/alan-moore-maxwell-the-magic-cat/>> (acessado em: 23/04/2013)

esteve em prisão domiciliar, na Inglaterra, sob acusação de genocídios, tortura e terrorismo (KLEIN, 2008, p. 159).

Consequentemente, a influência econômica do Chile e da Inglaterra era a mesma, e o “laboratório” dos cientistas neoliberais - garotos de Chicago - foi o Chile. Logo, nada mais sensato que aprender com a experiência chilena. De acordo com Klein:

A primeira ministra britânica estava bastante familiarizada com aquilo que denominou “o notável sucesso da economia chilena” e descreveu-o como “um admirável exemplo de reforma econômica com o qual temos inúmeras lições pra aprender”. Apesar de sua admiração por Pinochet, quando Hayek lhe sugeriu que imitasse suas políticas de terapia de choque, Thatcher não se convenceu imediatamente. Em fevereiro de 1982, a primeira ministra explicou o problema numa carta particular a seu guru intelectual: “tenho certeza de que você vai concordar que, na Grã-Bretanha, com nossas instituições democráticas e a necessidade de um alto grau de consenso, as medidas adotadas no Chile são completamente inaceitáveis. Nossa reforma deve ser alinhada com nossas tradições e nossa constituição. Em alguns momentos, o processo pode parecer dolorosamente lento”<sup>84</sup> (KLEIN, 2008, p. 159).

Com a população silenciada, Pinochet e os garotos de Chicago tinham total liberdade para alterar o plano econômico chileno, conhecido como “tijolo”<sup>85</sup>. As medidas tomadas por Pinochet seguiam a cartilha neoliberal. De acordo com Klein:

[...] privatizou algumas, mas não todas as empresas estatais (inclusive bancos); autorizou novas formas de especulação financeira; abriu fronteiras para a importação, derrubando as tarifas que protegeram por muito tempo as manufaturas chilenas; e cortou os gastos governamentais em 10% - com exceção dos militares, que receberam aumento considerável. Eliminou ainda o controle de preços, uma mudança radical num país que tinha regulado o custo dos bens de primeira necessidade, como pão, óleo de cozinha, por décadas (KLEIN, 2008, p. 99).

Pinochet e os garotos de Chicago partilhavam da crença de que a economia deveria seguir o seu curso e de que o Estado jamais deveria interferir no livre mercado. Após as reformas descritas na citação acima, em 1974, a inflação atingiu 375%, os custos dos produtos básicos, como pão, subiram de uma forma assustadora. Somado a isso, os chilenos estavam perdendo os empregos, porque

<sup>84</sup>Nota da autora: Correspondia da coleção Hayek, caixa 101, pasta 26, Hoover Institute Archives, Palo Alto, CA. A carta de Thatcher é datada de 17 de fevereiro. Meus agradecimentos a Greg Grandin” (KLEIN, 2008, p. 171).

<sup>85</sup>“As propostas do documento final exibiam uma semelhança impressionante com aquelas encontradas no livro de Milton Friedman intitulado Capitalismo e Liberdade: privatização, desregulamentação e cortes nos gastos sociais – a trindade do livre mercado” (Ibidem, p. 97).

“os experimentos de Pinochet com o “livre-comércio” inundaram o país de importados baratos. Os empreendimentos locais fecharam, incapazes de competir, o desemprego bateu recordes e a fome se tornou inquietante”(KLEIN, 2008, p. 100).

Vale ressaltar que, nos Estados Unidos, a implantação do neoliberalismo se deu de forma bastante diferente. Ronald Reagan tinha como principal escopo a competição militar com a União Soviética, logo os investimentos em tecnologia de guerra eram enormes, o que acabou por criar um enorme déficit na balança orçamentária americana. Segundo Anderson (1994), Reagan reduziu os impostos em favor da população economicamente mais favorecida, elevou as taxas de juros e reagiu ferrenhamente contra a única greve séria de sua gestão.

Os exemplos advindos das reformas neoliberais na Inglaterra, Estados Unidos, Argentina e Chile, além da amistosa relação Pinochet e Thatcher, podem ter sido mais uma influência para a expressão do medo que Moore e Lloyd refletem no roteiro de *V for Vendetta*. Nessa perspectiva, o neoliberalismo caracteriza-se como mais um ótimo alvo de críticas dos idealizadores da obra aqui analisada.

## 2.5 O exterminismo como possibilidade

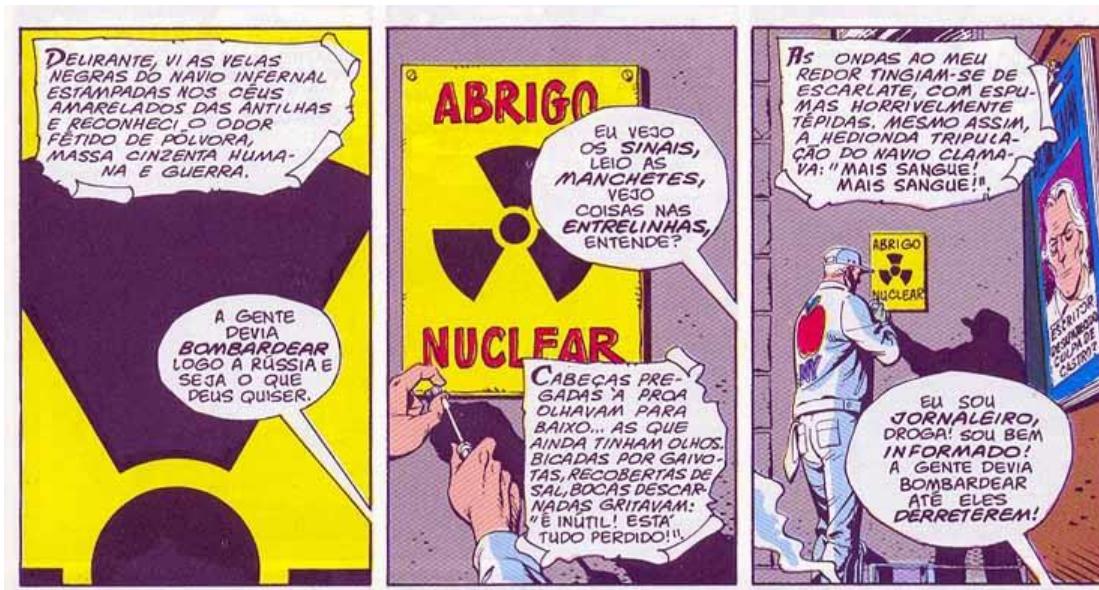


Figura 8 - Exterminismo em *Watchmen* - Fonte: *Watchmen* edição 03, p. 01

Após a leitura do fragmento da obra *Watchmen*<sup>86</sup>, a atmosfera característica da década de 1980 fica evidente. A carga simbólica da radioatividade é capaz de fazer qualquer indivíduo dar um “passo atrás”, ou, como no exemplo, proporcionar abrigo para a possível guerra nuclear. Outro aspecto interessante são as falas nos balões, as quais pertencem a um jornaleiro, segundo ele, “muito bem informado”, e que anseia pelo bombardeio à União Soviética.

Os três enquadramentos apresentados como epígrafe são capazes de fornecer uma interpretação da atmosfera característica dos anos 1980? Ou trata-se apenas de uma história em quadrinhos, e devemos ignorar o seu potencial histórico e informativo? Partindo da noção de que a "história" só é acessível por meio da

<sup>86</sup>Watchmen é uma *graphic novel* escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, publicada originalmente em doze edições mensais pela editora estadunidense DC Comics entre 1986 e 1987. A história tem como pano de fundo os EUA de 1985, onde os super-heróis realmente existem, além disso, enfrentam problemas éticos e psicológicos devido aos seus poderes e sua interferência na sociedade. O contexto político é o da Guerra Fria, em vias de um conflito armado entre União Soviética e EUA. É vista até hoje como um marco não só dos quadrinhos, mas também da literatura. Vencedora de diversos prêmios, incluindo Eisner, Prêmios Kirby e Hugo. Para saber mais sobre a relação de Watchmen e história ver: KRAKHECKE, Carlos André. IN TESIS: Representações da Guerra Fria na História em Quadrinhos Batman - O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987). Porto Alegre: PUCRS, 2009. Disponível em <[http://tde.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2278](http://tde.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2278)>(acessado em: 25/02/2014); e RODRIGUES, M. Representações políticas da Guerra Fria: as histórias em quadrinhos de Alan Moore na década de 1980. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

linguagem e de que os discursos históricos pouco diferem das narrativas literárias, pois os dois apresentam relatos interpretativos sobre uma realidade passada (WHITE, 1994, p. 21), acreditamos que as imagens/texto das *graphic novels* e HQs apresentam aspectos da década de 1980 e, no decorrer do presente subitem, esboçaremos a sua possível relação com o temor causado pelo investimento em material bélico.

A década de 1980 caracteriza-se como um período delicado no âmbito das relações internacionais. As potências - União Soviética e Estados Unidos - munidas de arsenais bélicos capazes de “pulverizar” uma boa parte do globo, não mantêm relações amigáveis entre si. Logo, esse conturbado relacionamento irá influenciar em diversos âmbitos da sociedade e da cultura, inclusive, na produção historiográfica e na das HQs, focos do estudo aqui proposto.

Para E. P. Thompson, no artigo “Exterminismo e Guerra fria: o estágio final da civilização” (1985), a situação era muito frágil e o perigo, iminente. A detonação poderia ser acionada por acidente, por erro de cálculo, pelo inchamento implacável da tecnologia armamentista, ou por um súbito jato quente de paixão ideológica (THOMPSON, 1985, p. 16). Nesse viés interpretativo, a situação promovia atitudes extremistas e pessimistas, restando apenas a saída a partir da causa pacifista e a tentativa de se obter, pela reflexão, uma tomada de consciência sobre os fatos.

Thompson apresenta alguns dados<sup>87</sup> sobre os arsenais bélicos que cada nação possuía durante a Guerra Fria: “Os arsenais rivais dos EUA e da URSS contavam com 6500 armas nucleares importantes em 1960; com 14200, em 1979; e, mesmo no esquema de jogo SALT II, chegarão a cerca de 24000 armas estratégicas em 1985” (Ibidem, p. 21). Além dos dados que demonstram o crescimento vertiginoso do investimento em tecnologias de guerra, o autor acredita que as armas são coisas, pois elas e seus correspondentes sistemas de sustentação parecem crescer com uma consonância própria, como se dotados de uma vontade independente. Nesse sentido:

---

<sup>87</sup> Para mais dados ver: VIZENTINI, P. G. F. Da Guerra Fria à Crise: Relações Internacionais do Século 20. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, 3º Ed.

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 lhes imporiam a política do cachimbo da paz e da negociação (*Ibidem*, p. 25).

Nessa abordagem, o investimento em armamentos sempre teve importância diplomática, todavia Thompson alerta que, durante a década de 1980, esse investimento se tornou irracional, não existia controle, uma vez que o armamento tinha a capacidade de fazer ambas as potências desaparecerem da face da Terra.

Pela visão do autor, podemos vislumbrar o espírito da época, visto que as reflexões estão imersas em uma crítica a seu próprio tempo. Segundo Thompson, a situação é tão perigosa, utilizando sua expressão “detonável”, que a própria noção de política não é mais plausível, pois as pessoas que decidem o acionar de um botão para o lançamento de mísseis nucleares não serão um presidente ou um primeiro ministro, os quais podem estar inacessíveis, mas grupos de técnicos militares que possuem treinamento e racionalidade voltados para a guerra. O autor legitima sua opinião através da seguinte citação:

[...] na crise cubana dos mísseis, os comandantes navais norte-americanos se envolveram na tática excessivamente arriscada de forçar à superfície os submarinos soviéticos, em conformidade com procedimentos operacionais padronizados para uma emergência vermelha, e sem o conhecimento do presidente dos Estados Unidos (THOMPSON, 1985, p. 25).

Portanto, acredita que a tecnologia militar de gatilho sensível aniquila o próprio momento da “política”. Um sistema exterminista confronta o outro, e a ação seguirá a lógica da maior vantagem, dentro dos parâmetros do exterminismo (*Ibidem*, p. 25 – 26). O autor demonstra toda a sua preocupação com os indivíduos que ocupam cargos estratégicos de defesa, já que a vida de milhões está em suas mãos, e eles não possuem o treinamento necessário para refletir e optar pela escolha mais sensata.

Ainda com o autor:

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 accidentalmente (mesmo que o disparo final seja “accidental”), mas

como a consequência direta de 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 (THOMPSON, 1985, p. 43).

Ao fazer uma reflexão sobre a relação, nada amistosa, entre EUA e URSS, Hobsbawm (1998), em “O que a história tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea?”<sup>88</sup> apresenta outra visão dos fatos:

Durante a Guerra Fria houve um momento em que os instrumentos sensíveis do governo dos EUA registraram o que parecia ser o lançamento de mísseis nucleares russos na direção da América. Certamente algum general se preparou para a ação imediata, enquanto esperava que outros instrumentos sensíveis automaticamente examinassem essas leituras, na velocidade da luz, para verificar se houve falha de funcionamento, ou se alguns sinais inofensivos tinham sido mal interpretados – de fato, se a Terceira Guerra Mundial tinha começado ou não. Concluíram que estava tudo bem, pois o processo todo era, inevitavelmente, cego. A própria programação tinha que se basear na suposição de que o pior poderia acontecer a qualquer momento, pois, se acontecesse, praticamente não haveria tempo para contra-ataques. Mas, independente do que diziam os instrumentos, o certo é que, em junho de 1980, quando esse incidente aconteceu, ninguém apertou deliberadamente o botão nuclear. A situação simplesmente não era para isso. Eu – e espero que todos nós – teria feito essa avaliação, não por alguma razão teórica, pois um ataque surpresa não era teoricamente inconcebível, mas simplesmente porque, ao contrário dos outros instrumentos, o computador em nossas cabeças tem, ou pode ter, experiência histórica embutida (HOBSBAWM, 1998, p. 40 - 41).

Então, de acordo com esse autor, por mais delicada que fosse a relação entre EUA e URSS, o gatilho não era tão sensível como propõe Thompson. Hobsbawm (1985) sustenta que o confronto real entre as duas superpotências era praticamente impossível.

Dados numéricos a respeito do investimento em pesquisa sobre armamentos foram expostos por Thompson. Em 1981, os Estados Unidos da América investiram 16,5 bilhões de dólares na “pesquisa, desenvolvimento, teste e verificação” (PDTV) de armamentos. Desse total, menos de 10% (uns meros 1,5 bilhão de dólares) foram alocados na pesquisa de mísseis MX. Tal investimento chega a superar os orçamentos de Pesquisa e Desenvolvimento para o Ministério do Trabalho, o Ministério de Educação, Ministério dos Transportes, a agência para a proteção do

---

<sup>88</sup>Capítulo foi originalmente apresentado como conferência na Universidade da Califórnia, Davis, por ocasião de seu septuagésimo quinto aniversário, em 1984.

meio ambiente, a administração federal das drogas e o centro de controle das doenças; mais de 140% do orçamento de Pesquisa e Desenvolvimento da Fundação Nacional da Ciência (THOMPSON, 1985, p. 45).

As previsões acerca do futuro da humanidade são constantes nas notas de Thompson, e todas levam à destruição da civilização ocidental. Segundo o mesmo autor, “Um impulso acelerado levou as superpotências a um rumo de colisão, e é de se esperá-la dentro dos próximos 20 anos” (THOMPSON, 1985, p. 49), chegando a evidenciar que a hecatombe nuclear povoava o imaginário dos sujeitos da década de 80:

Muitos milênios depois, arqueólogos visitantes de outro planeta escavarão entre os resquícios ainda radioativos e discutirão a função do grande templo [Projeto faraônico das instalações dos mísseis MX]. A discussão será inútil. Pois o templo será levantado para celebrar a disfunção final da humanidade: a autodestruição (*Ibidem*, p. 33).

Hobsbawm, em seu artigo “História e previsão do futuro”<sup>89</sup>, novamente, apresenta uma série de argumentos contrários aos de Thompson em suas notas sobre o exterminismo. Primeiramente, Hobsbawm defende a ideia de que os historiadores devem ter algo a dizer sobre o futuro, porém “trata-se de uma atividade arriscada, muitas vezes decepcionante, mas, também, uma atividade necessária” (1998, p. 49). Nesse sentido, de acordo com o autor, a história “não pode nos dizer o que acontecerá, apenas quais problemas teremos que resolver” (HOBSBAWM, 1998, p. 47).

Diferente de Thompson, Hobsbawm argumenta que:

O único resultado que uma corrida de cavalos que os historiadores podem nos contar com absoluta confiança é o de uma páreo que já foi ocorrido. Menor ainda é a possibilidade de descobrirem ou inventarem legitimações para nossas esperanças – ou receios - quanto ao destino humano (*Ibidem*, p. 42 - 43).

Além disso, o autor refere que podemos saber o que é provável que aconteça, mas não quando. Ele defende que, durante a década de 1840, com base nas suas

---

<sup>89</sup>Ensaio apresentado na *London School of Economics*, na primeira *David Glass Memorial Lecture*, e foi publicado separadamente pela LSE e na *New Left Review*, 125(fevereiro de 1981), p. 3-19.

dimensões e recursos, foi possível prever que EUA e URSS se tornariam grandes potências, mas somente um tolo fixaria uma data exata (*Ibidem*, p. 61).

Como afirmamos, a constituição de um medo visível perpassa justamente a própria produção intelectual. Com a produção bélica, a população inglesa sente esse temor, que promove uma constante situação de desconfiança:

[...] sentir a presença de vizinhos: em Cheltenham, o quartel de interceptação de sinais GCHQ; em Hereford, a base do SAS; em Kidderminster, a produção de propulsores para mísseis "Sea-Slug"(que veio a público apenas depois de mortes em uma explosão), em Malvern, a pesquisa sobre radares, mas também sobre coisas oficialmente sigilosas( THOMPSON, 1985, p. 48).

De acordo com o autor, "No ocidente, uma economia de guerra baseada em ciência intensiva produz não só sistemas de armamentos, como também inflação, desemprego e deterioração dos serviços" (*Ibidem*, p. 49). Logo, toda a população inglesa presencia e é influenciada pela economia bélica e, como já mencionamos, seja a produção intelectual, seja a cultural, advinda muitas vezes do entretenimento, não ficaria longe dessas questões. Tudo isso foi capaz de criar um contexto, um pano de fundo interessante para a produção de quadrinhos do período.

Thompson prevê detalhes de sua distopia, como podemos observar no seguinte trecho:

Os sobreviventes (pode-se supor) estariam então expostos a ondas de peste e fome; as grandes cidades ficariam abandonadas aos ratos e aos seus mutantes genéticos. As pessoas se dispersariam por terras não-contaminadas, tentando reinventar uma esparsa economia de subsistência, levando consigo uma pesada herança de dados genéticos. Haveria banditismo: fazendas fortificadas, mosteiros fortificados, comunas fortificadas, além de uma proliferação de estranhos cultos. Finalmente, poderia haver o ressurgimento de pequenas cidades-Estado, levando a um novo comércio e a novas guerras. Ou esse esboço poderia estar totalmente errado. As economias avançadas sobreviveriam, relativamente incólumes, no hemisfério sul: a Austrália, a Argentina, a África do Sul. Depois de um certo período para o desaparecimento da peste e do ar fétido, elas poderiam voltar, com seus mosquetes, para colonizar as tribos européias: talvez lutando pelos espólios, talvez estabelecendo o domínio mundial de uma superpotência.[...]Não quero me referir ao extermínio de toda a vida. Refiro-me apenas ao extermínio de nossa civilização (THOMPSON, 1985, p. 53-54).

Hayden White defende que a noção de *practical past* (passado prático) é composta por memórias, ilusões, informações, atitudes e valores que indivíduos ou grupos defendem, da melhor forma possível, com intuito de justificar, criar um álibi ou elaborar ações a serem tomadas (WHITE, 2010, p. 16). Somado a isso:

[...]the practical past" which is elaborated in the service of "the present", is related to this present in a practical way, and from which, therefore, we can draw lessons and apply them to the present, to anticipate the future (or at least the proximate future) and provide reasons, if not justification, for actions to be taken in the present on behalf of a future better than the current (WHITE, 2010, p. 17).<sup>90</sup>

A noção de passado prático apresentada por White nos auxilia a problematizar as duas posições. De um lado, Thompson mostra-se profundamente engajado na causa pacifista, ultrapassando os limites da própria produção. Certamente, seu objetivo era tornar evidente uma preocupação com uma possível guerra nuclear, utilizando sua abrangência enquanto historiador e cientista social. Por conseguinte, suas obras possuíam cunho mais político que acadêmico, o que pode ser comprovado a partir da reflexão, “Na sombra ameaçadora da crise exterminista, a consciência europeia está alerta e surge um momento oportuno. Essas notas são toscas, e os leitores desejarão alterá-las. Peço-lhes também que ajam” (THOMPSON, 1985, p. 57). Nesse sentido, concordamos com Rodrigues ao afirma que tanto a produção de Thompson quanto o trabalho de Moore, embora utilizem formas diferentes de narrativa, Denunciam sua realidade e procuraram solucioná-la (RODRIGUES, 2011, p.178).

Em contrapartida, Eric Hobsbawm mostra-se cético em relação ao momento de crise que ambos estavam vivenciando. Em seus textos, temos uma postura contrária aos acadêmicos que tentam prever o futuro. Nesse sentido, o autor parece não aproveitar sua posição para alarmar a população sobre uma possível guerra nuclear.

Portanto, observa-se que é a partir da reflexão intelectual de ambos os autores ingleses, que as interpretações sobre os anos 80 assumem diferentes

---

<sup>90</sup> “[...]“o passado prático ” é elaborado a serviço do "presente" e possui uma relação prática com o mesmo, portanto, podemos aprender lições e aplicá-las no presente, para antecipar o futuro (ou pelo menos no futuro próximo) e fornecer razões, se não a justificação, para as ações a serem tomadas no presente em nome de um futuro melhor do que o atual.” (tradução do autor)

matizes, embora o foco da discussão permeie uma motivação para a solução de um problema iminente. Assim, vemos que, por mais diferentes que sejam as tomadas de posições ideológicas sobre o fator advindo a partir da política e do mundo bipolar, e de sua consequência direta, a Guerra Fria, o ambiente que está gestando o confronto é uma realidade cotidiana para toda a sociedade, refletida aqui na produção intelectual dos autores.

E, como foi possível concluir, ao confrontar a produção de Hobsbawm com a de Thompson, vimos que o discurso apocalíptico não representa a única visão a respeito da década de 1980, mas pode ser considerado um sentimento significativo de uma parcela da população. Na mesma direção, nas posições dos autores de *V for Vendetta*, Moore e Lloyd - o primeiro, anarquista e o segundo, liberal, mas simpatizante de ideologias de esquerda - também buscam alertar a população inglesa tanto através da narrativa, quanto na passagem ilustrada de *Watchmen* (Fig. 8). Como iremos observar no decorrer da pesquisa, *V for Vendetta* apresenta diversos aspectos da realidade da década de 1980 aproximando-se da noção de *practical past*, pois os autores tinham como objetivo alertar a população frente aos possíveis perigos do futuro. Toda a atmosfera de insegurança e pessimismo pode ser encontrada nas notas de Thompson e nas páginas de *V for Vendetta*, então o engajamento político em prol da paz se torna evidente em ambos os casos.

### **3.0 A Narrativa através da obra: *V for Vendetta* e aspectos da realidade**

[...] a narrativa do historiador é uma tentativa ou proposta de definição da relação entre linguagem e realidade. F.R. Ankersmit<sup>91</sup>

Até o presente momento, fomos capazes de explorar diversos elementos de um cenário amplo, um contexto global, o qual tinha seu foco na Inglaterra da década de 1980, porém não reduzimos nosso foco àquela realidade. Aprofundamos nossa pesquisa, traçando aspectos que vão da cultura até a política, da economia às relações internacionais. Nessa esteira, pretendemos dar embasamento ao leitor, uma bibliografia especializada e acadêmica sobre as complexas características da segunda metade do século XX, enfatizando a década de 1980 inglesa. Agora, nosso enfoque continua sendo o mesmo período, buscando as mesmas características, todavia procuramos interpretar a forma como Moore e Lloyd apresentaram esses aspectos do passado em sua construção histórica.

Como mencionamos anteriormente, interpretamos a obra como uma metaficação historiográfica, ou seja, uma obra artística ou literária que tem pretensão a uma “verdade” histórica. Dentre os assuntos que exploramos, podemos citar: as diferentes referências contidas no texto, os elementos de identificação do imaginário em *V for Vendetta*, a importância dos personagens femininos no decorrer da trama, a relação entre os campos de concentração criados na ficção com o vírus HIV e, por fim, exploramos um conceito de nossa criação, como proposta de debate e reflexão nos limites de história e arte como representações do passado.

---

<sup>91</sup>ANKERSMIT, F. A escrita da História: a natureza da representação histórica. 2001, p. 50.

### **3.1. A construção histórica em *V for Vendetta***

No capítulo anterior, examinamos uma série de pesquisas de estudiosos que abordam o universo contextual da Inglaterra de 1980. Esses autores, em sua maioria, historiadores, foram capazes de expor diferentes aspectos do período que pretendemos estudar. Aqui, buscamos expor a forma como Alan Moore e David Lloyd construíram a sua percepção sobre o mesmo período, colocando em jogo o próprio estatuto de fonte histórica, aguçando o debate sobre a noção de verdade e sua reflexão na historiografia.

Frank Ankersmit defende que:

a diferença entre narrativa histórica e romance histórico é formal ao invés de material, e pode ser encontrada na forma como a verdade histórica é apresentada a cada um deles. Em uma narrativa histórica, a verdade histórica é descoberta, apresentada e defendida contra um potencial criticismo. Especialmente no nível de verdade factual. Nesse ponto, historiadores podem se alongar para explicar sua escolha e interpretação da matéria-prima e para justificar as afirmações causais por eles feitas em suas narrativas. De fato, nada disso tem contrapartida no texto do romance histórico, embora possa ser que o autor do romance histórico tenha feito muita pesquisa histórica antes de escrevê-lo. Logo, existe um nível no qual o historiador presenteia seus leitores com a representação do passado, convidando-os a se focarem em certo aspecto do passado ao invés de outros. E, obviamente, essa dimensão também está presente no romance histórico. Ela funciona pelo menos até certo grau como um livro de história por pressupor o passado no qual ela está localizada, como ele deve ter sido e em quais aspectos do passado devemos focar (ANKERSMIT, 2012, p. 297 – 298).

Partindo da afirmativa do autor, compreendemos que, no decorrer da narrativa da obra *V for Vendetta*, a qual, sem sombra de dúvida, demandou uma pesquisa histórica e leitura crítica de seu tempo por parte de seus idealizadores, podemos vislumbrar uma série de aspectos da realidade da década de 1980, tanto em nível nacional, quanto internacional, visto que, conforme vimos, no enredo da própria história, a narrativa contextual remete a metáforas da realidade pela qual passava a Inglaterra da década de 1980.

Conforme o pensamento de Ankersmit é nesse aspecto que existe uma espécie de tríade que considera a representação histórica como operante em três lugares:

Como insisti em outros lugares, o mesmo ocorre com conceitos tipicamente históricos, como ‘renascimento’, ‘Século das Luzes’ e assim por diante. Os livros de História sobre o Renascimento, o Iluminismo, e assim por diante, podem, de fato, ser vistos como metáforas; já que estes propõem, ou convidam o leitores a ver certa parte do passado (Itália do século XVI, a Europa do século XVIII), em termos daquilo que associamos a palavras como ‘renascimento’ (ou re-nascimento) ou iluminação. Novamente, não podemos deixar de ficar impressionados com a semelhança estrutural da representação como operação de três lugares: 1) o quadro intelectual do século XVIII está representado por 2) uma representação escrita por um historiador do Iluminismo e cuja mensagem é 3) o que a representação apresenta (ANKERSMIT, 2012, p. 196).

Por conseguinte, em nossa investigação, temos: 1) aspectos do quadro político/econômico/social/cultural da Inglaterra de 1980 estão representados por 2) a representação criada por Moore e Lloyd intitulada *V for Vendetta* e cuja mensagem é 3) a forma como os autores veem a realidade inglesa, não como um simples decalque, mas a partir de uma própria ressignificação do tema da política e economia em face aos “difíceis” rumos da sociedade ocidental.

Como já mencionamos anteriormente, na obra, o domínio da população através das câmeras de vídeo é uma característica constante, inspirada tanto na distopia de George Orwell, 1984, quanto no fato de a Inglaterra ser um dos países com o maior número de câmeras de vídeo do mundo<sup>92</sup>. Sendo assim, nas próprias palavras de Alan Moore:

Outside my door the other day was one of those ‘Dark Riders Of Mordor’ policemen those with the visor and the cloak the horse wears a visor too. One of these horses was shouldering a couple of kids up against the garage door. Just football fans on the way down to the match. We ran outside to get a photo of it and one of those vans with the rotating **video cameras** came by. The police stated in the paper ‘We are looking forward to this match so we can try out our new crowd control methods.’ It was obvious looking at it that it wasn’t designed just to handle football fans. You don’t put that much

---

<sup>92</sup>“The UK, whose police forces pioneered experiments with the technology in the 1960s, leads the world in surveillance of its people. Exactly how many CCTV cameras there are in the UK is not known, although one study four years ago estimated 4.8m cameras had been installed. What is rarely disputed is that the UK has more cameras per citizen than anywhere else.”

“O Reino Unido, pioneiro em experimentos relacionados às forças policiais, já em 1960 era líder mundial na vigilância de seu povo. Não se sabe o número exato de câmeras de CCTV – circuito fechado – lá existentes, embora o estudo seja de quatro anos atrás, já havia cerca de 4.8m câmeras . Enfim, o Reino Unido possui mais câmeras por cidadão do que em qualquer outro lugar.”(Tradução do autor)

Fonte: <<http://www.guardian.co.uk/uk/2009/mar/02/westminster-cctv-system-privacy>> acessado em: 29/07/2013

money into stopping trouble erupting at games between Northampton and Sunderland!<sup>93</sup>

Na citação acima, ao se referir aos policiais como *Dark Riders Of Mordor*, o autor demonstra toda sua crítica às forças policiais britânicas, ao compará-las com os malévolos cavaleiros de Sauron, figuras icônicas do universo de Tolkien<sup>94</sup>. Além das forças policiais repressivas, Alan afirma que, ao tentar fotografar cenas de abuso praticada pelos policiais contra os torcedores que se dirigiam ao estádio, deparou-se com uma *van* equipada com câmeras de vídeo. Ademais, Moore questiona a necessidade de um investimento alto em questões relacionadas ao monitoramento de civis.

Em *V for Vendetta*, podemos observar a representação das câmeras utilizadas para “proteger” a população (Fig. 9), bem como os abusos de poder das forças policiais. A mesma crítica está presente no trecho da entrevista em que Moore duvida da existência das câmeras apenas para manter a segurança nos jogos de futebol entre *Northampton* e *Sunderland*. Na Figura 10, um policial agride um indivíduo que parece usar uma espécie de turbante, possivelmente, um indício do preconceito com relação aos estrangeiros presentes na Inglaterra devido ao processo de descolonização.

---

<sup>93</sup>“Outro dia, em frente a minha porta, enxerguei policiais com viseiras e seus cavalos. A meu ver, pareciam cavaleiros de Mordor. Um dos policiais abordou um casal de crianças na porta de uma garagem. Eram, porém, simples torcedores, os quais se encaminhavam para a partida. Rapidamente, corremos para tirar uma foto da abordagem e, no mesmo instante, uma dessas *vans* com as câmeras de vídeo rotativas surgiu. No jornal, a polícia afirmou: "Estamos ansiosos para este jogo, para que possamos experimentar os nossos novos métodos de controle de multidões." Uma coisa era óbvia, toda aquela tecnologia de controle não havia sido projetada apenas para lidar com fãs de futebol. Você não coloca muito dinheiro no controle dos jogos entre Northampton e Sunderland!” (tradução do autor)

Fonte: Alan Moore interview, 1988

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>

(Acessado em: 30/04/2013)

<sup>94</sup> Sir John Ronald Reuel Tolkien, conhecido mundialmente por J. R. R. Tolkien (Bloemfontein, Estado Livre de Orange, 3 de janeiro de 1892 — Bournemouth, Inglaterra, 2 de setembro de 1973), foi um premiado escritor, professor universitário e filólogo britânico, nascido na África, que recebeu o título de doutor em Letras e Filologia pela Universidade de Liège e Dublin, em 1954. Conhecido por pelas obras: *The Lord of The Rings*, *Hobbit* e *Silmarillion*.



Fig. 9 – Para sua proteção - Fonte: *V for Vendetta* - edição 01, p. 11.



Figura 10 – violência policial – Fonte: *V for Vendetta* edição 01, p. 25

Segundo Rodrigues:

No caso de V for Vendetta, há a indicação de que o governo Thatcher estaria tomando medidas de caráter fascista, mas em última instância, podemos considerar a obra mais como um esforço de especulação sobre a presença de armas nucleares e seus efeitos reais ou imaginários sobre a sociedade da época.[grifo nosso] Também seria condizente afirmar que a primeira-ministra fosse autoritária e não totalitária (RODRIGUES, 2011, p 192).

Nesse ponto crucial, nossa análise distancia-se da interpretação do autor. É sabido – exploramos no capítulo anterior – que a atmosfera de medo e insegurança pairava sobre a civilização ocidental devido às armas nucleares. Todavia, acreditamos que a obra seja muito mais densa do que isso, como temos tentado exemplificar. Tomá-la como, essencialmente, um aviso para os perigos decorrentes do contínuo investimento em tecnologia de guerra, parece-nos simplista. Outrossim, acreditamos que a obra foi uma construção histórica do passado e que a repressão no regime Thatcher foi real e ampla.

Como já exploramos anteriormente, o governo de Margareth Thatcher foi de caráter conservador e, em certos momentos, repressor. Chamamos a atenção para a amistosa relação entre a primeira ministra e o general Pinochet, conhecido por torturas em larga escala no Chile. Nessa perspectiva, consideramos que os autores representaram seu maior temor nas páginas da obra: um regime totalitário (Fig. 11).



Figura 11 – chefe de estado – Fonte: *V for Vendetta* edição 02, p. 03

Os confrontamentos entre população e polícia aparecem com frequência no último tomo da obra, mais especificamente, quando os planos de V parecem estar concretizando-se. O caráter reflexivo é constante nas páginas da distopia, uma vez que os autores mostraram seus medos frente às reformas conservadoras de Margareth Thatcher. Da mesma forma, apresentam o quanto avassaladora e violenta pode ser a reação da população em um levante. Nessa esteira, avaliamos que os autores não propõem uma saída fácil para a situação, mas uma profunda reflexão, em que o leitor é levado a pensar sobre os horrores enfrentados durante um regime fascista e, também, sobre a violência a ser enfrentada pela população - em um possível e desejável- processo revolucionário. Ou seja, não existe uma saída fácil para a situação.

A imagem abaixo destaca grande agitação, depredação de propriedade e indivíduos portando pedaços de madeira, provavelmente, se preparando para o combate. Igualmente, há megafones anunciando a possível morte do mascarado conhecido como V (Fig. 12). Os momentos de maior fervor revolucionário encontram-se nas últimas três edições de *V for Vendetta*, em que os planos do mascarado se encaminham para o desfecho, que seria a derrocada do Estado fascista e a vingança de V contra todos os responsáveis pelos campos de concentração. Além disso, a população passaria a conscientizar-se sobre sua situação de limitadas perspectivas frente ao governo. Como observamos no capítulo anterior, questões relacionadas às reformas neoliberais foram capazes de mobilizar a população e os sindicatos. Portanto, greves com amplos e violentos conflitos foram característicos da gestão de Thatcher, e a construção de Moore e Lloyd parece demonstrar que parcelas da população inglesa se encontravam em constante luta contra as reformas da primeira ministra.



Figura 12 – Saques e destruição – Fonte: *V for Vendetta* edição 10, p. 05

Na imagem abaixo, temos mais um exemplo da sequência do levante revolucionário levado a cabo pela população. Através dela, podemos vislumbrar que os autores não tinham como objetivo a doutrinação dos leitores, mas, sim, um esforço reflexivo por parte de todos. Os perigos da luta entre população e governo são expressos de forma chocante nos seguintes enquadramentos:



Figura 13 – Caos – Fonte: *V for Vendetta* edição 10, p. 19

O primeiro enquadramento mostra indivíduos fabricando o que parece ser coquetéis molotov's, ou seja, estão se preparando para os confrontamentos com as forças policias. Todo o clima é bastante perturbador, o que, segundo nossa interpretação, torna claro que os autores não faziam nenhuma apologia ao terrorismo ou à violência. No segundo enquadramento, temos uma história secundária, em que um homem – Conrad - acaba de descobrir que foi traído por sua amada – Helen - e elimina o amante da mesma – Creddy. O terceiro apresenta o principal representante do Estado – Adam James Susan - morto. O quarto é, sem dúvida, o mais chocante, nele temos um carrinho de bebê em chamas, sendo que os autores não identificaram a autoria de tal barbárie. Logo, os manifestantes também representam uma força incontrolável no primeiro momento. O quinto exibe o mascarado morto. E o sexto divulga os fatais resultados do segundo

enquadramento. Enfim, todos os enquadramentos representam violência e morte, morte corpórea e ideológica, pois as duas figuras simbólicas de mais expressão na narrativa acabam de perecer – V e Susan. Ou seja, o caminho para um “processo de libertação”, segundo os idealizadores da obra, pode custar um número considerável de vidas.



Figura 14 – Confronto – Fonte: *V for Vendetta* edição 10, p. 24

O recorte acima (Fig. 14) expõe o confronto entre a população revoltosa e os policiais. No primeiro enquadramento, reparamos que é possível observar a tomada de posição dos autores, pois eles inserem o leitor no ponto de vista dos manifestantes, contra as forças policiais. No segundo e no terceiro, temos o embate visto de diferentes ângulos, porém os dois enquadramentos demonstram violência de ambos os lados.

Até o momento, poderíamos considerar a presente obra como uma construção do passado? Antes de responder a essa pergunta, devemos partir do seguinte pressuposto: o passado em si mesmo não está mais acessível ao historiador, visto que se trata de algo abstrato e que não existe mais. O que possuímos são vestígios, tais como, pinturas, documentos, jornais, revistas, monumentos, fotos e um universo de fontes, praticamente, infinito. A partir desses traços, o historiador é capaz de produzir construções, no exato sentido da palavra, sobre essas realidades passadas (ANKERSMIT, 2012, p. 45).

Essa construção é uma narrativa. O pesquisador seleciona seus vestígios a partir dos eventos e elabora um enredo coerente com um intuito de defender um determinado ponto de vista. Os historiadores de diferentes formações e aspirações filosóficas apresentam relatos diversos sobre um mesmo evento ou tema histórico, o que torna a história uma disciplina rica e intrigante. Além disso, defendemos que a arte e a literatura também constroem seus relatos sobre o passado e, como mencionamos anteriormente, elas também têm pretensão à verdade histórica. Seria possível um artista representar o passado em um mesmo nível de excelência de um historiador? Indivíduos que se empenham na tarefa de interpretar o passado apontaram aspectos diferentes de uma mesma realidade histórica, interpretações e propostas. Todavia, todas devem ser levadas em consideração, sem hierarquias entre produções. Afirmações assim são complicadas, pois questionam o conhecimento histórico e nossa própria interpretação de fonte e contexto. Ou seja, se colocamos a narrativa artística – nossa fonte - em um mesmo nível de compreensão do evento que o de historiadores consagrados, automaticamente, questionamos a própria natureza do conhecimento histórico e o papel do historiador. E, como muitos outros já o fizeram, a presente pesquisa busca exatamente isso, questionar e provocar.

Hayden White, um dos grandes responsáveis, segundo nosso ponto de vista, por polemizar a discussão historiográfica na segunda metade do século XX, trata de evidenciar a dificuldade em diferir entre realidade e ficção em produções modernas e pós-modernas. Além disso, o autor defende que o século XX foi capaz de traumatizar a civilização a tal ponto que causou uma espécie de trauma infantil, devido aos eventos extremos e, praticamente irrepresentáveis, como: as duas grandes guerras mundiais, pobreza e fome numa escala jamais vista, poluição da atmosfera, explosões nucleares, programas de genocídio em massa burocratizados por agências governamentais (WHITE, 1999, p. 69).

Nesse sentido, acreditamos que os autores da *graphic novel* aqui analisada, ao falarem dos temores de seu futuro, explicitaram vários aspectos da Inglaterra da década de 1980 – obviamente, atenuados ou exagerados, mas contendo grandes parcelas de “verdade” – ou seja, a construção de Moore e Lloyd pode diferir

fundamentalmente da escrita acadêmica da disciplina histórica, mas deve ser considerada não como uma mera fonte à espera do “iluminado” acadêmico, que será capaz de extrair todas as “verdades” daquela construção caótica. Como já citamos, as fronteiras entre literatura e história podem se atenuar na medida em que experenciamos o processo da construção narrativa em diferentes autores, e, no nosso caso, a construção histórica de Moore e Lloyd parece ter sido muito bem sucedida ao representar um passado traumático que se propunha a pensar em um futuro nada promissor.

Alun Munslow sustenta que:

Voices are chosen. The chorus of ideological, ethical, aesthetic, emotional, gothic, figurative, fictive and employment decisions is proclaimed. Such histories contain conceits, self-conscious contradictions and are dialogic. Heroes are chosen and rejected. Images are created. There is a difference rather than presence. And perhaps the only constraints are the historian-author's decisions as they face the implacability of the unknowable past and the intractability of those who have absolute epistemological faith in its knowability. And withal, it demands a responsible ethics (MUNSLOW, 2010, p. 189-190)<sup>95</sup>.

Munslow trata de deixar claro que a história, assim como a literatura, apresenta um ponto de vista autoral, que sempre deve ser reforçado nas análises. Ou seja, os idealizadores constroem suas narrativas, segundo sua visão de mundo, elegem heróis e vozes para enaltecer-las, em detrimento de outras vozes, todavia, a real responsabilidade do autor/historiador/literato está na ética de seu relato.

Mas aonde queremos chegar com essa tal ética? Conceito tão abrangente e diversificado, controverso e sempre discutido nas humanidades. Conforme nossa percepção de mundo, um relato historiográfico ético caracteriza-se pela assimilação de elementos e aspectos que se posicionem contra injustiças, a favor das minorias e contra as elites. Isto é, nós, assim como os idealizadores da obra aqui investigada, possuímos uma posição e estamos dispostos a defendê-la em nossa construção histórica. Nesse contexto, invocamos novamente a noção de passado prático

---

<sup>95</sup> Vozes são escolhidas. O coro de decisões éticas, estéticas, emocionais, góticas, figurativas, fictícias, bem como do emprego de decisões ideológicas é proclamado. Tais histórias contêm conceitos, contradições autoconscientes e dialógicas. Heróis são escolhidos e rejeitados. As imagens são criadas. Há uma diferença, em vez de presença. E, talvez, as únicas restrições sejam decisões do historiador-autor, uma vez que os historiadores enfrentam a implacabilidade do passado desconhecido e a intratabilidade de quem tem fé epistemológica absoluta em sua cognoscibilidade. Além disso, a história exige uma ética responsável (Tradução do autor).

(*practical past*), aquele em que o historiador utiliza remendos do passado para justificar ações a serem tomadas no presente com o objetivo de aprimorar a situação atual, assim como a futura.

Acreditamos que Moore e Lloyd tinham esse objetivo, visto que, ao construir sua narrativa, expuseram diversos aspectos do governo Thatcher os quais consideravam conservadores e poderiam levar a uma ditadura, ou pior, a um regime totalitário.

No entanto, alguns dirão: “Mas trata-se de uma distopia, ou seja, eles não estão falando do presente, mas sim de um possível futuro”. Concordamos em parte, é óbvio que sua produção remete aos perigos que o futuro guarda, porém devemos levar em consideração as caricaturas. Por exemplo, os desenhistas apresentam diversos traços semelhantes ao modelo que buscam representar e atenuam certos detalhes, justamente, com intuito de chamar a atenção – nariz gigante, olhos estranhos, bocas protuberantes etc. – detalhes de um desenho expressionista escolhido propositalmente para exacerbar o ideário proposto num discurso. Nessa perspectiva, Moore e Lloyd intensificaram diversos elementos da realidade da década de 1980. Elevaram as medidas conservadoras de Thatcher a padrões totalitários, transformaram os combates entre manifestantes e policiais em uma guerra civil, explodiram prédios representativos do poder estatal, para demonstrar sua insatisfação, entre outros aspectos que mencionamos, ou seja, eles representaram, sim, a realidade inglesa da década de 1980, mas a seu modo.

### **3.2 O Mascarado**

O mascarado, sujeito emblemático e provocador. A cada página de *V for Vendetta*, os autores instigam a curiosidade dos leitores com uma figura que, diferente de tantos outros heróis do universo dos quadrinhos, de fato, não possui um rosto. Sabemos que as máscaras são utilizadas com o propósito de provocar a identificação dos espectadores com o personagem e sua ideologia.

Quando pensamos na relação de teatro e máscaras, é impossível deixar de lembrar os espetáculos gregos, tão celebrados pela historiografia. Espetáculos esses que reuniam um grande número de atenienses – em alguns casos, mais de 20 mil pessoas – em seus belos teatros ao ar livre, dividindo as peças entre drama e comédia. No momento que os atores iniciavam suas encenações, a máscara era elemento imprescindível, os atores “encarnavam” as características daquelas personalidades e, não menos importantes, as expressões presentes nas máscaras auxiliavam o público mais distante do palco a entender o enredo da peça. Como nosso tema não diz respeito à Grécia, não faria sentido traçar aspectos desses espetáculos, porém, em nosso objeto, temos referências não à Grécia em si, mas sim ao período conhecido como Renascimento, no qual uma grande parte da cultura antiga foi muito explorada pelos europeus.

Como já referimos, nosso personagem se utiliza da máscara de Guy Fawkes, tão famosa nos protestos atuais, uma máscara sorridente e, até mesmo, irônica, a qual pode, mesmo de longe, causar certa interpretação, um sorriso, um deboche. Além disso, todas as ações do personagem são verdadeiramente teatrais, afinal, “*All the world's a stage, and all the men and women merely players*”<sup>96</sup>.

No universo dos quadrinhos, temos o caso do Spiderman (Homem-Aranha) criado por Stan Lee e Steve Ditko, cujas cores do traje fazem clara alusão à bandeira americana e, de igual forma, o “bandeiroso” Capitão América. Todavia, os dois personagens possuem um rosto. No primeiro caso, a identidade é de Peter Parker, um típico nova-iorquino e, no segundo, a identidade de Steve Rogers, um grande herói de guerra.

Conforme citado, a peculiaridade de V está no fato de não possuir rosto algum, o que apresenta dois pontos interessantes. O primeiro é devido ao fato de os exemplos citados identificarem-se, claramente, com a ideologia norte-americana, suas cores, seu protecionismo belicista, entre outros aspectos já bastante explorados em outras análises. Em contrapartida, V é portador de uma ideologia. Como toda a produção cultural, essa ideologia é o anarquismo. E essa ideologia se

---

<sup>96</sup> Início do monólogo de William Shakespeare's intitulado *As You Like It*, Act II Scene VII. O personagem V faz diversas referências as obras de Shakespeare.

identifica com o quê? Diferentemente do Marxismo, o qual tem, como principal autor, Karl Marx – sem menosprezar a importância dos outros marxistas, mas o *Capital* e o *Manifesto Comunista* são cânones da doutrina – o anarquismo não possui um referencial canônico, mas vários, pois poderíamos citar: Bakunin, Proudhon, Kropotkin, entre outros. Nesse sentido, os Moore e Lloyd associaram a doutrina anarquista a um personagem sem rosto, o que faz muito sentido.

Outro ponto a destacar seria a morte de indivíduos que desempenhavam papéis importantes no Estado. O anarquismo possui vertentes ligadas a atos violentos – e que corrente de pensamento não possui vertentes radicais? -, o que é demonstrado recorrentemente no tomo um do nosso objeto já analisado. Porém, novamente, ressaltamos que a anarquia não possui um rosto, ela pode estar ligada a qualquer um, pintores, escritores, intelectuais. Ela não possui uma identidade definida. Como esboçamos no subitem 1.2, na Inglaterra da década de 1980, é identificada com o movimento *punk* e a produções artesanais conhecidas como *fanzines*. Em *V for Vendetta*, temos a anarquia ligada a um indivíduo sem face, ou seja, pode ser qualquer um, todos podem ser a anarquia, mas as características desse indivíduo diferem em absoluto do movimento *punk* e dos *fanzines*, escolhidos para nossa comparação. V é um típico herói renascentista, como veremos a seguir.

Nessa concepção, defendemos que os autores, possivelmente, tinham como objetivo identificar a doutrina com um tipo de linguagem mais rebuscada e erudita, aproximar o anarquismo ao iluminismo e distanciá-lo do *punk*. Isso seria apenas uma possibilidade e uma divagação que não conseguimos excluir de nosso texto, devido a nossa curiosidade. O anarquismo, em momento algum, foi foco de nosso trabalho, até porque não temos leitura suficiente para uma análise mais profunda, no entanto é impossível deixar de referencia-lo em certos momentos<sup>97</sup>.

No fluxograma abaixo (Fig. 15), a imagem número 01<sup>98</sup> mostra uma pintura de Guy Fawkes (1570 —1606). Também conhecido como Guido Fawkes, Guy foi um soldado inglês católico que teve participação na "Conspiração da pólvora"

<sup>97</sup> Embora o anarquismo não seja foco do nosso trabalho, uma pesquisa focando a sua relação com a obra traria boas reflexões.

<sup>98</sup> Infelizmente ainda não conseguimos descobrir a autoria da pintura.

(*Gunpowder Plot*), em que se pretendia assassinar o rei protestante Jaime I, da Inglaterra, e todos os membros do parlamento durante uma sessão em 1605, objetivando o início de um levante católico. Guy Fawkes era o responsável por guardar os barris de pólvora que seriam utilizados para explodir o parlamento inglês durante a sessão. Todavia, a conspiração foi desarmada e, após o seu interrogatório e tortura, Guy Fawkes foi executado na forca, acusado por traição e tentativa de assassinato. Outros participantes da conspiração acabaram tendo o mesmo destino. Sua captura é celebrada até os dias atuais, no dia 5 de novembro, na "Noite das Fogueiras" (*Bonfire Night*). O interessante é que a data do atentado frustrado de Fawkes coincide com o primeiro ato de V, a explosão do parlamento.<sup>99</sup>

Logo, Moore e Lloyd se utilizaram de um símbolo do passado para legitimar as ações de seu herói, o qual se batia contra um novo vilão, o governo de Margareth Thatcher. Nesse sentido, Meneses, ao citar Alfred Gell, propõe que, em lugar da comunicação simbólica, a arte deve ser vista como sistema de ação, voltado mais para mudar o mundo do que para codificar proposições simbólicas a seu respeito (GELL, 1998, apud MENESES, 2005, p. 06). A obra aqui examinada é um exemplo desse esforço de mudança. Isso, porque temos dois autores insatisfeitos com os rumos políticos que a Inglaterra estava tomando, no caso a ascensão do governo conservador de Thatcher. Portanto, podemos, sim, ver *V for Vendetta* como um sistema de ação, com um objetivo não apenas mercadológico, mas político.

---

<sup>99</sup>Fonte: Dicionário de Oxford. Disponível em: <<http://www.oxforddnb.com/view/article/9230>> (Acessado em: 20/02/2014).



Figura 15 - Fluxograma Ilustrativo produzido pelo autor

Enfim, os autores da *graphic novel* mesclaram sua ideologia de esquerda, no caso o anarquismo, com uma memória nacional, celebrada até a atualidade. Porém, na década de 1980, a distribuição das HQs era em pequena escala, e seus autores, os quais atualmente gozam de grande prestígio, não o possuíam na época. Em uma entrevista para a revista portuguesa “Rua de Baixo”, David Lloyd é questionado sobre a influência do governo de Margaret Thatcher em “V” e se eles tiveram algum tipo de problema político devido à produção da obra:

Não, realmente não. Penso que a cultura britânica não se preocupa realmente com *comics* e só demonstra interesse se alguém se queixar de uma forma imponente. Isso aconteceu na Grã-Bretanha quando um *comic* ofendeu a opinião pública e sofreu por causa disso, mas a revista em que o “V for Vendetta” apareceu não era distribuída em larga escala, então nunca recebeu qualquer tipo de escrutínio por parte de pessoas que pudessem estar perturbadas.[...] Aliás, “Vendetta” nunca teve problemas em alcançar o público, devo dizer que era sempre surpreendido, especialmente depois do 11 de Setembro, quando quiseram fazer um filme sobre o “V” que é um terrorista que explode edifícios. Achei extraordinário que Hollywood fizesse isso depois da tragédia em Nova Iorque, mas os cineastas foram corajosos o suficiente para o fazer e os produtores e escritores do filme, Larry e Andy

Wachowski, eram grandes fãs do livro e acreditavam nele politicamente, por isso fiquei contente que o tivessem feito.<sup>100</sup>

A passagem acima nos oferece alguns elementos interessantes. Primeiramente, mesmo que as posições antineoliberais dos autores fossem explícitas, a obra não atingia as grandes massas inglesas, logo não ameaçava o governo de Thatcher. O segundo elemento é a menção da adaptação da obra para o cinema, na qual Lloyd afirma que seu trabalho foi divulgado para um grande número de pessoas após a venda dos direitos para Hollywood. Entretanto, perguntamos: o sentido da produção, a ideologia, a mensagem por trás da máscara é a mesma?

A imagem número 03 do fluxograma (Fig. 15) é da adaptação de *V for Vendetta* para o cinema, produzida em 2005, dirigida por James McTeigue e escrita por Andy e Larry Wachowski. Não seria viável para esta dissertação analisar a totalidade do filme, mas acreditamos que a ideologia anarquista foi extirpada da adaptação cinematográfica, assumindo, então, uma roupagem terrorista, própria para o clima pós 11 de setembro de 2001<sup>101</sup>.

A imagem número 4 do fluxograma apresenta a captura de um *frame* que, muitas vezes, passa despercebida para a maioria dos telespectadores. Nela, temos a ilustração clara do estereótipo de terrorista muçulmano acendendo uma dinamite. Essa cena fica num segundo plano e só se torna visível durante poucos segundos, mas podemos considerar sua presença como mais uma característica da influência do contexto pós o ataque terrorista.

As últimas imagens do fluxograma indicam a resposta ou *feedback* das mensagens propagadas pelas produções relacionadas a *V for Vendetta*. Porém, as manifestações, protestos, o grupo *anonymus*<sup>102</sup>, enfim, todo o tipo de ação contra as camadas dominantes da sociedade, que se utiliza da máscara com símbolo, foi influenciada pela *graphic novel* ou pelo filme? A resposta para essa questão é óbvia, como David Lloyd mencionou na entrevista, a revista em que *V for Vendetta* era publicada tinha uma distribuição muito pequena e, por essa razão, temos de

<sup>100</sup> Caderno de Artes, edição Nº52, Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.ruadebaixo.com/david-lloyd.html>> (acessado no dia 29/08/2012).

<sup>101</sup> Ver: ARAUJO, Patrícia Vargas Lopes de. e Michele Aparecida EVANGELISTA. Terrorismo e Mídia em *V de Vingança*: O terrorista e sua representação. In: História, imagem e narrativas. Nº 10, abril/2010. Disponível em: <http://www.historiaimage.com.br>

<sup>102</sup> Grupo hacker que adotou a máscara de Guy Fawkes como símbolo.

considerar que seu público alvo era o inglês, pois, em diversos momentos, os autores retratam lugares, monumentos, prédios, e, a própria cultura é inglesa. Em contrapartida, o filme apresenta inúmeras referências à cultura mundial, como exemplo, podemos utilizar a “Galeria das Sombras”, refúgio do personagem V, onde é possível observar diversas obras e artefatos do antigo Egito, Grécia, Roma, Índia e China (KELLER, 2008, p. 168). Logo, Andy e Larry Wachowski, provavelmente, tinham como objetivo expandir o público alvo e, consequentemente, a identificação da população global com sua obra e sua mensagem.

### **3.3 O elo perdido da cultura ocidental – uma análise sobre a *Shadow gallery* - galeria das sombras.**

[...] uma escola influente de críticos literários no *fin-de-siècle* julgou impossível, irrelevante e não democrático decidir se Macbeth, de Shakespeare, é melhor ou pior que Batman.

E. HOBSBAWM<sup>103</sup>

O que podemos esperar de um refúgio de um personagem das HQs? Algo semelhante à batcaverna, com inúmeros equipamentos, tecnologia de ponta e trajes apertados? Ou, quem sabe, uma estação espacial como a da Liga da Justiça? A imaginação não tem limites na nona arte. Porém, a *Shadow Galery* (Galeria das Sombras), refúgio do personagem V, apresenta elementos singulares, como obras de arte e livros consagrados.

Piero Del Pollaiuolo, Rafael Sanzio, entre outros artistas referenciais da Renascença italiana, de grande reverberação no que concerne aos estudos na

---

<sup>103</sup> HOBSBAWM, E. Era dos extremos: breve histórico do século XX-1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras. 2010, p. 483.

história da arte ocidental, são elementos constituintes da *Shadow Galery*. O próprio nome do refúgio de V já sugere uma relação com a arte ocidental, especificamente galeria, um local que guarda, expõe e promove o encontro que fomenta o debate sobre as obras. Quanto à literatura (Fig. 16), além das estantes de livros, em diversos momentos, o protagonista faz citações de William Shakespeare, William Blake<sup>104</sup> e Aleister Crowley<sup>105</sup>, mas qual o motivo de todas essas referências?



Figura 16 - Galeria das sombras – Fonte: *V for Vendetta* - edição 01, p. 14.

A imagem acima (Fig. 16) expõe o primeiro contato de Evey com a *Shadow Galery*. Ao fundo do primeiro enquadramento da Figura 16, podemos observar a pintura das “Três Graças”, provavelmente, do artista renascentista Rafael Sanzio. Acreditamos que as Três Graças sejam mais um obra que busca expressar características da personalidade de V, na medida em que, como metáfora, retoma o original grego representando o ideal de verdade, justiça e misericórdia, um ideal presente nas atitudes do personagem que, muitas vezes, atua como justiceiro. Do

<sup>104</sup>William Blake (Londres, 28 de novembro de 1757 — Londres, 12 de agosto de 1827) foi um poeta, tipógrafo e pintor inglês.

<sup>105</sup>Aleister Crowley, ou Edward Alexander Crowley (12 de outubro de 1875 — 1 de dezembro de 1947), foi um membro da Ordem Hermética da Aurora Dourada e influente ocultista britânico, responsável pela fundação da doutrina (ou filosofia, dependendo do ponto de vista) Thelema.

ponto de vista do escritor da *graphic novel*, Alan Moore continua expressando traços de sua relação com as artes e literatura<sup>106</sup>.

Nesse sentido, Roger Chartier pondera:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Em *V for Vendetta*, as referências à cultura existem somente no refúgio do personagem principal, o qual representa a visão de mundo de Moore e Lloyd. Nessa concepção, a razão, as artes e a literatura estão associadas aos autores, em contrapartida, a perseguição, ignorância e barbárie estão ligadas aos governos de Thatcher. Chartier defende que “[...] actores sociais, traduzem suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse” (*Ibidem*, p. 19).

Corroborando o que foi mencionado acima, Evey sustenta: “It... It's Unbelievable! All of this paintings and books ... I didn't even know there were things like this”<sup>107</sup>. Logo, a *Shadow Galery* representa uma espécie de “elo perdido” da cultura ocidental, extirpada pelo regime fascista que toma o poder, conforme a distopia dos autores. As obras também indicam o caráter erudito e politizado do personagem, bem como suas falas rebuscadas e a forma teatral como se expressa.

Ainda, na Figura 16, no terceiro enquadramento, aparece uma estante de livros, com obras clássicas da literatura ocidental, tais como: *Frankenstein*, de Mary Wollstonecraft Shelley; *Gulliver's Travels* (As Viagens de Gulliver), de Jonathon Swift; *Faust*, de Goethe; *The Odyssey* (A Odisseia), *Iliad* (A Ilíada), de Homero; dois

<sup>106</sup>Como exemplo, podemos citar a Liga Extraordinária (The League of Gentlemen) lançada no início de 1999, em que temos diversos personagens da literatura britânica reunidos para combater uma ameaça global. Entre eles, estão: Mina Murray ("Drácula" de Bram Stoker); Capitão Nemo ("20.000 Légulas Submarinas" de Julio Verne); O "Homem-Invisível" (de H.G. Wells); Alan Quatermain (o aventureiro de "As Minas do Rei Salomão"); e o Dr. Jekyll (de "O Médico e o Monstro").

<sup>107</sup>“Isso... Isso é inacreditável! Todas estas pinturas e livros... Eu não sabia que existiam coisas como essas”(Tradução do autor).

volumes de Shakespeare; *Ivanhoe*, de Sir Walter Scott's; e *Divine Comedy* (A Divina Comédia), de Dante Alighieri.

Portanto, ao inserir um considerável número de referências culturais na narrativa, já que muitas delas fazem parte do período renascentista, provavelmente os autores buscaram relacionar o regime totalitário com a Idade Média, período em que grande parte da cultura clássica foi renegada. Portanto, as ações do personagem, sua forma de agir, de falar, os livros e obras de arte, em seu refúgio, acabam por caracterizá-lo como um verdadeiro “humanista moderno”. Segundo Skinner:

[...] o ideal de “homem renascentista” é aquele de quem não quer nada a menos do que a excelência universal. Ele não pode mais pensar em si próprio como especialista nas artes do governo nem nas do estudo nem nas da guerra. Só tem o direito de considerar completada sua educação quando se puder falar que ele – como diz Ofélia a respeito de Hamlet – conseguiu bem combinar “o olho do cortesão, a língua do letrado, o gládio do guerreiro” (SKINNER, 1996, p. 112).

Nesse contexto, o conceito de “homem renascentista”, expresso na citação acima, encaixa-se nas características do protagonista criado por Moore e Lloyd, uma vez que V esbanja erudição e mostra-se um exímio guerreiro.

De acordo com Skinner:

Entender que os homens possam alcançar a excelência máxima significa também considerá-los capazes de vencer quaisquer obstáculos com que se defrontem em seu caminho. Os humanistas facilmente reconhecem que sua concepção de natureza humana acarreta uma análise otimista da liberdade e dos poderes do homem, e por isso procedem a uma leitura bastante positiva do *vir virtutis* enquanto força social criativa, apta a moldar seu próprio destino e a refazer o mundo social para adequá-lo a seus desejos (SKINNER, 1996, p. 115).

Novamente, a descrição acima só vem a intensificar a ideia de que Moore e Lloyd tinham, como pressuposto, o ideal humanista para a criação de *V for Vendetta*. Além da personalidade e atributos citados anteriormente, o ideal transformador integra cada página da produção. A partir dessa percepção, é válido salientar - outra vez - que os autores também desejavam modificar sua realidade.



Figura 17 – Personagens fitando a pintura – Fonte: *V for Vendetta* volume 02 p. 13

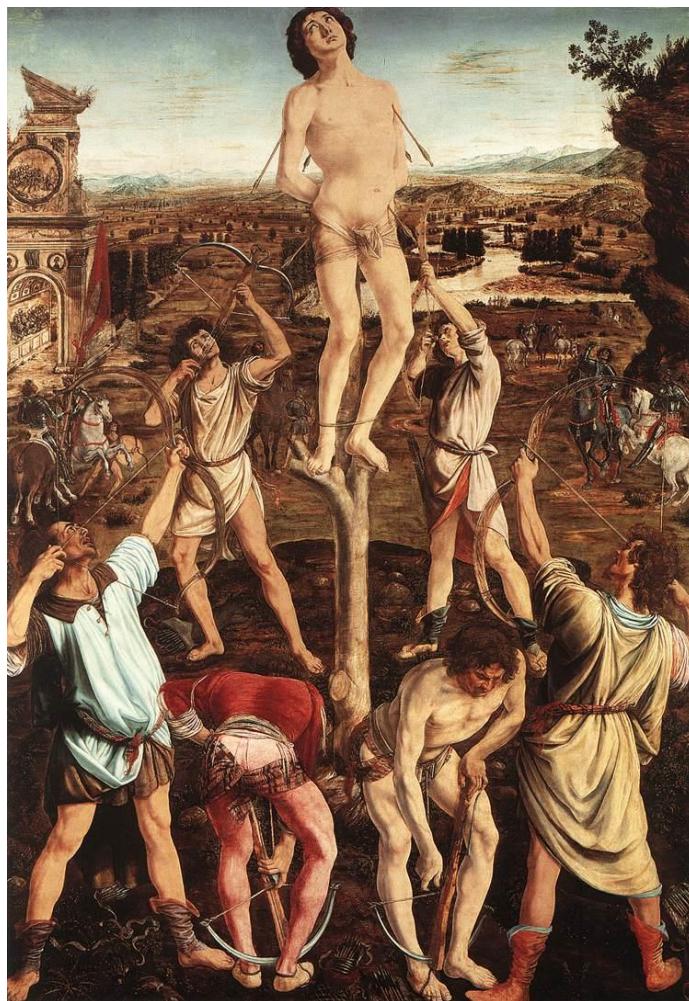


Figura 18 – Pollaiuolo - O Martírio de San Sebastián(1475). National Gallery de Londres, Reino Unido

As figuras expostas acima (Fig. 17 e 18) são sintomáticas, porque temos mais uma obra de arte clássica representada nas páginas de *V for Vendetta*. De acordo com Keller (2008), Moore e Lloyd optaram por fazer referência à obra do artista renascentista *Pollaiuolo*, na tentativa de comparar o sofrimento do santo, um mártir, condenado a sofrer e morrer sozinho, à jornada do protagonista da obra. Ainda, na Figura 17, os dois personagens se encontram fitando a obra de *Pollaiuolo* juntamente com o leitor, por conseguinte todos os olhares estão sobre a pintura. Esse aspecto demonstra a importância das referências para o entendimento da produção. Isso, porque, além da referência a Guy Fawkes, já mencionada, há componentes que buscam relacionar o protagonista com uma identidade de mártir renascentista.

### 3.4 Elementos de identificação do imaginário em *V for Vendetta*

O que a destruição de símbolos de uma nação é capaz de promover? Identificação, reflexão, repulsa? As respostas podem variar. Para alguns, atos contra o patrimônio público são crimes sérios, e os responsáveis devem ser punidos como vândalos perturbadores da ordem que são. Em oposição, outros acreditam que esses atos sejam apenas uma resposta à altura dos anos de abuso por parte do Estado contra a população. Enfim, opiniões diversas e contraditórias, mas que interferem no imaginário coletivo.

Iniciaremos nossa reflexão com a seguinte imagem:

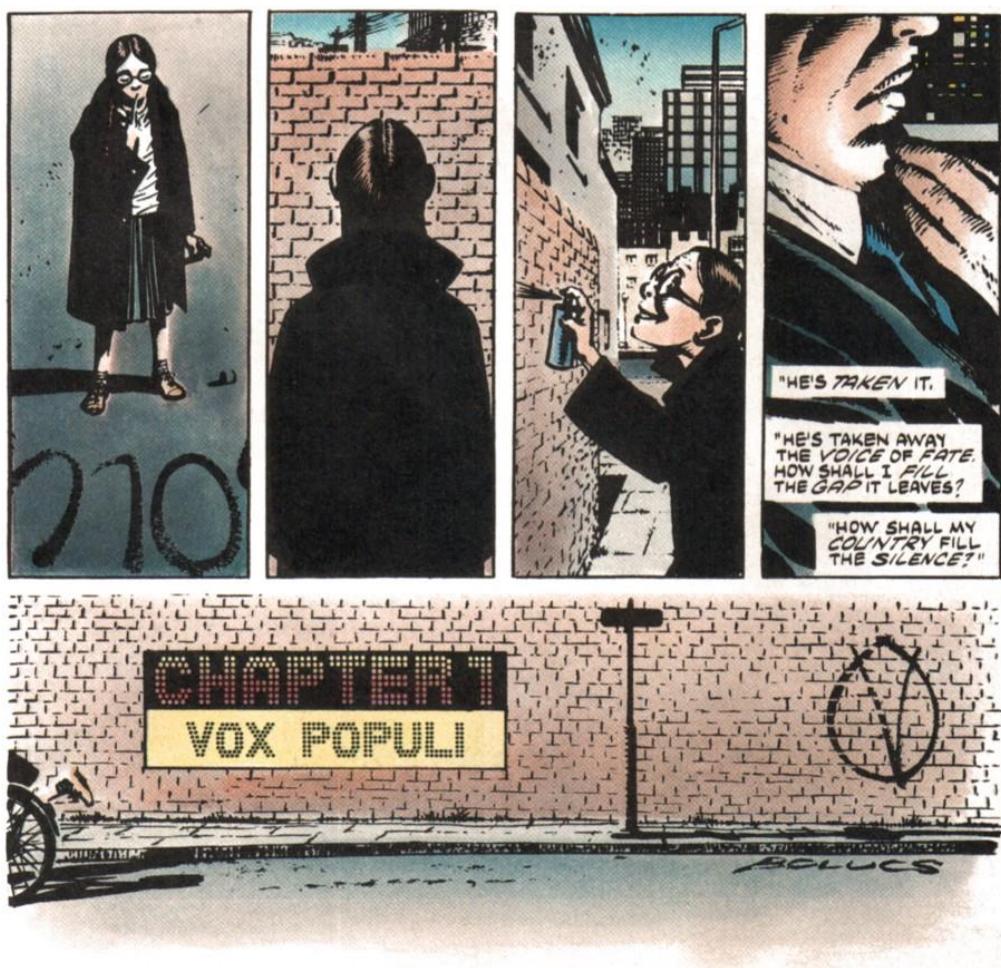


Figura 19 - vandalismo? Fonte: *V For Vendetta* Edição 08 p. 09

Esse fragmento foi retirado da edição número 08, na qual a população encontra-se altamente influenciada pelas palavras e ações do mascarado. Ela exibe

uma menina, com uma lata de tinta spray. No início da narrativa, uma sequência como a apresentada acima seria impossível, devido à evidência do controle do Estado e à ausência de "V". O que essa imagem busca representar? Acreditamos que a ação de escrever uma palavra de baixo calão – *bollocks*, no português testículos – no chão público expresse um “suspiro” de liberdade. Dessa forma, a menina exerce sua parcela de poder numa sociedade em vias revolucionárias. Por consequência, a cada página que se passa, o texto dos autores começa a ser trabalhado em torno do fato de que a revolução e o levante são iminentes, tornando-se a única solução para a libertação da população. E esse trecho nos leva além da década inglesa de 1980 e às reformas de Margaret Thatcher. Ele proporciona um amplo leque de reflexões sobre todo o e qualquer período.

Poderíamos citar Robert Banks, mais conhecido pelo seu pseudônimo, Banksy. Ativista político, grafiteiro, diretor e pintor, Banksy é uma “máquina” de críticas com sua tinta e estêncil. Seus ataques estão voltados principalmente ao sistema capitalista e à forma como a mídia internacional ludibriaria a população. Seus trabalhos podem ser encontrados nas ruas de sua cidade, Bristol (Inglaterra) e ao redor do mundo. Conforme o autor:

Algumas pessoas se tornam policiais porque querem fazer do mundo um lugar melhor. Algumas pessoas se tornam vândalos porque querem fazer do mundo um lugar visivelmente melhor. [...] Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar (BANKSY, 2012, p. 08).

Nota-se que Banksy, assim como os idealizadores de nosso objeto, toma posições contrárias ao Estado Inglês. Vale lembrar que esse autor também iniciou sua carreira na década de 1980. Em algumas passagens de seu livro ilustrado, ele afirma que seus grafites são respostas à “doutrinação” da mídia internacional. Ou seja, Banksy, Moore e Lloyd são artistas que denunciam injustiças e abusos de poder por parte das elites, dos Estados e do capital internacional. Portanto, esses entram no campo de disputa de forças midiáticas.

Em ambos os casos, a ação da menina escrevendo a palavra na parede e nas milhares de manifestações de grafites ao redor do globo, temos indivíduos tentando manifestar-se contra uma determinada realidade, exercendo sua parcela de poder sobre a mesma. Cabe ressaltar que Banksy já tinha expressão no cenário *underground* da década de 1980, logo essa seria mais uma influência plausível em *V for Vendetta*.

Buscando um esforço reflexivo, aqui, apresentamos o protagonista como uma espécie de agente social que está prestes a realizar uma grande mudança revolucionária na sociedade. A partir do anarquismo, da destruição de elementos patrimoniais típicos do imaginário<sup>108</sup> inglês, propõe uma drástica mudança. Nesse sentido:

Em qualquer conflito social grave-uma guerra, uma revolução - não serão as imagens exaltantes e magníficas dos objectivos a atingir e dos frutos da vitória procurada uma condição de possibilidade da própria acção das forças em presença? Como é que se podem separar, neste tipo de conflitos, os agentes e os seus actos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos inimigos, sejam estes inimigos de classe, religião, raça, nacionalidade, etc.? Não são as acções efectivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências? Evoquemos sumariamente outro exemplo. Não será que o imaginário colectivo intervém em qualquer exercício do poder e, designadamente, do poder político? **Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potencia “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio** (BACZKO, 1985, p. 298 – 299).

Acreditamos que toda a produção cultural possui, em certa medida, públicos alvo. É sabido que o controle da recepção é algo que foge aos domínios dos autores, porém os mesmos, ao conceber a obra, tinham como alvo o público inglês. Para que o leitor britânico se identificasse com a narrativa, Moore e Lloyd se

---

<sup>108</sup> Para Backzo: O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referencias simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem a mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. [cf. Gauchet 1977]. O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objecto dos conflitos sociais(BACKZO, 1985, p. 309 -310).

utilizaram de elementos característicos da cultura inglesa, como prédios da capital, entre eles, o Parlamento, a abadia de *Westminster* e o *Old Bailey*<sup>109</sup>.

Segundo Baczko:

[...] todas as cidades são, entre outras coisas, uma projecção dos imaginários sociais no espaço. A sua organização espacial atribui um lugar privilegiado ao poder, explorando a carga simbólica das formas (o centro opõe-se à periferia, o “acima” opõe-se ao “abaixo”, etc.). A arquitectura traduz eficazmente, na sua linguagem própria, o prestígio que rodeia um poder, utilizando para isso a escala monumental, os materiais “nobres”, etc (BACZKO, 1985, p. 313).

Aqui, atentaremos para a relação de elementos da arquitetura presentes na narrativa de *V for Vendetta*, e como eles foram utilizados no sentido de identificação do leitor e como proposta de mudança e reflexão sobre a realidade.

O conceito de imaginário de Baczko é uma excelente ferramenta para entendermos a relação dos elementos que pretendemos analisar. Os prédios citados, as obras de arte e literatura prestam um serviço relevante para os idealizadores da obra, já que eles não estão fora de contexto.

O primeiro enquadramento (Fig. 20) serve para situar o leitor no local onde o monólogo entre O personagem e a estátua, a qual representa a justiça, irá transcorrer. Toda a atmosfera é pesada, suas cores caracterizam a noite e, provavelmente, buscando evidenciar o teor da “conversa” futura. Trata-se de um monólogo entre o personagem V e a representação da justiça, encarnada na Estátua acima do *Old Bailey*. A estátua se encontra no alto do prédio, e o leitor é posicionado de modo a evidenciar a grandeza da estátua, como se realmente estivesse passeando pelas ruas de Londres.

O monólogo inicia no segundo enquadramento, no qual o foco ainda é a estátua. A apresentação é feita da seguinte forma: *Hello dear lady. A lovely evening,*

---

<sup>109</sup>“The Old Bailey, also known as Justice Hall and the Central Criminal Court, [...] next to Newgate Prison, in the western part of the City of London. Over the centuries the building has been periodically remodelled and rebuilt in ways which both reflected and influenced the changing ways trials were carried out and reported.”

“O Old Bailey, também conhecido como Justiça Hall, e Tribunal Penal Central próximo a prisão de Newgate, localizado na parte ocidental da cidade de Londres. Ao longo dos séculos, o edifício foi remodelado e reconstruído periodicamente.”(Tradução do autor)

“Fonte: <<http://www.oldbaileyonline.org/static/The-old-bailey.jsp>> (acessado em 02/01/2014)

*is it not?*<sup>110</sup> Podemos chegar a uma dupla interpretação sobre a menção do adjetivo “querida”. Na primeira, a menção do adjetivo pode deixar implícita a admiração e o apreço pela “estátua” por parte do personagem. Já, na segunda, o protagonista pode apenas estar sendo sarcástico.

Outra característica interessante é a semelhança da estátua real – uma representação fotográfica da estátua real - (Fig. 21) com sua representação na *graphic novel*. Essa característica é sintomática, visto que os autores retrataram elementos da rotina do cidadão londrino.



Figura 20 - Enquadramentos 1 e 2 - Fonte: *V for Vendetta* Edição 02, p. 07

<sup>110</sup>“Olá dama querida. Que linda noite, não é?” (Traduções do autor).



Figura 21 – Estátua da justiça - Fonte: Imagem retirada do site:  
<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Proc\\_65824\\_DSC\\_0056.jpg.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Proc_65824_DSC_0056.jpg.jpg)>  
acessado em: (06/07/2012)

O enquadramento número 8 (Fig. 22) ocupa um espaço maior e, novamente, a câmera é colocada no ponto de vista do indivíduo que está passeando pela calçada. Temos a sensação de que o personagem torna-se muito pequeno perante a grandiosidade do *Old Bailey* e de sua imponente estátua. Já, na Figura 23 a semelhança com o enquadramento 8 é incontestável. Os autores tinham, como objetivo, a identificação do cidadão londrino com o protagonista insatisfeito com sua realidade fictícia.



Figura 22 - Enquadramentos 6,7 e 8 - Fonte: *V for Vendetta* edição 02, p. 08



Figura 23- Old Bailey - Fonte:  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Proc\\_65824\\_DSC\\_0056.jpg.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Proc_65824_DSC_0056.jpg.jpg)  
(06/07/2012)

A estátua representa simbolicamente a ordem da sociedade fictícia criada por Moore e Lloyd, automaticamente ela “presentifica” o ideal de justiça do partido que está no poder. Logo, a interpretação da destruição (Fig. 25) desse símbolo é vital

para a análise, uma vez que os autores mostraram como abalar o poderio de uma nação e, conforme já citado, esses não eram simpáticos ao governo Thatcher.

Portanto, os prédios são elementos característicos do imaginário inglês, mais especificamente, da capital Londres, uma vez que eles fazem parte da identidade inglesa. Nesse sentido, Moore e Lloyd, ao inserirem a representação da destruição desses elementos, projetam, através do discurso, sua insatisfação com a realidade.

Da mesma forma, como citamos anteriormente, Banksy utiliza-se dos mesmos artifícios, porém sua “arma” não é de papel, mas de concreto:



Figura 24 - Macacos destruição – Fonte: BANKSY, Guerra e Spray, p. 14, 2012.

O enquadramento 23 (Fig. 25) apresenta falas interessantes: “The flames of freedom. How lovely. how Just. Ahh my precious anarchy / “o beauty, ‘til. Now I nerver knew thee.”<sup>111</sup> A frase, “*o beauty, ‘til. Now I nerver knew thee*” faz referência ao ato 4 da História de Henrique VIII, de Shakespeare, o que vem a legitimar a forma teatral como os idealizadores da obra conceberam sua produção.

---

<sup>111</sup>“As chamas da liberdade. Como é lindo. Como é justo. / “Ó beldade até hoje eu te desconhecia”(tradução do autor).



Figura 25 - Enquadramentos 21, 22 e 23 – Fonte: *V for Vendetta* - edição 02, p. 09.

Outro elemento que consideramos importante, o qual também expressa traços do que acreditamos constituir o imaginário londrino, é a abadia de Westminster:



Figura 26 - abadia de Westminster – Fonte: *V for Vendetta* 02 p. 11

Rodrigues defende que a criação de seu personagem baseada em Fawkes não se utilizou apenas de seu rosto, mas de suas ações:

Moore e Lloyd acabam se apropriando não apenas do visual, mas da intenção do personagem histórico, ressignificando-a, construindo um outro sentido para sua tentativa de explodir não apenas o prédio, mas todas os “edifícios simbólicos” do governo(RODRIGUES, 2011, p. 185).

Além disso, o mesmo autor lembra que o Parlamento estava desativado durante a sua explosão (RODRIGUES, 2011, p. 186), logo os autores demonstram que o governo pouco se importava com as instituições democráticas e quem realmente tinha voz, em sua construção histórica, era o líder do partido.

Em suma, os criadores de *V for Vendetta* utilizaram-se de elementos arquitetônicos característicos do imaginário inglês para proporcionar a identificação do cidadão londrino com sua distopia. Da mesma forma, esses prédios representam a ordem e a hierarquia – tanto na realidade, quanto na ficção -, por conseguinte, a destruição desses espaços remete a uma reflexão coletiva sobre os espaços de poder dentro de uma sociedade.

### **3.5 A importância do feminino: Evey, Valerie e Rosemary**

No capítulo primeiro deste trabalho, chamamos a atenção para o papel das mulheres em relação às grandes mudanças dentro da esfera social levadas a cabo por movimentos sociais. A formação do sujeito crítico frente à sociedade é um dos elementos que transparecem em diferentes obras de Alan Moore, uma vez que o autor utiliza a arte sequencial para expor seu ponto de vista em defesa das minorias, aspecto o qual foi definitivo para a escolha do presente objeto de análise.

Acreditamos que a opção por personagens femininas não tenha sido aleatória. Aqui, apresentaremos alguns aspectos de crítica e posicionamento por parte dos idealizadores da obra em prol do movimento de gênero. Para isso, utilizaremos três personagens: Evey Hammond, Valerie, atriz que foi torturada e submetida ao cárcere numa cela ao lado de V, e Rosemary Almond, dona de casa que tem seu marido assassinado pelo mascarado.

Como mencionamos anteriormente, Evey Hammond é a co-protagonista de *V for Vendetta*, pois toda a jornada é articulada no sentido de fazer com que Evey, com auxílio de seu mestre, V, consiga libertar-se de seu estado de catarse devido às maquinações do Estado totalitário. A personagem, no início da trama extremamente inocente e indefesa, acaba sendo forçada a prostituir-se para aumentar sua renda (Fig. 27). Todavia, o seu primeiro cliente é um dos homens dedo, força policial do Estado. Para sua sorte, V estava prestes a realizar o seu primeiro ataque ao Estado, iria destruir o Parlamento inglês.

Ao preparar-se para o grande espetáculo – a explosão do parlamento -, V se depara com os homens dedo tentando abusar de Evey, como um cavaleiro que é, salva-a e elimina os policiais. Ao fazê-lo, acaba inserindo Evey em seus planos. E, a partir desse momento, sua personalidade será moldada.



Figura 27 – Evey – Fonte: *V for Vendetta* - edição 01, p. 03

Como mencionamos, a personagem, no início da trama, mostra-se frágil e indefesa, porém pronta a ajudar seu mentor político e intelectual. Sua primeira missão era servir de isca para um bispo com desejos nada convencionais, tratava-se de um pedófilo. Além disso, era o responsável pela “salvação espiritual” das cobaias

nos campos de concentração de *Larkhill*, onde V fora torturado. Evey dirige-se aos aposentos do bispo e, entre algumas falas e carícias, arrepende-se de sua decisão e alerta o bispo de que V estaria vindo matá-lo. Ao voltar à *shadow gallery*, Evey cobra explicações de seu mentor, afinal ela não sabia que ele mataria o bispo. A personagem enfrenta um sério conflito interno, buscando o que é certo e o que é errado.

Outrossim, a trajetória de Evey pode ser relacionada com a obra de Joseph Campbell(2004), “Herói de mil faces”, publicada, pela primeira vez em 1949, a qual causou acalorados debates entre acadêmicos e religiosos. A obra tem como objetivo analisar, com ótica psicanalítica, uma grande quantidade de narrativas fantásticas – mitos religiosos, ocidentais e orientais, de diversas partes do mundo - com o propósito de encontrar semelhanças nas mesmas. Não iremos, aqui, trabalhar cada etapa da “jornada do herói” elaborada por Campbell, mas, a título de exemplo, o mascarado conhecido como V tem seu papel semelhante aos dos seguintes personagens:

O médico é o moderno mestre do reino do mito, o guardião da sabedoria a respeito de todos os caminhos secretos e fórmulas poderosas. Seu papel equivale precisamente ao do Velho Sábio, presença constante nos mitos e contos de fadas, cujas palavras ajudam o herói nas provas e terrores da fantástica aventura. É ele que aparece e indica a brilhante espada mágica que matará o dragão-terror; ele conta sobre a noiva que espera e sobre o castelo dos mil tesouros, aplica o bálsamo curativo nas feridas quase fatais e, por fim, leva o conquistador de volta ao mundo da vida normal após a grande aventura na noite encantada (CAMPBELL, 2004, p. 08).

Nessa esteira, o herói dessa narrativa é Evey, e V irá conduzi-la por uma longa jornada de libertação física e psicológica para além das amarras do Estado. O fato de Evey apresentar muitas diferenças no decorrer da jornada transparece seu amadurecimento. As duas imagens abaixo exemplificam a transformação de Evey após toda a jornada do herói:



Figura 28 – Fonte:V for Vendetta 01 p. 24



Figura 29 – Fonte: V For Vendetta 10 p. 15

Devemos atentar para o “processo de libertação” da personagem, em que V captura Evey e a mantém em cárcere. Porém, Evey tem absoluta certeza de que está sendo torturada pelos homens do Estado, mas seu mentor acredita que somente conhecendo o âmago do terror, da solidão, proporcionado pelo cárcere e pela tortura – mais brandos do que as experiências aplicadas no mascarado – Evey poderá conhecer a verdadeira liberdade, como numa espécie de ritual de passagem.

Nesse sentido:

[...] à consideração dos numerosos rituais estranhos das tribos primitivas e das grandes civilizações do passado, cujo relato chega até nós, torna-se claro que o propósito e o efeito real desses rituais consistia em levar as pessoas a cruzarem difíceis limiares de transformação que requerem uma mudança dos padrões, não apenas da vida consciente, como da inconsciente. Os chamados ritos [ou rituais] de passagem, que ocupam um lugar tão proeminente na vida de uma sociedade primitiva (cerimônias de nascimento, de atribuição de nome, de puberdade, casamento, morte, etc.), têm como característica a prática de exercícios formais de rompimento normalmente bastante rigorosos, por meio dos quais a mente é afastada de maneira radical das atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. Segue-se a esses exercícios um intervalo de isolamento mais ou menos prolongado, durante o qual são realizados rituais destinados a apresentar, ao aventureiro da vida, as formas e sentimentos apropriados à sua nova condição, de maneira que, quando finalmente tiver chegado o momento do seu retorno ao mundo normal, o iniciado esteja tão bem como se tivesse renascido (CAMPBELL, 2004, p. 09).

Ademais, como observamos no capítulo anterior, a Inglaterra nos anos 1980 apresentava altos níveis de desemprego, não eram raros os casos de indivíduos com dupla jornada de trabalho, e o papel da mulher na renda familiar era cada vez maior. Nesse sentido, Evey Hammond, além de mostrar-se vital no desenrolar do

enredo, devido a todo o processo de formação de sujeito “pensante” ocorrido no decorrer da trama, pode ser considerada como uma representação do trabalhador inglês. Ou seja, o fato de ser mulher e de buscar alternativas na prostituição como uma espécie de segundo emprego evidencia problemas sérios de desemprego que a Inglaterra de Thatcher estava enfrentando, bem como o ingresso de um grande número de mulheres no mercado de trabalho.

A narrativa expõe alguns momentos reflexivos relacionados ao papel da mulher na esfera social, por exemplo, o de Rosemary Almond, uma típica dona de casa, submissa, que sofre agressões por parte de seu marido, Derek Almond (Fig. 30). Para situar o leitor, a imagem abaixo mostra o momento em que Rosemary procura conversar com Derek sobre o porquê de seu comportamento agressivo e seu repúdio frente a sua mulher na cama. Derek demonstra estar profundamente revoltado e acaba agredindo Rosemary, culpando-a pelo estresse em seu trabalho. Compete ressaltar um pormenor: Derek trabalha no Nariz - departamento de investigação do Estado - e se encontra frustrado com os atentados de V. Além disso, na noite da discussão, Derek é chamado para evitar a morte da Doutora Delia Surridge, porém, quando esse chega ao aposentado da doutora, V já havia executado seu plano e acaba sendo obrigado a matar Derek, também. Assim, Rosemary Almond fica viúva.



Figura 30 – Rosemary - Fonte: V for Vendetta 03 p. 06

Rosemary, agora viúva, sem seu marido-agressor, para “protegê-la”, mostra-se perdida em um mundo que não demonstra mais a “segurança” de seu antigo lar. Moore e Lloyd problematizam a relação de dependência, submissão e passividade da mulher no casamento. Somado a isso, denunciam a violência na esfera privada. As críticas dos autores são feitas de modo a deixar o leitor confuso, mesmo observando a selvageria com que seu antigo marido costumava tratá-la antes de sua morte, Rosemary demonstra profunda mágoa com a perda de seu marido (Fig. 31).

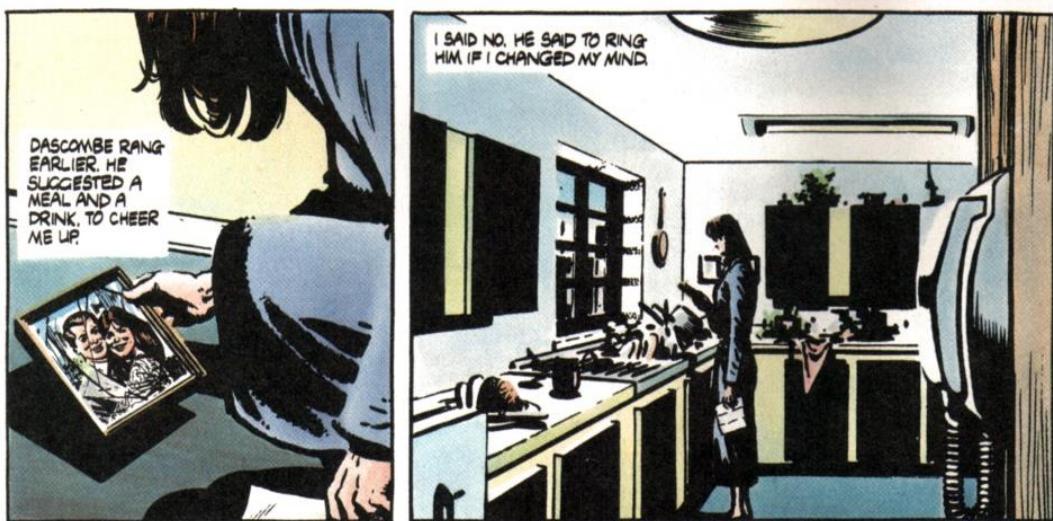


Figura 31 – Dependência - Fonte: V for Vendetta 04 p. 20

Mesmo com a tristeza e o vazio deixados por seu marido, Rosemary precisa seguir em frente. Uma mulher - sem formação e experiência - parece não encontrar saída para sua situação, a não ser ceder aos desejos de outro homem. Na imagem abaixo, Rosemary tem seu primeiro encontro com Credy, um indivíduo da pior espécie, porém com um cargo importante no Estado e que pode prover uma “boa” vida a Rosemary.

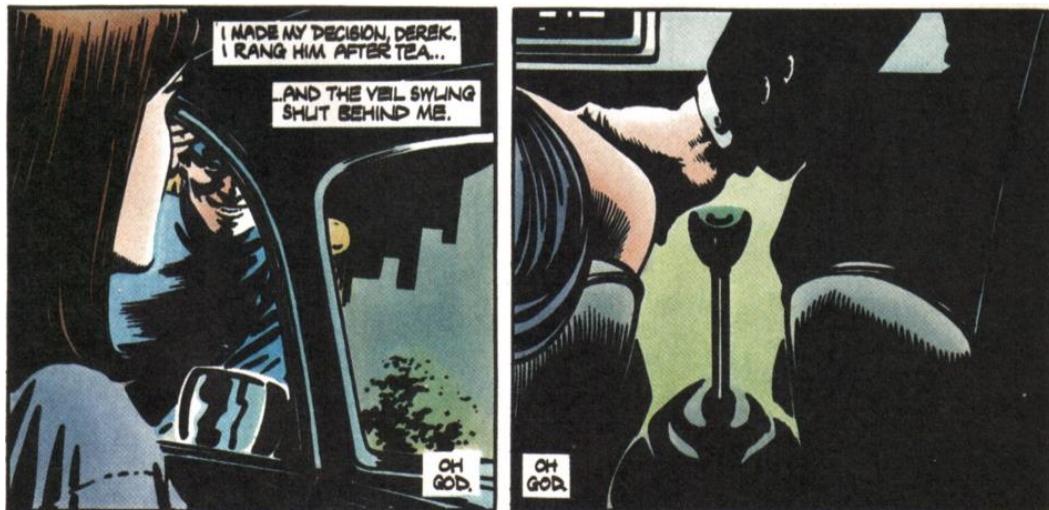


Figura 32 – Encontro com Credy - Fonte: V for Vendetta 04 p. 23

Vale ressaltar que Evey e Rosemary tiveram seus companheiros mortos. Evey presenciou a morte de seu amante quando foi solta pelo mascarado e, como referimos, o marido de Rosemary também foi assassinado. Evey, com ajuda de seu mentor, consegue superar o acontecimento traumático e torna-se uma mulher forte e decidida. Em contrapartida, Rosemary acaba dependendo de homens como Credy. Aqui, temos o contraste da mulher dependente de seu marido, com o da mulher forte e independente, encarnada por Evey.

Não menos importante, quando V invade o setor televisivo do Estado com o intuito de passar uma pertinente mensagem à população. São visíveis algumas mensagens que poderíamos considerar uma espécie de segundo plano. Essas evidenciam outras críticas dos autores à forma como a mulher é representada na televisão. Na imagem abaixo, chamamos a atenção para a forma como a mulher é tomada pelos fortes braços de seu herói, Storm Saxon, que aparece para salvá-la da vilania. Devemos atentar para os trajes da personagem, uma roupa minúscula que faz lembrar um maiô, provavelmente, com o propósito de chamar a atenção para suas “curvas”. Ou seja, a mulher é um objeto na trama, ela é secundária, depende do homem para ter utilidade.



Figura 33 – Mídia e mulher 1 – Fonte: V for Vendetta 04 p. 25

Ainda, relacionadas ao mesmo tema, os autores apresentam mais duas cenas de canais televisivos em que a mulher é representada como um objeto de desejo masculino. Na Figura 34, um homem se sente à vontade para tomar a moça em seus braços, mas o que mais chama a atenção na cena é o protuberante busto da mulher. Somente para confirmar a interpretação na Figura 35, a cena se repete, colocando a mulher numa posição ainda mais constrangedora: ao derrubar alguns objetos, ela junta-os no chão, deixando, desse modo, suas curvas ainda mais à mostra.



Figura 34 – Mídia e mulher 2 – Fonte: V for Vendetta 04 p. 28



Figura 35 – Mídia e mulher 3 – Fonte: *V for Vendetta* 04 p. 29

A história de Valerie será explorada mais enfaticamente, quando nos detivermos sobre a representação do Holocausto em *V for Vendetta*. Compete ressaltar que toda a história de vida de Valerie e as dificuldades de assumir sua identidade homoafetiva, desde sua infância, deixam transparecer as críticas dos autores frente ao conservadorismo da família tradicional. A história de Valerie, que consiste no relato mais comovente da obra, possui dois pontos importantes para nossa análise. O primeiro é, conforme apontamos, o preconceito da família tradicional, já o segundo é o receio dos autores em relação a futuras investidas de Thatcher contra os homossexuais.

### 3.6 O vírus por trás dos campos

It's 1988, Margareth Thatcher is entering her third term of office and talking confidently of a unbroken conservative leadership well into the next century. My youngest daughter is seven, and the tabloids press are circulating the idea of concentration camps for person whit aids. The new riot police wear black visors as do their horses, and their vans have rotating video cameras mounted on top. The government has expressed a desire to eradicated homosexuality, even as an abstract concept, and one can only speculated as to which minority group will be the next legislated against. I'm thinking of taking my family and getting ou of this country soon. Alan Moore<sup>112</sup>

A interpretação histórica é capaz de nos levar por diversos caminhos diferentes, às vezes, alguns “desvios” ajudam a melhorar nossa compreensão. Imprescindíveis são os conceitos, ferramentas de análise que proporcionam diferentes óticas sobre um determinado objeto ou evento. Esse subitem, num primeiro momento, tinha o título de “A representação do Holocausto em *V for Vendetta*” e, segundo nossa primeira interpretação, os campos de concentração, as perseguições, as torturas e experiências com seres humanos - presentes na obra – eram, única e exclusivamente, elementos elencados do Terceiro Reich. Todavia, com o passar dos meses de pesquisa, novas leituras e novas discussões fizeram com que nossa opinião sobre esses elementos se modificasse. Acreditamos que esses elementos foram, sim, em certa medida, influenciados pelo regime nazista, porém os autores estavam mais preocupados com os perigos de seu presente e com a construção de uma narrativa que pudesse alertar sobre esses maus agouros durante os anos 1980. Mas estamos falando de campos de concentração e perseguições em um passado tão próximo?

Para uma melhor percepção, será vital a noção de *practical past* de Hayden White apresentada anteriormente – ver subitem 2.5 pag. 73.

---

<sup>112</sup> Contracapa da versão original de *V for Vendetta* de 1988 pela DC Comics.

A partir do pensamento de White, devemos utilizar a história como uma ferramenta prática, para a busca de soluções e reflexões de importância atual. O autor, assim como nós, se distancia de uma historiografia ortodoxa. A historiografia deve estar sempre discutindo o presente e os perigos do futuro. Nesse sentido, agora, apresentaremos como Moore e Lloyd construíram a sua narrativa histórica relacionada aos seus temores frente às posições conservadoras de Margaret Thatcher e suas políticas relacionadas às minorias e ao perigo que o HIV representava durante a década de 1980.

Com o objetivo de enriquecer a discussão, gostaríamos de discorrer sobre a percepção de dois autores judeus, Will Eisner e Art Spiegelman, e suas interpretações sobre o antisemitismo e o Holocausto judeu em suas *graphic novels*.

Conforme vimos, na obra aqui analisada, temos a representação de campos de concentração aos moldes nazistas, todavia estamos propondo a interpretação deles como aspectos do passado presentes na década de 1980 e sua relação com a disseminação do vírus HIV. Além disso, discutiremos alguns exemplos de representação do Holocausto judeu em outras narrativas gráficas, para, no final, vislumbrar *V for Vendetta* sob a ótica do passado prático de Hayden White.

Will Eisner, filho de judeus imigrantes, nasceu no Brooklin, Nova York, onde passou sua juventude. A sua criação mais conhecida é a saga *The Spirit*, publicada, pela primeira vez, em 1940. O personagem principal é um detetive mascarado, Denny Colt, um herói sem superpoderes que atua na cidade fictícia de Central City. Podemos destacar os elementos estilísticos da série, com enquadramentos quase cinematográficos, efeitos de luz e sombra e as inovadoras técnicas narrativas, além da qualidade do roteiro e da arte. Em 1942, Eisner deixa a série ao ser mobilizado pela Segunda Guerra Mundial, na qual produziu pôsteres, ilustrações e histórias propagandísticas para o exército norte-americano. Em 1978, criou a obra “Um Contrato com Deus” (*A Contract With God*), considerada a primeira *graphic novel* do

gênero, a qual consiste em quatro histórias acerca da vida no *Bronx* nos anos 1930.<sup>113</sup>

As obras de Eisner são conhecidas mundialmente, e algumas, vistas como canônicas. Em “Ao Coração da Tempestade” (*To the Heart of the Storm*), publicada em 1991, o autor faz um relato autobiográfico. A história é uma “colcha de retalhos”, em que temos diversas micro-histórias relacionadas com o personagem principal. Os temas abordados são diversos, abrangendo: a chegada de seus pais ao continente americano no final do século XIX, vivenciada pela mãe de Eisner; a violência e os problemas de uma grande cidade; a desigualdade social propiciada pelo capitalismo; o antisemitismo; o combate ao socialismo nos EUA; e a grande depressão.

Além disso, o autor concebe um relato pessoal e criativo de passagens que marcaram sua vida, dentre elas, podemos ressaltar: sua pré-adolescência, enfrentando valentões para defender seu irmão, sua primeira experiência sexual e o alistamento nas forças armadas.

Art Spiegelman, também judeu, nascido em 1948, é ilustrador, cartunista e autor de histórias em quadrinhos. Teve grande reverberação no cenário cultural *underground* dos Estados Unidos. Suas obras mais conhecidas são *Maus* e a coletânea de tiras em quadrinhos “*In the Shadows of No Towers*”(BOOKER, KEITH, 2010. p. 164).

Spiegelman nos presenteia com um dos relatos mais comoventes já desenvolvidos a respeito do massacre judeu durante a Segunda Guerra Mundial. A contribuição da obra para estudos voltados à memória do Holocausto é enorme. A narrativa de *Maus* se desenvolve em dois planos. No primeiro, temos as memórias de Vladek, um sobrevivente do Holocausto, compartilhando-as com seu filho, Artie. No segundo plano, estão a relação conflituosa de pai e filho, e o esforço de Artie para organizar o relato de sobrevivência de seu pai. Ademais, a forma como o autor

---

<sup>113</sup> Fonte: <<http://www.willeisner.com/biography/index.html>> (acessado no dia: 08/04/2013)

retrata os personagens é peculiar, os judeus são ratos, nazistas são gatos, os poloneses são porcos e os americanos são cães<sup>114</sup> (Fig. 36).



Fig. 36 – Maus – Fonte: SPIEGELMAN, A. Maus: A história de um sobrevivente, 1992, p. 25

<sup>114</sup>Em alguns momentos da narrativa, Spiegelman, optou pela inserção de máscaras nos personagens. De acuerdo con La Capra, “Un sorprendente alejamiento del uso de figuras animales es el rol de las máscaras animales. Cuando los personajes usan máscaras animales explícitas (por ejemplo, Artie, sus entrevistadores televisivos o su analista), no queda claro si lo que hay detrás son rostros humanos o se trata únicamente de máscaras. Esta puesta en abismo o multiplicación sin fondo puede ser uno de los gestos más radicales de problematizar la identidad. En un sentido más restringido, los judíos llevan máscaras de cerdos cuando quieren pasar por polacos. Artie usa una máscara de ratón para su entrevista televisiva, y sus entrevistadores llevan también máscaras. Una razón obvia de esto es la artificialidad de la entrevista, el carácter armado del proceso de un reportaje y la falsedad del medio en que tiene lugar, especialmente en contraste con los problemas que obsesionan y enferman a Spiegelman.”(LACAPRA, Dominick. **Historia y memoria después de Auschwitz.** - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009. p. 188)

Segundo Lacapra, a opção pela alegoria aos animais foi utilizada para ressaltar a conduta bestial e a perversidade humana. Isso, porque os animais podem matar uns aos outros, todavia não são capazes de torturar, nem regozijar-se com o sofrimento das vítimas. Essas são "conquistas" humanas (LACAPRA, 2009, p. 194).

Conforme Lacapra, a partir de 1970, os debates a respeito do Holocausto foram colocados em pauta e, a partir de então, o investimento na memória do trauma foi maciço. Como exemplo, o autor afirma que, desde o início do período, a proliferação de museus, monumentos e memoriais dedicados ao Holocausto foi muito intensa. Podemos citar a iniciativa de Steven Spielberg, que reuniu testemunhos de cerca de 50.000 pessoas. Além disso, Lacapra, sustenta que esse tipo de iniciativa é um indício de que o testemunho se converteu em um gênero importante e dominante da não-ficção, o qual incentiva a discussão entre fato e fantasia(LACAPRA, 2009, p. 24).

Ainda, para esse autor, os motivos para o recente interesse nos testemunhos são: a idade avançada dos sobreviventes - sem seus relatos, a memória do Holocausto poderia vir a desaparecer -; somado a isso, o temor frente às investidas negacionistas e "revisionistas", as quais colocam em xeque a validade das memórias. Alguns chegam ao extremo de negar os horrores cometidos pelos nazistas e a própria existências das câmeras de gás (Ibidem, p. 25).

E de que forma representar um evento traumático, que suscita tantos debates e desperta interesse de diversos grupos, como o Holocausto? Até hoje, não existe consenso, nem existirá em relação a esse questionamento. Alguns autores veem o Holocausto como virtualmente irrepresentável. George Steiner defende que, "O mundo de Auschwitz está fora do discurso, assim como fora da razão"(WHITE, 2006. p. 197).

Autores, como Berel Lang, opõem-se a qualquer uso do genocídio como material de escrita poética ou ficcional. De acordo com ele, somente a maior crônica literal dos fatos do genocídio pode passar perto de ser autêntica e verossímil (Ibidem, p. 198).

White, ao citar Lang, o qual defende que o genocídio não é apenas um evento real, é também literal, ou seja, “um evento cuja natureza serve de paradigma para o tipo de evento sobre o qual nos é permitido falar apenas de maneira “literal””( Ibidem, p. 199).

White ressalta a singularidade e especificidade de eventos como o Holocausto, porém discorda sobre a impossibilidade de representação, afirmando que, para representar esse tipo de evento, característico do século XX, os modos mais antigos de representação realista e clássico são inadequados. Como exemplo desse novo tipo de forma de representar, ele se utiliza de “Maus” e, segundo o mesmo:

[...] Maus apresenta uma visão particularmente irônica e aturdida do Holocausto, mas é, ao mesmo tempo, um dos mais tocantes relatos narrativos dele que conheço, e não apenas porque traz a dificuldade de descobrir e dizer toda a verdade, mesmo que seja sobre uma pequena parte do Holocausto, ou tanto uma parte da história quanto dos eventos cujo significado está procurando descobrir. [...]Certamente, Maus não é uma história convencional, mas trata-se de uma representação de eventos reais do passado ou, pelo menos, de eventos representados como tendo verdadeiramente ocorrido (Ibidem, p. 196).

Nessa perspectiva, White acredita que o século XX foi capaz de proporcionar uma série de eventos extremos – o autor chama esses eventos de modernistas -, dos quais, a narrativa histórica já não consegue mais dar conta. Por conseguinte, as propostas mais abertas e que fogem do rigor acadêmico têm maiores chances de aproximação com esse passado traumático. De acordo com White:

[...] entre seus supostamente não inimagináveis, impensáveis e inexprimíveis aspectos, o fenômeno do hitlerismo, a solução final, a guerra total, a contaminação nuclear, a fome em massa e o suicídio ecológico; um senso profundo de incapacidade para nossas ciências explicarem, controlarem ou conterem tais fatos; e uma crescente consciência da incapacidade de nossos modos tradicionais de representação até para descrevê-los adequadamente. [...] O que tudo isso sugere é que os modos de representação modernistas podem oferecer possibilidades de representar a realidade de ambos, o Holocausto e sua experiência, que nenhuma outra versão de realismo poderia fazer (WHITE, 2006, p. 206).

Concordamos com White, no sentido de que o século XX proporcionou eventos extremos os quais transcendem a capacidade das formas de representação do século XIX. Além disso, acreditamos que o Estado nazista foi além do genocídio,

visto que burocratizou a morte, criando toda uma indústria de extermínio. E, nesse aspecto, ele se diferencia dos demais genocídios no decorrer dos séculos.

A forma como Eisner apresenta a narrativa em “Ao Coração da Tempestade” é curiosa. O personagem principal, no caso, o autor, encontra-se em um trem dirigindo-se ao serviço militar e, durante a viagem, vislumbra sua história de vida através da janela, como um *flashback*.



Figura 37 – Ao coração da Tempestade ilustrativa – Fonte: EISNER, W. Ao Coração da Tempestade. 2010, p. 195

Somado a isso, devemos atentar para a introdução da obra, em que Eisner apresenta uma passagem interessante:

Fui criado na segurança dos Estados Unidos durante a formação da tempestade que culminou na segunda Guerra Mundial. Foi uma jornada por uma época de conscientização sobre as questões sociais e preocupação constante com a sobrevivência econômica. Ao mesmo tempo, **era possível ouvir os estrondos e sentir as ondas de choque do distante Holocausto[grifo do autor]**. [...] Quando comecei a trabalhar neste livro, minha intenção era criar uma experiência ficcional concentrada apenas na construção daquele clima, mas no fim ela passou por uma metamorfose e se transformou em uma autobiografia quase escancarada. **Numa obra como esta, fatos e ficção se misturam com a memória seletiva [grifo do autor]**, resultando numa memória bem específica. Fui obrigado a confiar na veracidade da memória visceral (EISNER, 2010, p. 09).

Na passagem acima, temos alguns pontos interessantes. Primeiro, como Eisner afirma, “era possível ouvir os estrondos e sentir as ondas de choque do distante Holocausto”. Mesmo separados pelo oceano Atlântico, a comunidade judaica americana estava ciente dos horrores que estavam ocorrendo na Europa. O personagem principal, Willie, recebia diversas cartas de uma ex-namorada, relatando as medidas que o governo nazista implantava contra os judeus.

Ademais, Eisner tinha planos de criar uma “experiência ficcional concentrada apenas na construção daquele clima”, porém, no decorrer do processo criativo, o autor tem suas pretensões frustradas, sua narrativa acaba se transformando numa autobiografia. Esse aspecto evidencia a dificuldade de trabalhar com temas relacionados ao século XX<sup>115</sup> e, principalmente, a de criar um limiar entre história e ficção. Nesse aspecto, concordamos com White:

O discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos "imaginários" do que "reais", mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo permanece impossível (WHITE, 1994, p. 05).

Desse modo, segundo Hayden White, nos romances históricos do século XIX, o leitor tinha facilidade em diferir entre história e ficção, normalmente, identificando um romance, claramente, fictício, porém seu pano de fundo constava de um

---

<sup>115</sup> Diferente de Spiegelman, Eisner não trabalhou especificamente com o Holocausto, mas as tentativas de fuga da Alemanha podem, a nosso ver, ser classificadas como uma experiência traumática.

contexto real. Todavia, as produções modernas e pós-modernas distinguem-se dos romances citados, justamente, nos limites entre realidade e ficção. O leitor não consegue diferenciá-los. Portanto, como vimos no fragmento citado, Will Eisner, um judeu nova-iorquino, atenta para as dificuldades da construção de um relato sobre o passado, no caso, o seu passado.

White analisa o filme de Oliver Stone, *JFK*(1991), protagonizado por Kevin Costner, no papel de um promotor de justiça que, alguns anos após o atentado a Kennedy, começa a traçar rastros de uma grande conspiração, dentro do governo americano, para assassinar o presidente.

A forma como Stone apresenta os “fatos” e as pistas da grande conspiração tornam tudo muito plausível, e esse foi o grande “problema” de seu filme. Segundo um crítico: “That Stone’s editing techniques might destroy the capacity of young viewers to distinguish between a real and a merely imaginary event”<sup>116</sup>(WHITE, 1999. p. 69). Essa dificuldade em distinguir entre real e imaginário não deve ser vista como um ponto negativo, mas sim como uma característica de uma nova forma de representar o passado, um passado traumático, com cicatrizes enormes: por duas grandes guerras mundiais, Holocausto, crises financeiras, fome e o investimento colossal em tecnologia de guerra. Esses eventos, de acordo com White, foram capazes de criar uma espécie de trauma infantil na civilização ocidental.

Assim como “Ao coração da Tempestade”, *Maus* pode ser considerado mais um exemplo da impossibilidade de diferenciação entre gêneros históricos e literários. De acordo com La Capra:

La búsqueda de Spiegelman de una estructura novelística no implica licencias novelísticas y estuvo relacionada a una investigación cuidadosa y realmente dolorosa, así como a una exacta reconstrucción de un contexto contemporáneo. También es importante que el autor señale las **sospechosas implicancias políticas de categorizar a Maus como ficción[do autor]**, en la medida que pueda caer en manos de revisionistas y de la extrema derecha. Aquí un punto básico es que la clasificación binaria en general, y la que se establece entre ficción y no ficción en particular, no es adecuada para clasificar a *Maus*. La calidad entremezclada e híbrida de la obra resiste que se la etiquete dicotómicamente, y la noción misma de

---

<sup>116</sup> “As técnicas de edição de Stone podem destruir a capacidade de jovens telespectadores em distinguir entre um evento real e um imaginário” (Tradução do autor).

híbrido puede no ser adecuada para implicar una forma amplia de explicación o una comprensión absolutamente controlada que no está garantizada por la forma del texto. Pero, aún apreciando el “fértil territorio” para “uma potente escritura contemporánea” provista por el “límite entre ficción y no ficción”, preferiría resistirse a algunos juegos de mano que se handado en esa área caótica (LACAPRA, 2009, p. 168-169).

Concordamos com o autor ao indicar o perigo de se categorizar Maus como ficção, pois indivíduos “mal intencionados” podem desmerecer todo um esforço de criação de um pequeno aspecto da realidade passada, de uma interpretação, por se tratar de uma obra de ficção. Consequentemente, acreditamos que classificar Maus como uma obra de ficção sem nenhum elemento real é algo que apenas indivíduos desprovidos de ética seriam capazes de fazer, mas, infelizmente, indivíduos assim existem...

Após essa breve explanação sobre a relação da arte sequencial com a memória do Holocausto, vamos partir para a análise de *V for Vendetta* sobre um possível e temível Holocausto durante a década de 1980.

Primeiramente, devemos lembrar que, na década de 1980, portadores do soro positivo tinham uma vida bem mais difícil, eram alvo de grande preconceito e, na Inglaterra, as políticas de Estado pareciam estar pouco interessadas na conscientização do restante da população frente ao HIV. Nesse sentido, de acordo com Keller:

The irrational hatred and vituperation against gay men that followed in the wake of the AIDS epidemic was stunning in its savagery and inhumanity because it forced governmental institutions to address a segment of the population regarded as beneath acknowledgment and consideration. Senator Jesse Helms – USA - managed to push through legislation that defined public healthy advertisements directed at the gay community as pornographic and obscene, and Thatcher's administration in Britain edited public health information directed at gay men because it appeared to condone an alternative lifestyle. The vituperation from the pulpit was unrelenting: gays and intravenous(IV) drug users were being punished by God with a horrible affliction for their transgressions against the “natural” sexual order, for their deconstruction of the simplistic gender duality, a belief which conveniently forgot that lesbians were the social group least likely to contract the virus (KELLER, 2008, p. 192)<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> O ódio irracional e insultos contra gays que se seguiram na esteira da epidemia da AIDS eram impressionantes em sua selvageria e desumanidade, já que tiveram as instituições governamentais seu favor, tratando de um segmento da população considerado de baixo nível. O senador Jesse Helms – EUA - conseguiu ratificar essa ideia através de legislação que definiu anúncios de saúde pública voltados para a comunidade gay como pornográficos e obscenos. A administração de

Tendo essa nota contextual em vista, temos posicionamento semelhante ao do autor: durante os anos 1980, ser homossexual e/ou soro positivo era sinônimo de uma vida cheia de preconceitos – infelizmente, até hoje, esse preconceito ainda está muito arraigado. Além disso, como já mencionamos, as políticas públicas pareciam estar mais voltadas para um segregacionismo do que para a conscientização da população sobre formas de prevenção e modos de se conviver com esse problema.

Ademais, o colunista do *The Guardian UK*, Matthew Todd, expõe suas percepções sobre as medidas de Thatcher relacionadas à comunidade LGBT. Segundo Tood:

If you were a gay man in the mid to late 80s – let alone a teenager, as I was – you were one of the unlucky ones. The kick in the teeth was far from metaphorical. When a terrifying new disease began cutting down gay men like rows of corn, the media, most vociferously led by the Sun's then editor, Kelvin MacKenzie, launched a campaign of deeply unpleasant propaganda. Knowing that hated Labour politicians such as Ken Livingstone were actively supportive of gay equality, the rightwing media seized their opportunity. [...] celebrities such as Kenny Everett, Russell Harty and Freddie Mercury were hounded as diseased vermin.[...] The Sun reported a joke that went like this: "A gay man goes home to his parents and tells them he's got good news and bad news. The bad news is I'm gay. The good news is I've got Aids".<sup>118</sup>

Acreditamos que toda essa discriminação e uma política que pouco – ou nada – preocupavam-se em acabar com o preconceito frente às questões LGBT foram vitais para o processo criativo de *V for Vendetta*. Afinal, eles estavam fazendo uma leitura crítica de seu tempo e entrando no campo de forças midiático. Crucial para a nossa interpretação é o temor frente ao HIV, doença que, na época, foi tratada como

Thatcher na Grã-Bretanha editou informações de saúde pública dirigidas a gays, porque parecia tolerar um estilo de vida alternativo. Entretanto, os insultos do púlpito foram implacáveis: gays e usuários de drogas intravenosas (IV) estavam sendo punidos por Deus com uma aflição horrível por suas transgressões contra a ordem sexual "natural", por sua desconstrução da dualidade de gênero simplista. Além disso, os governantes, convenientemente, esqueceram que as lésbicas eram o grupo social menos propenso a contrair o vírus (KELLER, 2008, p. 192)

<sup>118</sup> Se você fosse um gay em meados da década de 80 - um adolescente, como eu era - você seria um dos azarados. O pontapé nos dentes estava longe de ser algo metafórico. Quando uma nova doença terrível começou a cortar os gays como fileiras de milho, a mídia, mais veementemente, liderada pelo então editor The Sun, Kelvin MacKenzie, lançou uma campanha de propaganda profundamente desagradável. Sabendo que políticos trabalhistas odiados, como Ken Livingstone, estavam ativamente favoráveis à igualdade gay, os meios de comunicação de massa de direita aproveitaram sua oportunidade. [...] O jornal The Sun publicou a seguinte piada: Um homem gay vai para casa com seus pais e lhes diz que ele têm uma boa notícia e uma má notícia: "A má notícia é que eu sou gay. A boa notícia é que eu tenho Aids".(tradução d autor)

Fonte:<<http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/apr/10/margaret-thatcher-poster-girl-gay-rights>> (acessado: 02/12/2013)

uma terrível epidemia, causando um preconceito ainda maior contra os chamados “grupos de risco” – conceituação errada, e poderíamos acrescentar, preconceituosa – nos quais se enquadravam, principalmente, homossexuais e estrangeiros. No caso inglês, vale ressaltar que o senso comum sempre enxergou o berço do HIV sendo África, logo a comunidade negra também sofria com esses males. Nessa esteira, Moore e Lloyd vão, novamente, extrapolar a “realidade”, ao criar campos de concentração para esses indivíduos e, sejamos sinceros, no período, um fim do mundo era plausível, visto que a perversidade humana se mostrava em alta, a segregação desses grupos de risco - burocratizada pelo Estado - não era algo impensável e descabido.

Os fornos, onde as vítimas do terceiro Reich eram incineradas, estão presentes em *V for Vendetta*. A Figura 13 retrata uma das vinganças do personagem principal, mais especificamente, contra o general Prothero, um dos responsáveis pelo campo de concentração de Larkhill. Durante toda a *graphic novel*, é visível a perversidade na figura de Prothero, sujeito que pouco se importava com as vidas humanas. Em compensação, tinha uma paixão por bonecas de porcelana, e essa fixação é utilizada pelo mascarado para torturá-lo. Como podemos observar na mesma figura, V veste a coleção de bonecas de Prothero como se fossem as vítimas do campo de concentração e as incinera, levando o general à loucura absoluta. A nosso ver, a atitude de V demonstra o quão irrelevante eram consideradas as vidas de judeus, muçulmanos, negros, homossexuais e outras minorias, para o regime da ficção. Afinal, bonecas de porcelana são mais valiosas que vidas humanas.



Figura 38 - Incineração das bonecas do General Prothero – Fonte: *V for Vendetta* edição 01, p. 32

Em *V for Vendetta*, temos a presença de experiências com seres humanos, prática característica do regime nazista. Como já citamos, V é um dos resultados das experiências e das torturas. Além do personagem principal, os autores expõem o relato de outra cobaia, seu nome era Valerie.

A história de vida de Valerie encontra-se na sétima edição e é transmitida a Evey, que, aparentemente, foi capturada pelo Estado, mas, na realidade, está sob cárcere de V. Mantida presa numa pequena cela, seu único companheiro é um rato. Todavia, surpreendida pelo destino, depara-se com pedaços de uma autobiografia, escrita em papel higiênico, a qual transformaria sua percepção de mundo.

A autora era Valerie. Nascida em Nottingham, em 1957, seu sonho era ser uma grande atriz. De acordo com a carta autobiográfica, ela conheceu a sua primeira namorada ainda na escola, seu nome era Sara e tinha 14 anos, enquanto que Valerie tinha 15. Para Sara, sua atração por indivíduos do mesmo sexo foi temporária, mas, para Valerie, não. Em 1976, já na fase adulta, Valerie leva uma garota chamada Christine para conhecer seus pais. Sua família não aceita tal

condição (Fig. 39), e ela vai para Londres, a fim de estudar teatro. Lá, passou por tempos felizes, uma vez que sua carreira tornou-se promissora e, além disso, encontrou seu grande amor, Ruth.

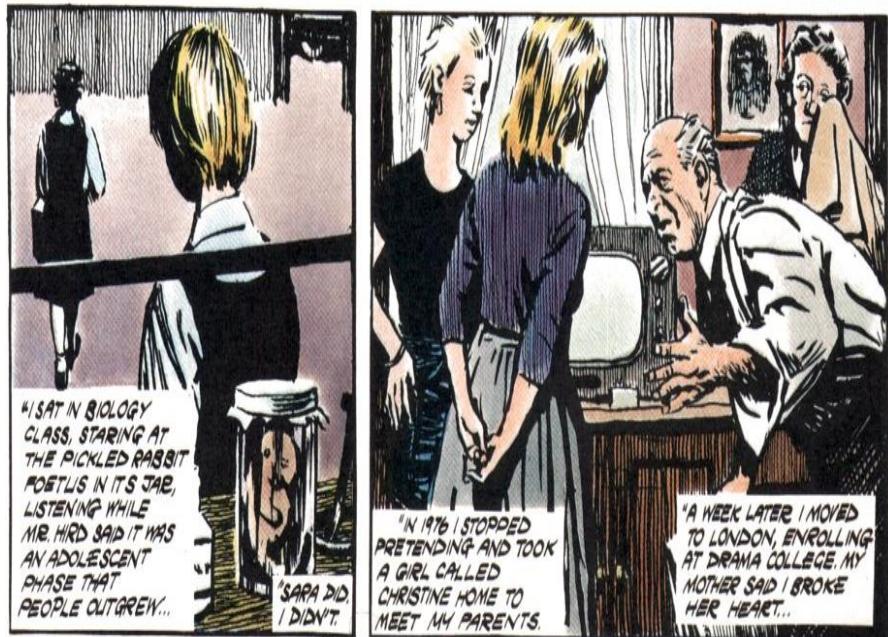


Figura 39 – História de Valerie – Fonte: *V for Vendetta* edição 07, p. 26

Em 1988, a guerra começou e, segundo Valerie, não havia mais rosas para ninguém. Em 1992, o grupo Chama Nôrdica tomou o poder, perseguiu gays e levou Ruth. Os militares torturaram Ruth para que ela entregasse Valerie e, assim, ela o fez. Em consequência, a culpa consumiu Ruth de tal forma que ela se suicidou na própria cela.

Durante as sessões de tortura de Valerie, os homens do Estado disseram que todos os filmes dela seriam queimados. Somando-se a isso, as piadas sobre lésbicas eram constantes. Então, na cela, Valerie passou por terríveis experiências, tornando-se mais uma cobaia, assim como V. Durante o período da leitura da biografia de Valerie, Evey é submetida à tortura e interrogatórios constantes, mesmo assim não entrega o mascarado, nem menciona o lugar onde está escondido (Fig. 40). Aqui, temos um elemento interessante, no final do clássico de George Orwell, uma das principais influências de *V for Vendetta*, o protagonista, Winston Smith,

entrega sua amada, após a tortura. Depois da leitura da autobiografia de Valerie, V libera Evey de seu cativeiro.

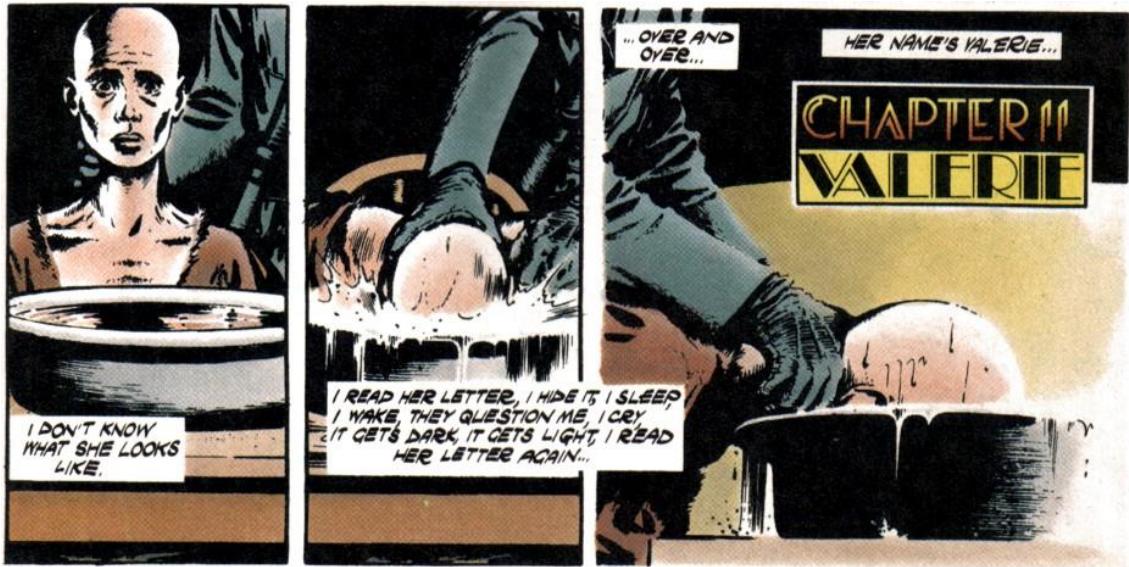


Figura 40 – Tortura de Evey - Fonte: *V for Vendetta* edição 06, p. 25

Como foi possível observar, nosso objeto é permeado por diversas histórias e relatos. Toda a discriminação que Valerie sofreu durante sua adolescência, a intolerância de seus pais frente a sua opção sexual são elementos trazidos do “real”, com intuito de conscientizar o leitor, discutir um problema social. No decorrer do relato, temos as perseguições aos homossexuais. Segundo Keller:

Moore e Lloyd's *V for Vendetta* becomes a protest against a gradual erosion of civil rights and against the increasingly fascist tactics of British government. The distopic England of the comics operates as a warning against the continued support of Thatcher's policies. For Moore, the glaring manifestation of creeping fascism is the intolerance and discrimination towards gays and lesbian and people with AIDS, and he particularly seems to see the practice as a slippery slope, potentially leading to reprisals against the minorities (KELLER, 2008, p. 198)<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> “*V for Vendetta*, de Moore e Lloyd, é um protesto contra a gradual erosão dos direitos civis e as táticas cada vez mais fascistas do governo britânico. A Inglaterra distópica dos quadrinhos funciona como um aviso, em oposição à continuação do apoio às políticas de Thatcher. Para Moore, as evidentes manifestações fascistas, como a intolerância, a discriminação contra gays e lésbicas e pessoas com AIDS, são particularmente perigosas, podendo levar à repressão contra as minorias.”(tradução do autor)

Concordamos com a interpretação do autor, porém acrescentamos que os autores intensificam a “realidade” com o objetivo de chocar, chamar a atenção para essas injustiças sociais.

Ainda, devemos atentar para um último elemento, o diário da doutora Surridge, responsável pelas experiências em Larkhill. Durante toda a sua narrativa, ela demonstra frieza frente a suas cobaias, chegando ao desprezo, ao comparar humanos com coelhos para experiências. Como podemos observar:

May 23th: Prothero has picked the subjects...Four dozen of them. And I've got to inspect them this afternoon. **They are so weak and pathetic you find yourself hating them.[do autor]**/ The don't fight or struggle against death. They just stare at you with weak eyes. **They make me want to be sick, physically. They're hardly human [do autor]**(MOORE; LLOYD. *V for Vendetta*. edição número 3. 1988. p. 26)<sup>120</sup>.

Conforme vimos acima, com o tempo, ela passa a repudiar aquelas pessoas. Já que elas não lutam, não parecem humanas, não há mais razão para viverem. A menos que, através das experiências, seja possível desenvolver pesquisas científicas. Afinal, para o Estado totalitário fictício, os fins justificam os meios.

Das doze cobaias selecionadas, diversas não resistem aos experimentos,

June the ninth./ Of the original four dozen, over seventy five percent are dead now./ Out of the ten that are lefft, I doubt that three will survive the night. **One of the blacks[grifo do autor]**, Donald Crane is in particularly bad condition./ He is delirious all the time, and imagines he is in Trenchtown, Jamaica. He stared to develop four extra nipples and his generative organs have atrophied./ Strangely, there are no clear patterns emerging as to which group succumbs quickest. If anything, the women are slightly more resistant than the men. **Especialy the black women./ Rita Boyd, the lesbian[grifo do autor]**, died at tea-time. During the autopsy we found four tiny vestigial fingers forming within the calf of her legs. (*Ibidem*, p. 26)<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup>“23 de maio: Prothero escolheu os pacientes ... Quatro dúzia deles. E eu tenho que inspecioná-los esta tarde. Eles são tão fraco e patético que dá para odiá-los. / Não lutam contra a morte. Eles só olham para você com olhos fracos. Eles me fazem querer ficar doente, fisicamente. Quase não são humanos” (tradução do autor).

<sup>121</sup>“Junho. / Das quatro dúzias originais, mais de setenta e cinco por cento estão mortos. / Fora dos dez que sobraram, duvido que três sobrevivão à noite. Um dos negros, Donald Crane está, particularmente, em mau estado. / Ele está delirando o tempo todo, e imagina que está em Trenchtown, Jamaica. Começou a desenvolver quatro mamilos extras e seus órgãos reprodutores se atrofiaram. / Estranhamente, não há padrões claros sobre qual grupo sucumbe mais rápido. As mulheres são ligeiramente mais resistentes do que os homens. Especialmente as mulheres negras. / Rita Boyd, a lésbica, morreu na hora do chá. Durante a autópsia, encontramos quatro dedos minúsculos se formando em sua panturrilha. / ”(tradução do autor)

No recorte acima, a doutora afirma que os negros são mais resistentes que os brancos e, sobretudo, as mulheres negras, ao citar Rita Boyd, uma negra lésbica. Além da brutalidade e da falta de humanidade evidente nesses relatos, sobretudo, ao apresentar os efeitos colaterais, mamilos extras, dedos surgindo em regiões do corpo, devemos atentar para os grupos que fazem parte dos experimentos: negros e homossexuais, porém, até o momento, não ouvimos falar em judeus.

É comum, na sociedade ocidental, empurrar a culpa para o mais fracos. Exatamente, isso que teremos em *V for Vendetta* - uma perseguição desenfreada às minorias. Sendo assim, Keller relata que:

Conversely, Americans assumed that patient zero was a Haitian who had been infected by a African; for westerns, Africa seems to be the presumptive origin of all unknown pathogens. The alternative theory is that the Haitian population became infected by gay American tourist, the blame still firmly placed among minorities (KELLER, 2008, p 196)<sup>122</sup>.

A doutora lembra-se de um paciente em especial, o da sala 5. De acordo com ela:

[...] really fascinating case./ Physically, there doesn't seem to be anything wrong with him. No cellular anomalies, nothing./ But he is quite insane. Batch 5 seems to have brought on some kind os psychotic breakdown./ Strangely, he's developed one of those curious side effects which seem to afflict certain categories of schizophrenic (MOORE; LLOYD. *V for Vendetta*. edição número 3. 1988, p. 26)<sup>123</sup>.

Esse paciente é o nosso mascarado, que ainda se encontra encarcerado, mas não desenvolveu nenhum efeito colateral específico, apenas alguns indícios de esquizofrenia. O diário que acabamos de analisar foi encontrado pelos detetives responsáveis pela caçada ao mascarado, todavia algumas páginas relacionadas aos dados de identificação do mesmo estavam faltando, o que induz os detetives a se

---

<sup>122</sup> Por outro lado, os americanos assumiram que o paciente zero foi um haitiano que havia sido infectado por um Africano; para os estadunidenses, a África parece ser a origem de todos os patógenos desconhecidos. A teoria alternativa é que a população do Haiti tornou-se infectado por turista gay norte-americano. A culpa, ainda, é colocada entre as minorias (tradução do Autor).

<sup>123</sup>"[...] Caso realmente fascinante. / Fisicamente, não parece haver nada de errado com ele. Não há anomalias celulares, nada. / Mas ele totalmente louco. Lote 5 apresentar algum tipo de surto psicótico. / Ele desenvolveu um desses efeitos colaterais curiosos que parecem afligir certas categorias de esquizofrenia ".(Tradução do autor)

perguntarem: “What was on the missing pages, eh? His name? His age? Wheter He was jewish, or homosexual, or black or white?” (*Ibidem*, p. 30)<sup>124</sup>

Esse questionamento é crucial, já que os detetives não têm a menor ideia de quem estão caçando. O mascarado é um mistério, no entanto, não é um segredo apenas para os investigadores. O leitor também partilha da frustração de desconhecer essa figura tão emblemática. E, no nosso ponto de vista, é nessa questão que está a genialidade dos autores: ao não identificarem o mascarado, este pode ser qualquer um, ter qualquer etnia, cor, idade, sexo e opção sexual. Isto é, acreditamos que ele seja um representante das minorias, pois que outro grupo poderia se revoltar contra essa sociedade? Uma elite branca e heterossexual? Não faria muito sentido. Da mesma forma, no fragmento apresentado anteriormente, temos a primeira menção à possibilidade de haver um judeu nos campos de concentração. Logo, o massacre aos judeus é secundário na obra aqui analisada, pois acreditamos que, para os autores, o assunto relacionado à comunidade judaica já havia sido “resolvido”.

Como observamos no início de nossa discussão, mesmo que, com certa dificuldade, os historiadores e artistas conseguiram trazer à tona uma pequena parcela do antisemitismo, bem como da “realidade” vivida nos campos de concentração. E toda essa dificuldade propiciou grandes debates aos historiadores, porém a resposta nem sempre veio de dentro da historiografia. Como vimos, Maus consegue “dar aula” sobre memória e Holocausto a qualquer historiador. Esses modos de se fazer história revolucionaram a nossa percepção sobre a natureza do passado e sobre as múltiplas realidades possíveis, forçando a própria historiografia a rever certos conceitos e, quem sabe, num futuro próximo, possibilitando fugir um pouco de certas amarras “academicistas”.

Nesse perspectiva, como já relatamos, em *V for Vendetta*, não temos menções a judeus, as vítimas são homossexuais, negros e integrantes de esquerda. Defendemos que Moore e Lloyd construíram, em sua metaficação, a década 1980. Obviamente, eles intensificaram a realidade com os campos de concentração – não

---

<sup>124</sup>“O que há nas páginas que faltam? Seu nome? Sua idade? Ele é judeu, homossexual, negro ou branco?(tradução do autor).

existem menções sobre eles na historiografia analisada – sabemos, porém, o quanto conservador o governo Thatcher estava se tornando, e políticas de Estado extremas não eram descartadas na época.

Além disso, segundo Keller:

The inactivity and indecision of the political right led author and activist Larry Kramer to accuse the Reagan Administration of “intentionally killing gay men” by withholding funds for AIDS research. He later stated that “AIDS is our holocaust and Reagan our Hitler. New York is our Auschwitz”(KELLNER, 2008, p. 197)<sup>125</sup>.

Sendo assim, os autores acreditavam que um “novo Holocausto” era possível. E, ao realizar esta pesquisa, compreendendo todas as políticas de Thatcher expostas até o momento, sua relação com Pinochet, conseguimos compreender os receios desses autores, os quais, a nosso ver, criaram uma metafíscão ética e preocupada com o lado mais fraco dos jogos de poder, uma história voltada para as minorias, uma história que deve ser celebrada.

---

<sup>125</sup>“A inatividade e a indecisão do direito político liderado pelo autor e ativista Larry Kramer levou o mesmo a acusar a administração Reagan de “matar intencionalmente gays”, retendo fundos para a pesquisa sobre a AIDS. Mais tarde, esse ativista defendeu que “A AIDS é o nosso Holocausto. Reagan, nosso Hitler. New York é a nossa Auschwitz”.

#### **4. Considerações Finais**

Tarefa difícil e frustrante concluir uma reflexão que ainda parece estar longe do fim... *V for Vendetta* possibilita um leque tão grande de análises que, por mais que tenhamos nos esforçado, as possibilidades ainda são várias. Um objeto que oportunizou um grande crescimento e maturidade intelectual por parte do pesquisador. Em contrapartida, gerou momentos de frustração, uma vez que acreditamos, ainda, deixar a desejar em algumas análises, devido a limitações intelectuais e do próprio tempo de pesquisa de uma dissertação de mestrado.

A presente pesquisa teve grandes reviravoltas, seu início foi bastante ortodoxo. Buscávamos interpretar as principais referências históricas na narrativa e relacioná-las com seu contexto. Com o passar dos meses de pesquisa, leituras e conversas apresentaram uma nova estratégia para se interpretar o passado, e *V for Vendetta* passou de uma mera fonte para uma ferramenta de questionamento sobre a construção do passado inglês pelos historiadores. Acreditamos que, se Moore e Lloyd um dia tomassem ciência da presente pesquisa, suas percepções seriam positivas, visto que utilizar a obra para questionar o fazer história foi uma atitude válida e bastante útil.

No primeiro capítulo, ainda estávamos contextualizando a década de 1980, buscando entender como a obra foi gestada em território britânico. Para isso, partimos de seu aspecto autoral, traçando recortes da vida e obra de Alan Moore e David Lloyd, os quais mostraram-se elucidativos, visto que a arte, para Moore, é entendida como um campo de disputa de poderes, um espaço em que ele conseguiu se refugiar da vida com poucas perspectivas. Foi nos quadrinhos que pôde fazer o que quis.

Não menos relevantes foram os principais elementos do cenário cultural característico da segunda metade do século XX e, especificamente, da década de 1980, por sustentarmos que a obra não se reduz a unicamente uma crítica política, mas ela constitui-se como produto cultural, caracterizada por elementos pós-modernos, por exemplo. Além disso, argumentamos que todas as mudanças político-sociais, as reverberações de protesto à esfera da cultura, tais como os

movimentos *punk* e os em prol do questionamento sobre a discriminação racial, sexual e papel político da mulher, são fenômenos que compõem um cenário no qual a *graphic novel* e seus autores estão inseridos, sobretudo, ao vislumbrar a obra como um elemento que busca alertar contra uma hegemonia conservadora.

Fizemos apontamentos relacionados ao contexto da segunda metade do século XX, tais como: redução da população rural, aumento do fluxo ao ensino superior e declínio da classe operária. Isso, com ênfase à década de 1980 inglesa, devido ao período de produção e circulação do objeto escolhido. Nesse sentido, expusemos dados relacionados ao desemprego na Inglaterra nessa década, às condições do trabalhador, ao esfacelamento do movimento trabalhista e dos sindicatos. Ademais, apontamos as principais reformas do controverso governo de Margareth Thatcher, como a onda de privatizações, o ataque ao movimento sindical, o anticomunismo e o combate às greves. Finalmente, utilizamos o arcabouço teórico de Foucault (1996) e Kellner (2001) para demonstrar que, embora o Estado seja poder institucionalizado, o qual exerce grande influência sobre a população, existem mecanismos de resistência e crítica a esses elementos.

Sustentamos que os exemplos advindos das reformas neoliberais na Inglaterra, Estados Unidos, Argentina e Chile, além da relação Pinochet e Thatcher, podem ter sido mais uma influência para a expressão do medo que Moore e Lloyd manifestam no roteiro de *V for Vendetta*. Nessa esteira, o neoliberalismo caracteriza-se como mais um ótimo alvo de críticas dos idealizadores da obra aqui analisada.

Ao contrastar artigos de Hobsbawm com os de Thompson, vimos que o discurso apocalíptico não representa a única visão a respeito da década de 1980, mas pode ser considerado um sentimento significativo de uma parcela da população. Na mesma direção, nas posições dos autores de *V for Vendetta*, Moore e Lloyd - o primeiro, anarquista e o segundo, liberal, mas simpatizante de ideologias de esquerda - também buscavam pôr em alerta a população inglesa. *V for Vendetta* expõe diversos aspectos da realidade dos anos 1980, aproximando-se da noção de *practical past*, já que os autores tinham, como objetivo, atentar a população para possíveis perigos do futuro.

No segundo capítulo, com o auxílio do conceito de metaficação historiográfica, concluímos que a obra aqui analisada não pode ser considerada uma mera fonte, mas sim, uma construção histórica, assim como a pesquisa que agora concluímos. Devido ao fato de que colocamos a historiografia e a arte num mesmo patamar, pois defendemos que ambas possuem pretensão ao real, nesse sentido, apresentamos elementos característicos da Inglaterra de 1980 presentes em *V for Vendetta*, tais como: as câmeras de vídeo, as greves, os confrontos, o desemprego, a violência policial, as medidas, cada vez mais, conservadoras de Thatcher com relação aos homossexuais, entre outros.

Fizemos breves reflexões relacionadas às características do personagem mascarado, ao associar elementos constitutivos de sua personalidade e de seu refúgio. Chegamos à conclusão de que os autores buscaram vincular a figura a mártires históricos – Guy Fawkes e San Sebastián. Os elementos presentes na Shadow Gallery fazem parte do período renascentista, e o maior número de referências à literatura é britânico, o que indica uma forte tentativa de aproximação com o público britânico, aspecto que se altera na adaptação para o cinema. O caráter culto e erudito de V, as citações constantes de Shakespeare podem ser um indicativo de uma tentativa de aproximação de uma linguagem mais elaborada ao anarquismo – o qual, no cenário cultural de massa, era dominado pelo *punk*.

A arquitetura também serviu como elemento constituidor do imaginário. Os autores utilizaram prédios característicos da capital britânica – o Old Bailey, o Parlamento e a abadia de Westminster – com o propósito de favorecer, novamente, a identificação do cidadão londrino com seus anseios e crenças expressos na obra.

Exploramos o posicionamento dos autores em relação à figura feminina. As três personagens femininas na trama: Evey, Valerie e Rosemary apresentam características distintas. Evey inicia a trajetória frágil e submissa, porém, no desenrolar dos acontecimentos e da tutoria de seu mestre, torna-se uma mulher forte e decidida, a verdadeira protagonista. Valerie é uma das cobaias torturadas nos campos de concentração da ficção, uma atriz lésbica e apaixonada por sua companheira. Mediante sua história, observamos toda a repressão do Estado fictício contra os homossexuais, uma das grandes preocupações de Moore e Lloyd na

década de 1980. E Rosemary representa a típica dona de casa que acaba perdida e sem perspectiva de mundo quando seu marido, o qual a espancava, morre. Os autores mostram a dependência de Rosemary como uma crítica ao papel da mulher: basta compararmos a trajetória de Evey com a de Rosemary. Todas as três mulheres tiveram seus cônjuges assassinados na trama. Evey é a única que consegue, de fato, superar sua perda. O que indica uma mulher mais forte e independente, com características de tempos mais recentes.

E, finalmente, um elemento interessante na obra é a presença de campos de concentração. Num primeiro momento, interpretamos essa presença como uma clara alusão aos campos de Hitler, porém, diferentemente, dos campos nazistas, os mesmos em *V for Vendetta* não possuem judeus como cobaias, apenas homossexuais, negros e integrantes de esquerda. Nessa perspectiva, concluímos que Moore e Lloyd acreditavam que questão relacionada aos judeus, em certa medida, estava resolvida. A preocupação desses autores era com o advento da AIDS, devido às medidas conservadoras de Thatcher e a sua relação com Pinochet. Os autores alertaram para tal possibilidade.

E é com um grande sorriso que encerramos a nossa trajetória com o mascarado, o qual, da mesma forma que transformou as percepções de mundo de sua aprendiz, alterou nossa percepção sobre o passado.

Anexos:

Lista de entrevistas:

**Alan Moore:**

1) *Originalmente publicada em Strange Things Are Happening, vol. 1, no. 2, Maio/Junho 1988.*

Fonte:

<<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/02/20/alan-moore-interview-1988/>> (acessada em 03/12/2012)

2) *Originalmente publicada em "Science Fiction Weekly" em 11 de Agosto de 2006. "Alan Moore leaves behind his Extraordinary Gentlemen to dally with Lost Girls".*

Fonte:

<<http://web.archive.org/web/20060811174459/http://www.scifi.com/sfw/interviews/sfw13282.html>> (acessada em 03/12/2012)

3) MOORE, Alan. No More Sex. IN: Escape Magazine #15 (edited by Paul Gravett and Peter Stanbury), 1988.

4) *"Comic legend keeps true to roots" de Nic Rigby. BBC News, Northampton. Publicada em 21 March 2008*

Fonte: <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7307303.stm>> (acessada em 03/12/2012)

5) "MAGIC IS AFOOT: A Conversation with ALAN MOORE about the Arts and the Occult"

Autor: Jay Babcock. Publicada em 10 de maio de 2010.

Fonte: <<http://www.arthurmag.com/2007/05/10/1815/#more-1815>>

Acessado em: 30/04/2012

6) A FOR ALAN, Pt. 1: The Alan Moore interview. Publicada em Novembro de 2005.

Fonte:

<[http://web.archive.org/web/20060505034142/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a\\_for\\_alan\\_pt\\_1\\_the\\_alan\\_moore.html](http://web.archive.org/web/20060505034142/http://www.comicon.com/thebeat/2006/03/a_for_alan_pt_1_the_alan_moore.html)>

(Acessado em: 30/04/2012)

7) "Occupy Protesters Embrace 'V for Vendetta'" publicada em Novembro de 2011

Fonte: <<http://abcnews.go.com/blogs/business/2011/11/occupy-protesters-embrace-v-for-vendetta/>> (Acessado em: 30/04/2012)

**David Lloyd:**

1) "V for Vendetta" Artist David Lloyd Speaks por Hannibal Tabu. Publicada no dia 16 de julho de 2005. <<http://comicbookresources.com/?page=article&id=5363>> (Acessado em: 30/04/2012)

2) "Interview with David Lloyd"

Fonte: <<http://www.g-wie-gorilla.de/content/view/321/18/>> (Acessado em: 28/04/2012)

3) "V for Vendetta co-creator David Lloyd" por Daniel Robert Epstein. Publicada em 13 de março de 2006.

Fonte: <<http://suicidegirls.com/interviews/V+for+Vendetta+co-creator+David+Lloyd/>> (Acessado em: 28/04/2012)

4)"David Lloyd". Revista Artes Edição Nº52, Janeiro de 2010

Fonte: <<http://www.ruadebaixo.com/david-lloyd.html>> (Acessado em: 28/04/2012)

### **Sites consultados:**

<<http://www.enjolrasworld.com/Bibliographies%20by%20Karpas.htm>> (Acessado em: 02/12/2012)

<<http://comicbookdb.com/issue.php?ID=77745>> (Acessado em: 28/04/2012)

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

<<http://www.guardian.co.uk/uk/2009/mar/02/westminster-cctv-system-privacy>> (29/07/2013)

### **Documentários:**

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

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

### **Referências:**

ANKERSMIT, F. R. **Historical Representation**. Stanford University Press. Stanford, California. 2001.

\_\_\_\_\_. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. EDUEL. 2012.

ARAUJO, Patrícia Vargas Lopes de. e Michele Aparecida EVANGELISTA. Terrorismo e Mídia em V de Vingança: O terrorista e sua representação. In: **História, imagem e narrativas**. Nº 10, abril/2010. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br>

ARNOLD, Dana. **Art History: A Very Short Introduction**. Oxford, 2004.

- ANDERSON, Perry. **O Balanço do Neoliberalismo.** In SADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.) **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.
- ANTUNES, R.(org.); BEYNON, W.; MCILORY, J.; RAMALHO, J.; RODRIGUES, I. **Neoliberalismo, Trabalho e Sindicatos: Reestruturação produtiva na Inglaterra e no Brasil.** 3 ed.<sup>a</sup>. Boitempo editorial, 1997.
- BANKSY. **Guerra e Spray.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012
- BARTHES, A Morte do autor. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- Baczko, Bronislaw. **A imaginação social** In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Edições 70, 1977.
- BOOKER, M. KEITH(org.) **Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels Vol. 01.** Greenwood. 2010. p. 285)
- BOUDREAUX, Madelyn. **An Annotation of Literary, Historic, and Artistic References in Alan Moore's Graphic Novel V For Vendetta.** 13 Agosto de 2004. Disponível em <http://goo.gl/9ZTWP>. Acesso de dezembro de 2009.
- BOTTOMORE, Tom (org.). **Dicionário do Pensamento Marxista.** RJ: Jorge Zahar, 2001.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular.** Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- BEYNON, W. As práticas do Trabalho em Mutação, P. 09-39. In: ANTUNES, R.(org.); **Neoliberalismo, Trabalho e Sindicatos: Reestruturação produtiva na Inglaterra e no Brasil.** 3 ed.<sup>a</sup>. Boitempo editorial, 1997.
- BARROS, Edgar Luiz de. **A Guerra Fria.** 3 ed. São Paulo: Atual; Campinas: Unicamp, 1985.
- CAMPBELL, J. **O Herói de Mil Faces.** Editora Pensamento. 2004
- CARDOSO, Irene. **A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança**, pp. 93-107. Tempo soc. vol.17 no.2 São Paulo Nov. 2005.
- CHARTIER, R.(2002): **À Beira da Falésia.** Porto Alegre / Editora da UFRGS.

- CARVALHO, Fernando J. **Cardim de. Keynes e o Brasil.** Econ. soc. [online]. 2008, vol.17, n.spe, pp. 569-574. ISSN 0104-0618.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Perspectiva. 5<sup>a</sup> ed. 1993.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial,** Martins Fontes, São Paulo. 2001.
- \_\_\_\_\_, **Ao coração da tempestade.** São Paulo, Companhia das Letras, 2010
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** 12 ed<sup>a</sup>. Rio de Janeiro: Graal. 1996.
- \_\_\_\_\_. **De outros espaços.** Conferencia proferida por Michel Foucault no Cercle D'Études Architecturales, em 14 de março de 1967(publicado igualmente em Architecture, Movement, Continuité, 5, de 1984.
- FREITAS, Artur. **História e imagem artística: por uma abordagem tríplice.** 2004.
- FREIXO, M. Gustavo. **Reflexões da Guerra Fria Nas Páginas de “V de Vingança”.** 2011.  
Disponível em:  
[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300547951\\_ARQUIVO\\_REFLEX\\_OESDAGUERRAFRIANASPAGINASDEVDETINGANCA.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300547951_ARQUIVO_REFLEX_OESDAGUERRAFRIANASPAGINASDEVDETINGANCA.pdf)
- FERRER, Aldo. **A economia Argentina.** São Paulo: Campus/Elsevier, 2006.
- GOMBRICH, E. H. **Introdução: Sobre Artes e Artistas.** In: A História da Arte. 16<sup>a</sup> edição. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo.** Tradução: Ana Luíza Datas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002)
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna.** 7<sup>º</sup> Ed. Edições Loyola, São Paulo, 1992
- HOBSBAWM, Eric. **O novo século: Entrevista a Antonio Polito.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 78.
- \_\_\_\_\_. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Era dos extremos:** breve histórico do século XX-1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras; 2010.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo novo.** DINAL. Distribuidora Nacional de Livros Ltda. Rio de Janeiro. 1<sup>º</sup> ed. 1996.
- HUTCHEON, LINDA. **A Poética do Pós-modernismo.** Imago Editora. Rio de Janeiro, 1991.

LACAPRA, Dominick. **Historia y memora después de Auschwitz.** - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009.

LOWENTHAL, A. **Os Estados Unidos e a América Latina: Além da Era Reagan.** Lua Nova, São Paulo. Nº 18. Agosto de 1989. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n18/a04n18.pdf>

MCILROY, J. **O Inverno do Sindicalismo.** P. 39-69. In: ANTUNES, R.(org.); **Neoliberalismo, Trabalho e Sindicatos: Reestruturação produtiva na Inglaterra e no Brasil.** 3 ed.<sup>a</sup>. Boitempo editorial, 1997.

MILLIDGE S. , Gary. **Alan Moore: Storyteller.** ILEX, 2011.

MENESES, Ulpiano. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.** Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45. 2003.

\_\_\_\_\_. **Rumo a uma História Visual** – Ulpiano Menezes Departamento de História – FFLCH/USP. Versão 2 (14.06.05). 2005

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos** / Scott McCloud, 2005 – São Paulo – M. Books do Brasil Editora Ltda. 2005.

MUNSLOW, Alan. **The future of history.** Palgrave macmillan. 2010.

OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O Anarquismo no Movimento Punk:**(Cidade de São Paulo, 1980-1990). São Paulo: PUC, 2007.

ORWELL, G. **1984.** 16<sup>a</sup> ed. São Paulo. Editora Nacional. 1983.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural.** 2<sup>a</sup> Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. 132p

\_\_\_\_\_. **Em busca de uma Outra História: Imaginando o imaginário.** In: Revista Brasileira de História – Órgão da Associação Nacional de História. São Paulo. ANPUH/ Contexto. Vol. 15, nº 29, 1995.

PERRY, Marvin – **Civilização Ocidental: uma história concisa** / Marvin Perry; Tradução Waltensir Dutra, Silvana Vieira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIGOZZI, D. **O personagem V e Suas Relações com o Anarco-comunismo de Piotr Kropotkin: Reflexões sobre Graphic Novel V for Vendetta.** Segundo Congreso internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado. Libro de actas. 2012. Disponível em: <http://www.vinetasseries.com.ar>

ROLAND, B. **A Morte do Autor.** In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

RODRIGUES, M. **Representações políticas da Guerra Fria: as histórias em quadrinhos de Alan Moore na década de 1980.** Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

SILVA, Alberto da Costa e. **A África explica aos meus Filhos.** Rio de Janeiro. Agir, 2008.

SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno.** Trad. e revisão técnica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento Punk no ABC Paulista: Anjos – uma vertente radical.** São Paulo: PUC, 2007. ( Monografia – Pós-graduação – Mestrado Strictu Sensu)

THOMPSON, E. P. **Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização.** In \_\_\_\_\_\_. Exterminismo e Guerra Fria. São Paulo: Brasiliense, 1985.

THOMPSON, John B. **Ideologia E Cultura Moderna:** Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. pp. 357-370.

\_\_\_\_\_. **A mídia e a modernidade:** uma teoria social da mídia / John B Thompson; Tradução de Wagner de Oliveira Brandão; revisão da tradução Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. pp. 19-46.

VASCONCELOS, José Antonio. **Identidades sociais e crise do conhecimento histórico nos Estados Unidos, décadas de 1960-1970.** A Revista Dimensões nº 16. 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2646>

VILELA, T. “**Os Quadrinhos na Aula de história**”. P. 105-130. In: VERGUEIRO, Waldomiro (Org.); RAMA, Angela (Org.). Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

VIZENTINI, Paulo F. **A Guerra Fria: O desafio Socialista à Ordem Americana.** Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

\_\_\_\_\_. **Da Guerra Fria à Crise: Relações internacionais do Século 20(terceira parte).** 3º Edição. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

KELLER, J. **V for Vendetta as Cultural Pastiche: A Critical Study of the Graphic Novel and Film.** McFarland & Company. 2008.

KELLNER, D. **A Cultura da Mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, SP. EDUSC, 2001.

KLEIN, N. **A doutrina de choque: a ascensão do capitalismo desastre.** Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2008.

KNAUSS, P. **O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual.** ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006

KRAKHECKE, Carlos André. IN TESIS: **Representações da Guerra Fria na História em Quadrinhos Batman - O Cavaleiro das Trevas e Watchmen (1979-1987).** Porto Alegre: PUCRS, 2009. Disponível em [http://tde.pucrs.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=2278](http://tde.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2278)

WHITE, Hayden. **Teoria Literária e Escrita da História.** In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

\_\_\_\_\_. **Enredo e verdade na escrita da história.** In: MALERBA, Jurandir: A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p.191-210.

\_\_\_\_\_. **The Practical Past.** HISTOREIN. Volume 10. 2010.

\_\_\_\_\_. **Enredo e verdade na escrita da história.** In: MALERBA, Jurandir: A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p.191-210.

\_\_\_\_\_. **The Modernist Event.** In: Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. P. 66-86.

#### Fontes:

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança.** Panini Comics, Edição Especial, 2006.

\_\_\_\_\_. **V for Vendetta (I - X).** DC Comics, 1988.

MOORE, Alan; DAY, Dan. **A Saga do Monstro do Pântano.** DC Comics. Nº 24 Maio de 1982.