

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA E COTIDIANO

VICTOR SOUZA PINHEIRO

MITO DESMASCARADO: O SUPER-HERÓI AMERICANO EM *EX MACHINA*

JOÃO PESSOA/PB

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: MÍDIA E COTIDIANO

MITO DESMASCARADO: O SUPER-HERÓI AMERICANO EM *EX MACHINA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, linha de pesquisa Mídia e Cotidiano, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Henrique Paiva de Magalhães.

Aluno: Victor Souza Pinheiro

JOÃO PESSOA/PB

2016

P654m Pinheiro, Victor Souza.

Mito desmascarado: o super-herói americano em Ex Machina / Victor Souza Pinheiro.- João Pessoa, 2016.

161f. : il.

Orientador: Henrique Paiva de Magalhães

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

1. Comunicação. 2. Mídia e cotidiano. 3. Histórias em quadrinhos. 4. Análise do discurso. 5. Super-heróis. 6. 11 de Setembro.

UFPB/BC

CDU: 007(043)

MITO DESMASCARADO: O SUPER-HERÓI AMERICANO EM *EX MACHINA*

VICTOR SOUZA PINHEIRO

Aprovado em ____ / ____ / 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henrique Paiva de Magalhães (PPGC-UFPB)

Orientador

Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa (PPGC-UFPB)

Examinador

Prof. Dr. Guilherme Ataíde Dias (PPGCI-UFPB/MPGOA-UFPB)

Examinador

JOÃO PESSOA/PB**2016**

RESUMO

O ataque terrorista que atingiu o World Trade Center, em Nova York, no dia 11 de setembro de 2001, causou impacto histórico nos Estados Unidos da América, despertando na indústria cultural do país uma massiva reação patriótica de endosso à Guerra ao Terror que se seguiu. Uma das peças centrais desse período, o Super-herói Americano, porém, também foi mobilizado para articular críticas à campanha militar de George W. Bush em alguns quadrinhos da época, que ainda problematizaram a condição daquela figura mítica da cultura de massa, reconhecido símbolo nacionalista, durante um governo crescentemente contestado – tanto pela população doméstica quanto pela comunidade global. Este estudo se propõe a apresentar a série *Ex Machina*, de Brian K. Vaughan e Tony Harris, como um exemplar radical dessa produção, invocando o suporte metodológico da Análise do Discurso para revelar o corrompido protagonista Mitchell Hundred (ou A Grande Máquina) – eleito prefeito de Nova York após salvar uma das Torres Gêmeas num reimaginado 11 de Setembro – não apenas como reflexo crítico da administração Bush, mas uma apropriação desmitificadora do Super-herói Americano, que se investe de uma visão crítica da ideologia constitutiva do paradigma super-heroico e o evidencia como uma reprodução da fachada redentora e benevolente sob a qual os EUA impõem sua autoridade internacional, em supostas missões pela paz mundial, enquanto obscurecem abusos e ambições geopolíticas controversas.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos. Análise do Discurso. Super-heróis. 11 de Setembro.

ABSTRACT

The terrorist attack that hit the World Trade Center in New York on September 11, 2001, caused a historical impact in the United States of America, awakening in the country's cultural industry a massive, patriotic reaction of endorsement of the War on Terror that followed. One of the centerpieces of that period, the American Superhero, however, was also mobilized to articulate criticism to the George W. Bush's military campaign in some comics of the time, which also problematized the condition of that mythical figure of mass culture, a recognized nationalist symbol, during an increasingly contested government – by both the domestic population and the global community. This study aims to present the *Ex Machina* series, by Brian K. Vaughan and Tony Harris, as a radical example of this production, invoking the methodological support of Discourse Analysis to reveal the corrupt protagonist Mitchell Hundred (or The Great Machine) – elected mayor of New York City after saving one of the Twin Towers on a reimagined September 11 – not only as a critical reflection of the Bush administration, but a demythifying appropriation of the American Superhero, one that invests itself with a critical view of the constitutive ideology of the superheroic paradigm and shows it as a reproduction of the redemptive and benevolent facade under which the USA imposes its international authority, in alleged missions for world peace, while obscure abuses and controversial geopolitical ambitions.

Keywords: Comics. Superheroes. Discourse Analysis. September 11.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Página de <i>All-American Comics</i> (v. 1) n. 27 (junho/1941).....	19
Figura 2: Capa de <i>Action Comics</i> (v. 1) n. 1 (junho/1938).....	20
Figura 3: Capa de <i>Ex Machina</i> n. 17 (março/2006).	26
Figura 4: Páginas de <i>Look Magazine</i> (s/n, fevereiro/1940).....	39
Figura 5: Capa de <i>Captain America Comics</i> (v. 1) n. 1 (março/1941).....	41
Figura 6: Trecho de <i>Captain America and the Falcon</i> (v. 1) n. 175 (julho/1974).	46
Figura 7: Trecho de <i>Strange Tales</i> (v. 1) n. 133 (junho/1965).....	48
Figura 8: Capa de <i>Der Spiegel</i> n. 8 (fevereiro/2002).	68
Figura 9: Capa de <i>9-11: The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember</i> (fevereiro/2002).....	85
Figura 10: Páginas de <i>The Amazing Spider-Man</i> (v. 2) n. 36 (dezembro/2001).	86
Figura 11: Detalhe de pôster promocional de <i>Homem-Aranha</i> (2002).	90
Figura 12: Capa de <i>Captain America</i> (v. 4) n. 6 (dezembro/2002).	97
Figura 13: Página de <i>Ex Machina</i> n. 1 (agosto/2004).	103
Figura 14: Fotos para ilustração de capa de <i>Ex Machina</i> n. 1.	105
Figura 15: Montagem ilustrativa das etapas do processo artístico de Tony Harris para <i>Ex Machina</i>	106
Figura 16: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 29 (agosto/2007).....	108
Figura 17: Página de <i>Ex Machina</i> n. 11 (julho/2005).....	108
Figura 18: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 44 (outubro/2009).....	110
Figura 19: Página de <i>Ex Machina</i> n. 1 (agosto/2004).	111
Figura 20: Página de <i>Ex Machina</i> n. 1 (agosto/2004).	113
Figura 21: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 16 (janeiro/2006).	115
Figura 22: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 12 (agosto/2005) e <i>Ex Machina</i> n. 13 (setembro/2005).....	116
Figura 23: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 1 (agosto/2004).....	117

Figura 24: Páginas de <i>Ex Machina Special</i> n. 1 (agosto/2004) e <i>Ex Machina</i> n. 3 (outubro/2007).....	119
Figura 25: Página de <i>Ex Machina</i> n. 37 (agosto/2008).	122
Figura 26: Página de <i>Ex Machina</i> n. 25 (fevereiro/2007).	124
Figura 27: Página de <i>Ex Machina</i> n. 20 (julho/2006).....	125
Figura 28: Página de <i>Ex Machina</i> n. 50 (setembro/2010).	127
Figura 29: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 40 (fevereiro/2009).....	129
Figura 30: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 1 (agosto/2004).....	131
Figura 31: Página de <i>Ex Machina</i> n. 3 (outubro/2004).	132
Figura 32: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 33 (fevereiro/2008).....	133
Figura 33: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 50 (setembro/2010).....	135
Figura 34: Página de <i>Ex Machina</i> n. 44 (outubro/2009).	136
Figura 35: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 50 (setembro/2010).....	138
Figura 36: Capa de <i>The Amazing Spider-Man</i> (v. 1) n. 583 (janeiro/2009).....	140
Figura 37: Páginas de <i>Ex Machina</i> n. 50 (setembro/2010).....	141
Figura 38: Página de <i>Ex Machina</i> n. 50 (setembro/2010).	141

SUMÁRIO

SUMÁRIO	8
INTRODUÇÃO	9
METODOLOGIA DE PESQUISA	12
1. O FANTÁSTICO MUNDO DOS VIGILANTES NACIONALISTAS	15
1. 1. Breve revisão histórica das HQs	16
1. 2. A origem do gênero super-heroico	18
1. 3. Uma definição para o super-herói e suas convenções genéricas	23
1. 4. Simbolismo e ideologia no Super-herói Americano	29
2. O 11 DE SETEMBRO E A GUERRA AO TERROR EM NARRATIVAS (SUPER-) HEROICAS	58
2. 1. A jornada excepcionalista de George W. Bush	59
2. 2. Super-heróis e a Doutrina Bush: entre o apoio e a rebeldia.....	80
3. EX MACHINA E A TRAGÉDIA DO SUPER-HERÓI AMERICANO NO PÓS- 11 DE SETEMBRO	100
3. 1. O prefeito é um super-herói: (re)criação da realidade em <i>Ex Machina</i>	100
3. 2. Análise da representação do Super-herói Americano em <i>Ex Machina</i>	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

INTRODUÇÃO

O ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 em Nova York, que provocou milhares de mortes com a destruição do complexo financeiro World Trade Center por dois aviões comerciais sequestrados para uma operação suicida, constitui um dos maiores traumas coletivos dos Estados Unidos da América; trata-se da primeira agressão estrangeira em território nacional desde a Guerra Anglo-Americana de 1812, quando o exército britânico invadiu e ocupou várias cidades do país, incluindo a capital Washington (CHOMSKY, 2011)¹.

A queda das imponentes Torres Gêmeas do WTC, ao lado dos danos causados ao Pentágono² por uma terceira aeronave tomada, imortalizou a data com monumentalidade histórica no imaginário popular norte-americano, reconfigurando prioridades da agenda política dos EUA e afetando aspectos do estilo de vida em suas grandes metrópoles. Inaugurava-se o século XXI com a ironia cruel de um pesadelo indigesto, mas desconcertantemente real em toda a sua absurdez; como observam Habermas (apud BORRADORI, 2004) e Zizek (2003), a inerente espetacularidade visual das colisões aéreas impregnou o evento com a familiar dramaticidade épica das tragédias de Hollywood, mas o êxtase fetichista da sessão de cinema deu lugar a um estado de choque generalizado ante o salto do Inconcebível para fora da tela.

No embalo do beligerante discurso oficial difundido pelo governo dos EUA, que viria a fundamentar o suporte retórico da chamada Guerra ao Terror sob a Doutrina Bush³, houve a proclamação midiática de um novo Mal Absoluto, pós-Holocausto, contra o qual a influente indústria cultural norte-americana, com um renovado senso patriótico, convocaria seus heróis de fantasia. E em meio a essa nova trama de mocinhos e bandidos imposta sobre o palco da geopolítica internacional pós-11 de Setembro, os populares super-heróis das histórias em quadrinhos (ou HQs) norte-americanas assumiram posição de destaque na cruzada ideológica concomitante à campanha militar do presidente George W. Bush pelo fim do terrorismo fundamentalista islâmico.

¹ Segundo Chomsky (2011), o caso do bombardeio japonês à base militar norte-americana de Pearl Harbor, em 1941 no Havaí, não se aplica à analogia porque à época aquele território era apenas uma colônia dos EUA.

² Sede do Departamento de Defesa dos EUA, situada no condado de Arlington, região metropolitana de Washington.

³ Conjunto de princípios que guiaram a política externa de George W. Bush enquanto presidente norte-americano entre 2001 e 2009, incluindo as medidas políticas e militares instituídas em reação ao 11 de Setembro como parte da Guerra ao Terror, que mobilizou uma coalizão internacional liderada pelos EUA contra organizações terroristas e regimes acusados de apoiá-las (tais quais a milícia Talibã, no Afeganistão, e o ditador Saddam Hussein, no Iraque).

Assim como a expressão “Eixo do Mal”⁴ invocou a memória do nazifascismo para precipitar uma nova polarização da ordem global, alguns dos mais famosos super-heróis de DC e Marvel Comics, as maiores editoras do ramo nos EUA, recuperaram – principalmente por meio de grandes produções cinematográficas – a vocação propagandística que abraçaram durante a Segunda Guerra Mundial, investindo em sua penetração cultural e apelo afetivo para confortar a população, no período pós-traumático, através de uma reafirmação do nacionalismo sintonizada aos esforços de retaliação governamental contra a Al-Qaeda, organização terrorista responsável pelos atentados.

Contudo, já nos primeiros anos de ocupação do Afeganistão e do Iraque por tropas norte-americanas⁵, é possível identificar obras do gênero que, desafiando preconceitos sobre sua natureza de entretenimento escapista, não apenas reverberam a atmosfera social dos EUA no pós-11 de Setembro, mas também problematizam a condição do chamado Super-herói Americano, enquanto construção simbólica e entidade cultural, na era da Guerra ao Terror. A presente dissertação estuda um emblemático exemplar dessa produção, a série *Ex Machina* (2004-2010), analisando as articulações discursivas e o sentido por trás de sua representação particular dessa figura mítica, num processo que oportunamente elucida relações com a tradição de um modelo super-heroico historicamente estabelecido e os rumos da administração Bush à frente da jornada antiterrorista internacional.

Publicada pela DC Comics com roteiro de Brian K. Vaughan e arte de Tony Harris⁶, *Ex Machina* acompanha a trajetória do engenheiro civil Mitchell Hundred como prefeito de Nova York, apresentando: seu passado como o super-herói A Grande Máquina, vigilante alado que, com o poder de se comunicar com máquinas e manipulá-las verbalmente, desviou o avião que se colidiria com a Torre Sul do WTC no 11 de Setembro; os bastidores de sua candidatura e seu cotidiano pós-eleição como governante da metrópole norte-americana, tendo de lidar com a ameaça de novos

⁴ Em alusão às chamadas Potências do Eixo da Segunda Guerra Mundial (Alemanha, Itália e Japão), esse termo foi amplamente utilizado por Bush para se referir a Irã, Iraque e Coreia do Norte, nações que acusou de apoiar terroristas e produzir armas de destruição em massa.

⁵ Conforme detalhamos mais adiante, a Guerra do Afeganistão, iniciada em outubro de 2001 e encerrada em 2014, teve o alegado objetivo de capturar o saudita Osama bin Laden, líder da Al-Qaeda, e destituir o Talibã, grupo político que controlava o país e supostamente apoiava a organização terrorista; já a Guerra do Iraque, finalizada em 2011, começou em 2003 sob a justificativa de que o regime local detinha armas de destruição em massa e mantinha ligações com a Al-Qaeda, representando por isso uma ameaça aos EUA e seus aliados.

⁶ Há também participações pontuais de Garth Ennis no roteiro e Chris Sprouse, John Paul Leon e Jim Lee na arte.

ataques terroristas, tensões sociais diversas e até supervilões em meio a reuniões de gabinete, coletivas de imprensa e outros compromissos que o cargo público exige; além de vislumbres de sua carreira após o término do mandato municipal, atuando como embaixador dos EUA na Organização das Nações Unidas (ONU) e, finalmente, como vice-presidente do país.

Debruçando-nos sobre o arco dramático desse personagem, de um prestativo sentinela comunitário a um líder político que acaba por se revelar corrompido, pretendemos definir o que é e significa o Super-herói Americano em *Ex Machina*, desvelando associações discursivas tanto com uma vertente de interpretação crítica do super-heroísmo, na qual os próprios autores do gênero apontam traços ideologicamente problemáticos no prototípico perfil super-heroico, quanto com o posicionamento politicamente contestador, sustentado por parte da imprensa, artistas e pensadores engajados, que no pós-11 de Setembro buscou denunciar, entre outras questões, os interesses políticos e econômicos da Guerra ao Terror obscurecidos sob a retórica e a postura redentora do presidente Bush.

Intentamos, com isso, apresentar uma leitura de nosso objeto de estudo como apreciação radicalmente desmitificadora do Super-herói Americano numa ambientação realista e historicamente situada, que absorve e reflete uma visão crítica da potência geopolítica norte-americana num meio amplamente reconhecido como fábrica de ídolos nacionalistas. Desta forma, abordamos a obra enquanto autêntico *artefato cultural* na concepção de Pustz (2012) e Neuhaus (2012) – segundo a qual mesmo os mais triviais *comic books* (revistas de quadrinhos, popularmente conhecidas no Brasil como gibis) são fontes históricas que conservam vestígios contextuais da sociedade e da época em que se criam, cápsulas de *zeitgeist* que interpretam instâncias da realidade de seu tempo através dos reconhecíveis moldes e convenções narrativas das ficções de massa.

Ao longo do trajeto para a realização de seu objetivo, este trabalho se propõe ainda a: registrar as origens do gênero super-heroico e investigar o simbolismo de seu paradigma central – inclusive a típica exploração deste como veículo de identidade, orgulho e mobilização patrióticos –; relatar a instituição e o desenvolvimento da Guerra ao Terror e evidenciar os mecanismos ideológicos que estruturaram seu discurso oficial como uma espécie de missão super-heroica pelo governo dos EUA; e, como parte de um apanhado sobre o impacto social do 11 de Setembro e suas representações, identificar as perspectivas predominantemente adotadas pelas narrativas de super-heróis para retratar o ataque ao WTC e a reação da administração Bush, contrapondo a resposta pós-

traumática de personagens populares ao modo como o fato histórico é reapropriado e seus desdobramentos são repercutidos em *Ex Machina*, para então situar adequadamente a posição da série na paisagem cultural reativa à tragédia e indicar suas particularidades distintivas.

Por fim, assinalemos que nossa pesquisa inspira-se em duas das linhas constatadas por DiPaolo (2011) na produção acadêmica dedicada aos super-heróis: aquela que oferece análises em profundidade sobre méritos estéticos e artísticos de obras específicas do gênero super-heroico (mais comumente os exemplares voltados conscientemente ao público adulto, com execuções sofisticadas e temas complexos); e outra direcionada ao exame dos super-heróis como produtos de seu tempo, que provêm maneiras de entender valores e comportamentos de determinado contexto sócio-histórico em torno de questões políticas, sociais e culturais. Ambas são relacionáveis à contínua busca de entusiastas por uma maior respeitabilidade das HQs em círculos intelectuais e disciplinas universitárias, confrontando a postura de críticos como Harold Bloom, para o qual quadrinhos “não têm lugar na sala de aula, não importando quão bem escritos ou desenhados sejam ou quão importante e controverso é seu assunto” (DIPAULO, 2011, p. 4, tradução nossa)⁷.

Reafirma-se, assim, a importância de se reconhecer o ainda estigmatizado meio das HQs como válida matéria de reflexão analítica, com tanto potencial de interesse acadêmico quanto qualquer outro segmento da cultura de massa; mesmo entre as publicações fundamentalmente submetidas às metas comerciais de grandes empresas de mídia e entretenimento, como ocorre com os super-heróis de DC e Marvel, observa-se um terreno fértil para investigações científicas de vieses diversos, do antropológico ao semiótico, do histórico ao sociológico.

METODOLOGIA DE PESQUISA

Para cumprir o percurso acima esboçado, a presente dissertação divide-se metodologicamente em duas partes, sendo a primeira conduzida a partir de pesquisa exploratória bibliográfica para fundamentação teórica sobre dois eixos temáticos cruciais à construção analítica e argumentativa do estudo, a saber: a caracterização geral do Super-herói Americano conforme culturalmente consolidada por recorrências formais e tópicos, incluindo a representatividade mítica, a amplitude ideológica e o

⁷ “[...] have no place in classroom, no matter how well-written or drawn they are, or how important and controversial their subject matter.”

substrato político desse molde genérico; e os efeitos conjunturais do 11 de Setembro nos EUA, das diretrizes geopolíticas à cultura de massa, com especial atenção à exploração do trauma coletivo pela retórica governamental de justificativa da Guerra ao Terror e às formas como as narrativas super-heroicas absorveram os atentados terroristas e refletiram o cenário pós-traumático do país em publicações e filmes contemporâneos à administração Bush.

A segunda parte da dissertação consiste numa apreciação do *corpus* delimitado para este trabalho – os dez volumes que compõem a edição brasileira de *Ex Machina* –, com foco na discursividade subjacente ao protagonista da obra enquanto concepção singular do Super-herói Americano, desvendando as filiações ideológicas do texto como registro sintomático do ambiente sociopolítico pós-11 de Setembro e distintivo de uma tendência de problematização do paradigma super-heroico naquela nova conjuntura. Essa etapa constitui, então, um estudo apoiado sobre a teoria e metodologia da Análise do Discurso (AD) de linha francesa.

Conforme explica Orlandi (2005), a AD procura compreender o funcionamento dos mecanismos que operam por trás do trabalho simbólico da linguagem materializada na realidade, ou seja, da expressão humana histórica e socialmente localizada, questionando a transparência ilusória do dizer como opacidade ideológica. Entendendo discurso como “o lugar do trabalho da língua e da ideologia” (ORLANDI, 2005, p. 38), ou seja, a instância de articulação da linguagem que a caracteriza como veículo ideológico em seu uso social, essa disciplina investiga os processos de constituição de sujeitos e sentidos nos enunciados, abordando o complexo fenômeno comunicacional para além da mera noção de transmissão de informação.

Examina, assim, a inscrição do lugar de fala do enunciador e das condições sócio-históricas da produção discursiva nas significações de um texto, identificando-o como unidade simbólica originária de certa *formação ideológica* (FI). Este termo define um conjunto de atitudes e representações que balizam a visão de mundo de um sujeito social e historicamente situado, relacionadas a um posicionamento de grupo em conflito com outros e materializadas linguisticamente através de uma ou mais *formações discursivas* (FDs) – sendo estas sistemas de relações entre objetos, temas, conceitos, estratégias e tipos enunciativos que governam a regularidade semântica dos textos conforme uma extensão específica de expressão, correspondente à FI da qual derivam (BRANDÃO, 2012). Nas palavras de Pêcheux, as FDs “determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma alocução, de um sermão, de um panfleto, de

uma exposição, de um programa etc.) a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada” (apud MAINGUENEAU, 2015, pp. 82-83).

Tais definições sustentam um importante pressuposto epistemológico da AD, assim registrado por aquele teórico francês:

o sentido de uma palavra, expressão, proposição não existe em si mesmo (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante) [...] as palavras, expressões, proposições mudam de sentido segundo posições sustentadas por aqueles que as empregam, o que significa que elas tomam o seu sentido em referência a estas posições, isto é, em referência às formações ideológicas [...] nas quais essas posições se inscrevem (PÊCHEUX apud BRANDÃO, 2012, p. 77).

Dessa forma, as noções de FD e FI possibilitam “o fato de que sujeitos falantes, tomados em uma conjuntura histórica determinada, possam concordar ou se afrontar sobre o sentido a dar às palavras” (BRANDÃO, 2012, p.77), configurando um embate político e ideológico pela hegemonia semântica que nos revela outra concepção relevante para a AD: a *interdiscursividade*, ou seja, a relação de um discurso com outros discursos, constitutiva de todos eles devido à necessária interação entre diferentes FDs num contexto sócio-histórico-discursivo, em que estas se estabelecem mutuamente por meio de marcas de convergência e divergência variadas. Assim, como afirma Orlandi,

há relações de múltiplas e diferentes naturezas entre diferentes discursos [...] relações de exclusão, de inclusão, de sustentação mútua, de oposição, migração de elementos de um discurso para outro etc. [...] não há texto, não há discurso, que não esteja em relação com outros, que não forme um nó de discursividade (2005, pp. 88-89).

Compete então ao analista da AD, orientado por esse quadro conceitual básico, o papel de explicitar o funcionamento dos discursos que atuam sob a superfície linguística dos enunciados produzidos e circulados em sociedade, recuperando os processos de construção dos sentidos em texto para circunscrever FDs filiadas a FIs e, desta maneira, descobrir de onde fala cada sujeito, quais visões de mundo (ou posições socioideológicas) se revelam nos dizeres (FREIRE, 2014). Ao relacionar o *corpus* em avaliação à complexa exterioridade discursiva, o analista também pode evidenciar traços de interdiscursividade, potencialmente pertinentes para o alcance de seus objetivos de pesquisa – como, de fato, é o caso desta dissertação.

Cabe-nos adiantar ainda que, consciente da natureza de nosso objeto de estudo, a análise aqui proposta não se limita ao âmbito da linguagem verbal; afinal, “os quadrinhos empregam as técnicas tanto da literatura como das artes gráficas, mas não é [um meio] nem completamente verbal, nem exclusivamente gráfico em suas funções” (HARVEY apud GARCÍA, 2012, p. 26), exigindo “atenção a aspectos da relação entre as imagens e as palavras, e não ao mero valor de uns e outros em separado” (MITCHELL apud GARCÍA, 2012, p. 26)⁸. Nesse sentido, entendendo que o discurso de *Ex Machina* se expande para além dos diálogos de Brian K. Vaughan, optamos por uma abordagem que leva em conta a audiovisualidade intrínseca da HQ (SMOLDEREN apud GARCÍA, 2012), lançando luz sobre as perspectivas e caracterizações de Tony Harris e as cores do colaborador J. D. Mettler, especialmente em composições visuais que consideramos emblemáticas da discursividade da obra. Conforme instrui Cirne (1972), adotamos, assim, uma *leitura criativa*, adequada à natureza estética dos quadrinhos por contemplar a articulação entre os elementos verbais e imagéticos como processo constitutivo da unidade discursiva do *corpus* em questão.

1. O FANTÁSTICO MUNDO DOS VIGILANTES NACIONALISTAS

É seguro dizer que a popularização das HQs como meio de comunicação de massa singular e autêntico produto cultural da modernidade se deve, parcialmente, ao sucesso angariado pelos super-heróis a partir do início do século XX. Nascido em meio ao engatinhar do mercado norte-americano de quadrinhos, com fundamental influência sobre seu desenvolvimento, esse gênero peculiar de narrativa aventuresca foi um grande agente introdutório daquela emergente linguagem à sensibilidade estética das massas, cativando legiões (e gerações seguintes) de leitores num fenômeno cultural internacional de tamanho impacto que ainda hoje podemos constatar, mesmo diante da pluralidade de formatos e conteúdos evidenciada pela produção contemporânea no meio, que HQs e super-heróis se confundem e imiscuem numa associação metonímica, na qual a menção àquelas alude implicitamente a estes e vice-versa.

Neste primeiro capítulo de fundamentação, além de buscarmos compreender a consagração desses personagens fictícios como estandartes da mídia dos quadrinhos, nos aprofundamos sobre suas potência metafórica e dimensão ideológica, com destaque para a apresentação de pontos de vista problematizadores que enxergam o Super-herói

⁸ Apesar de haver quadrinhos mudos, produzidos sem recurso à linguagem verbal, a obra aqui investigada caracteriza-se pela mescla visual-verbal típica do meio.

Americano como representação massificada do chamado discurso excepcionalista dos EUA e materialização fantástica de uma solução fascista para a preservação da ordem social. Antes de tudo, porém, é pertinente que iniciemos a travessia detendo-nos às origens históricas das HQs, para uma melhor assimilação do arraigamento do meio na cultura pop norte-americana, e então à formação do gênero super-heróico, com atenção às convenções particulares que alicerçam seus protagonistas e governam suas narrativas.

1. 1. Breve revisão histórica das HQs

Levantando os empreendimentos teóricos de Eisner (1989) e McCloud (1995), depreendemos que os quadrinhos constituem historicamente uma das vertentes da chamada *arte sequencial*, conceituada como “forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1989, p. 5); trata-se de uma tradição que remontaria a pinturas rupestres, painéis egípcios e manuscritos pré-colombianos, estendendo-se possivelmente, por definição, a manifestações do cinema e da televisão. De fato, não se pode ignorar a condição das HQs como criação remanescente dessa profunda herança expressiva da humanidade, mas tal concepção, imprecisa em sua vontade generalizante e afã legitimador, parece minimizar o papel essencial de antecedentes mais imediatos dos quadrinhos e suas contribuições diretamente influentes sobre a origem e o desenvolvimento destes como meio de comunicação em seu próprio mérito.

Entre aqueles reconhecidos como pioneiros da forma, destaca-se o genebrino Rodolphe Töpffer, que criou entre 1827 e 1846, inspirado nas séries de telas narrativas do pintor William Hogarth, as *histoires en estampes*, livros de histórias humorísticas com desenhos legendados dispostos em sequência, explorando a narratividade imanente às imagens e compelindo a urgência de sua leitura ao encadeá-las abruptamente (GARCÍA, 2012)⁹. Muitos críticos e pesquisadores, assim, atribuem a Töpffer um vanguardismo no uso das técnicas de corte, montagem e tempo que estruturariam as HQs como forma de expressão artística (GRAVETT, 2012).

Segundo García, porém, “os quadrinhos não são apenas uma linguagem, mas toda uma tradição que deve mais ao que acontece na imprensa norte-americana do final do século [XIX] do que aos álbuns desse professor suíço” (2012, pp. 56-57). Nesta

⁹ Anos depois, entre 1869 e 1872, o italiano Angelo Agostini publicaria no jornal *A Vida Fluminense*, utilizando-se do mesmo esquema formal apresentado por Töpffer, *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte*, amplamente considerada a primeira HQ brasileira. A obra traz, inclusive, um personagem fixo anterior ao célebre Yellow Kid, de Richard Outcault.

perspectiva, tendo deflagrado um ambiente criativo e comercial que estabeleceu nos EUA o primeiro grande polo de produção de HQs, a obra de Richard Outcault, que convergiu os rumos temáticos e estilísticos esboçados por caricaturistas como Wilhelm Busch e F. M. Howarth, aparece como imprescindível para a consolidação daquelas enquanto artefato cultural de circulação periódica, audiência massiva e código distintamente reconhecível.

Como criador de *Hogan's Alley* (1895-1898), publicada originalmente no jornal *New York World*, Outcault teria concebido a primeira tira de humor moderna, utilizando o recurso dos balões de fala (já manifestado primitivamente em outros “proto-quadrinhos”) para integrar texto verbal e imagens sequenciais numa cadência narrativa que simulava a presentificação da ação como vida real, no compasso das anedotas cômicas do teatro de *vaudeville* (VAN LENTE; DUNLAVEY, 2012). E além de o protagonista Yellow Kid ser apontado o primeiro personagem fixo comercialmente bem-sucedido dos quadrinhos, tendo estampado embalagens de mercadorias como cigarros e doces e, deste modo, antecipado a tradição de uma indústria também conhecida por capitalizar suas criações como franquias para licenciamento (fenômeno ainda mais evidente a partir do advento dos super-heróis), o êxito de popularidade de *Hogan's Alley* motivou a difusão de obras semelhantes na imprensa norte-americana, inaugurando e “institucionalizando” o hábito nacional de produzir e consumir, em seções e suplementos especiais de jornais, os chamados *comics* – assim nomeados por seu patente teor humorístico, cujo impacto cultural e histórico fez estender a denominação, nos EUA, a toda a mídia das HQs e sua produção subsequente. Não há, enfim, exagero ao se reconhecer que o trabalho de Outcault catalisou um cenário artístico de ritmo industrial onde vários autores lançaram mão do experimentalismo gráfico para incrementar e aperfeiçoar a funcionalidade comunicativa daquele meio incipiente, estabelecendo paradigmas estéticos de influência internacional.

Para concluir este tópico, é importante observar que, assim como inexiste uma unanimidade sobre qual seria o marco inicial definitivo dos quadrinhos (debate geralmente polarizado entre as contribuições de Töpffer e Outcault), persiste entre estudiosos, como constata García (2012), certo impasse quanto a uma definição satisfatoriamente abrangente dessa linguagem, um conceito que não seja limitado a ponto de excluir manifestações formais consideradas válidas, nem vago o bastante para aglutinar expressões artísticas de naturezas tão díspares.

Tal desafio extrapola a amplitude e os objetivos desta investigação, de maneira

que aqui podemos, sem prejuízo à argumentação da dissertação, entender as HQs, a partir de McCloud (1995) e García (2012), como meio de comunicação desenvolvido e popularizado em suporte impresso e caracterizado pela justaposição consecutiva de desenhos que compõem uma narrativa gráfica a qual, mais comumente, se utiliza também da palavra escrita. Estamos nos atendo, afinal, a um gênero narrativo primária e tradicionalmente explorado através desse código nas revistas seriadas batizadas de *comic books*.

Sigamos adiante, então, para uma contextualização do surgimento dos super-heróis e da tipificação de suas histórias sob um modelo ficcional específico.

1. 2. A origem do gênero super-heroico

Um dos segmentos mais populares e rentáveis do cinema de Hollywood na atualidade, impulsionando franquias multimilionárias mundialmente famosas, a narrativa super-heroica não constitui uma mera subdivisão da fantasia ou da ficção científica, mas, de acordo com Coogan (2006), se trata de um gênero próprio com convenções particulares.

Na concepção de Schatz (apud COOGAN, 2006), um gênero narrativo é uma forma de história refinada em fórmula por qualidades sociais e estéticas únicas as quais, tornadas familiares para produtores e audiência, permitem-na ser classificada e reconhecida como tal. Trata-se ainda de um sistema fundamentado por regras específicas que operam para fornecer uma variedade de expressão e de experiência, respectivamente, a seus criadores e consumidores (sendo essa variedade determinada pelas dinâmicas internas de contexto do gênero, sua comunidade de tipos inter-relacionados cujos valores e ações geram conflitos dramáticos que ritualisticamente dão vida e resolução a tensões sociais reais).

Partindo dessa definição, Coogan (2006) inicia seu argumento detectando alguns efeitos práticos que evidenciam o credenciamento da narrativa super-heroica como um gênero em si mesmo na percepção popular da sociedade norte-americana, em meio à qual esse tipo de história surgiu e floresceu: em 1940, uma HQ publicada por Sheldon Mayer na revista *All-American Comics* n. 20 trazia, com o personagem Tornado Vermelho (fig. 1), a primeira paródia dos super-heróis, zombando de elementos típicos como uniforme e identidade secreta (sinal de que estes já haviam sido assimilados como convenção pela classe de autores e saturado suficientemente o público para render uma gozação intertextual); dois anos depois, o editor de quadrinhos Abner Sundell escreveu,

para o *The Writer's 1942 Yearbook*, uma espécie de guia destinado a potenciais roteiristas de HQs com orientações para a criação de super-heróis (o uso casual desta expressão no texto sugere que a mesma já não era estranha a um público alheio àquela indústria); e pelo menos desde 1958, com a *Adventure Comics* n. 247, observa-se o emprego consciente daquele termo como atrativo de venda em capas de publicações (indício de que, àquela altura, editores e leitores já compartilhavam uma noção geral – e reconheciam o apelo particular – das representações implicadas naquela palavra enquanto fórmula narrativa).



Figura 1: Com velhos trapos e acessórios domésticos improvisados como uniforme, o Tornado Vermelho é considerado a primeira paródia dos super-heróis. Página de *All-American Comics* (v. 1) n. 27 (junho/1941).

Mas como pontua Cawelti, um gênero “estará em existência por um considerável período de tempo até ser concebido por seus criadores e audiência como um gênero” (apud COOGAN, 2006, p. 25, tradução nossa)¹⁰. Assim, a partir dos vestígios de legitimação enumerados acima, podemos retroceder no tempo para assinalar a origem da narrativa super-heroica na publicação da *Action Comics* n. 1 (fig. 2), em 1938.

¹⁰ “[...] will be in existence for a considerable period of time before it is conceived of by its creators and audience as a genre.”

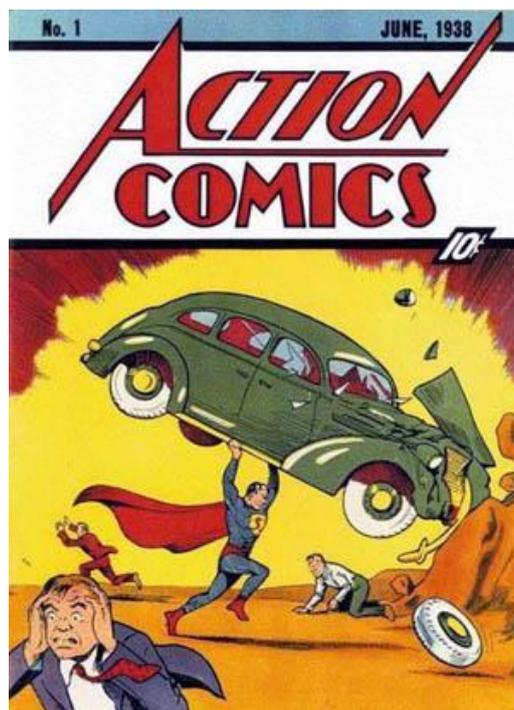


Figura 2: Capa de *Action Comics* (v. 1) n. 1 (junho/1938).

A revista, uma das editadas pela National Allied Publications (atual DC) com a proposta de oferecer quadrinhos mais longos do que as então predominantes tiras, trazia como atração de capa a história inaugural do Superman, considerado o mito fundador do Super-herói Americano. Criado pelo roteirista Jerry Siegel e o artista Joe Shuster, o personagem ainda não apresentava alguns dos traços que o definiriam no imaginário popular, como capacidade de voar e visão de raio-X, mas o retumbante êxito de vendas obtido por sua primeira aparição pública e os fascículos seguintes da *Action Comics* foi suficiente para provocar, entre o final dos anos 1930 e início dos 1940, uma enxurrada histórica de quadrinhos similares, que exaustivamente reprisaram seu modelo como receita de sucesso (VAN LENTE; DUNLAVEY, 2012) – enquanto o próprio Superman estendia sua popularidade com uma revista solo, tira de jornal e programa de rádio.

Em meio à recessão econômica pós-Crise de 1929, tal fenômeno cultural atraiu vários empresários, escritores e ilustradores para o nascente e promissor ramo editorial dos *comic books* (JONES, 2006), além de consagrar esse tipo de publicação – caderno com padrão de 32 páginas, geralmente em cores e exclusivamente composto por HQs – tanto como veículo por excelência das aventuras super-heroicas quanto como formato que garantiu autonomia inédita aos quadrinhos nos EUA, desmembrando-os da imprensa e provendo-lhes suporte próprio para histórias mais extensas (GARCÍA,

2012)¹¹.

Nota-se então, no cerne dessa “corrida do ouro dos quadrinhos” (COOGAN, 2006, p. 29, tradução nossa)¹², um processo crucial para a consolidação dos super-heróis como gênero, a saber, o movimento de *imitação e repetição* (SCHATZ apud COOGAN, 2006) subsequente à estreia do Superman, reproduzindo seu paradigma (e, deste modo, legitimando-o como pioneiro) através de centenas de criações baseadas em suas peripécias, perfil e iconografia – algumas das quais, como Batman e Capitão América, prosperariam até hoje, ao lado de seu protótipo inspirador, como figuras ilustres da indústria de HQs norte-americana.

É importante ressaltar, contudo, que apesar de ser o arauto de um novo gênero, o Superman não representa necessariamente, por si só, uma revolução temática e estética na cultura de massa; o mérito de Siegel e Shuster reside, antes, na capacidade de reprocessar, criativa e oportunamente, uma série de motivos e perspectivas explorados pelos canais de entretenimento dos EUA durante as primeiras décadas do século XX, apropriando-se de recursos de gêneros já estabelecidos para, acrescentando-lhes lampejos autorais de alguma originalidade, reorganizá-los no que se tornaria um novo sistema de conceitos, relações e temas com identidade própria.

Assim como a palavra “herói” origina-se do termo grego *heros*, que significa “aquele que protege e serve” (O’NEIL, 2013, p. 129, tradução nossa)¹³, o Super-herói Americano remonta primordialmente ao ideal hercúleo, propagado por celebridades bíblicas e mitológicas como Sansão e Beowulf, do indivíduo de distinto porte atlético que, com disposição de autossacrifício, utiliza sua força excepcional pelo bem de uma comunidade. Mas antecedentes genealógicos determinantes para a concepção do paradigma super-heroico, segundo Jones (2006), revelam-se num contexto mais contíguo à gênese do Superman, a saber, nas fantasias modernas produzidas pela cultura pop que, desde os anos 1920, vinham alimentando o imaginário norte-americano e as mentes dos criadores daquele, com destaque para: os modelos de heroísmo viril e acrobático do cinema como Douglas Fairbanks, de filmes como *A Marca do Zorro* (1920) e *Robin Hood* (1922); os justiceiros uniformizados das revistas de literatura

¹¹ Antes do sucesso comercial da *Action Comics*, o *comic book*, surgido em 1934 com a *Famous Funnies*, era majoritariamente utilizado apenas como coletânea de tiras de jornal (JONES, 2006).

¹² “[...] gold rush of comics.”

¹³ “[...] one who protects and serves.”

*pulp*¹⁴, que se valiam de habilidades especiais e dupla identidade para combater o crime urbano – como o Sombra, vigilante mascarado detentor de poderes psíquicos –; o personagem principal do romance de ficção científica *Gladiator* (1930), de Philip Wylie, um homem geneticamente modificado que busca exercer sua superioridade física e moral em benefício da sociedade; e os protagonistas das primeiras tiras de aventura (*adventure strips*) – como *Tarzan* (1929), *Buck Rogers* (1929) e *Dick Tracy* (1931) –, distantes do humor familiar dominante nas HQs de sua época e dirigidas especificamente ao público jovem, sendo precursoras imediatas do gênero super-heróico.

Diante de tal cadeia de influências, percebemos que a famosa criatura de Siegel e Shuster (e, por extensão, o Super-herói Americano) – com seu corpo musculoso, trajes extravagantes, capacidades extraordinárias, alter ego e disposição para boas ações – de fato se apoia, como defendem O’Neil (2013) e Gravett (2005), mais na continuidade de um ideal heroico – acalentado desde a Antiguidade e incrementado pela indústria cultural – do que numa ruptura vanguardista com o passado¹⁵. Nesse sentido, o sucesso instantâneo do Superman, sem precedentes entre suas inspirações mais próximas, deve ser reconhecido, de acordo com Jones (2006), como reflexo do frescor dos *comic books*, então exótico – e vividamente colorido¹⁶ – veículo narrativo com grande potencial de expressividade visual, somado ao inusitado equilíbrio entre ação vertiginosa, irreverência autoparódica e fantasia infantil nos roteiros inaugurais do personagem, em oposição à sisudez típica de heróis antecessores e contemporâneos a ele.

E foi exatamente no seio dessa excêntrica e vibrante abordagem de representações comuns no entretenimento de massa de seu tempo que a obra de Siegel e Shuster acabou por engendrar o protótipo de todo um novo gênero – prenunciado já em seu primeiro contato com o público, a imagem de capa da *Action Comics* n. 1. Nesta

¹⁴ Publicações espessas de papel barato, feito à base de polpa de celulose (daí o termo que as distingue), com centenas de páginas de contos e folhetins de diversos gêneros populares, como terror, faroeste, mistério detetivesco e ficção científica. Seu auge comercial ocorreu nas décadas de 1920 e 1930.

¹⁵ A própria expressão “super-herói”, antes de se popularizar como rótulo que consolidava as particularidades do perfil de personagem do Superman e de suas aventuras, chegou a circular informalmente entre escritores e editores de *pulp* para designar os sentinelas fantásticos de suas publicações, como o Sombra, o Aranha e o Morcego Negro (JONES, 2006).

¹⁶ Parte importante do aspecto de novidade dos *comic books* nos anos 1930 era a utilização do processo mecânico de impressão com aplicação de pontos de retícula de quatro cores – amarelo, ciano, magenta e preto –, cujas combinações podiam criar outros matizes e texturas. Atualmente predomina no meio a colorização digital por computador, com resultados mais diversos e sofisticados, mas o vínculo histórica e culturalmente estabelecido entre a antiga tecnologia e a experiência estética dos quadrinhos é tão intenso que inspirou alusões explícitas em algumas obras do célebre movimento Pop Art, como as telas do pintor Roy Lichtenstein.

composição, como analisa Coogan (2006), a conjunção entre a capa esvoaçante e as vestes de cores primárias e chapadas do Superman, sua demonstração estapafúrdia de força – suspendendo um carro sobre a cabeça e atirando-o contra um morro – e o cenário tornado contemporâneo e familiar, com a presença de homens engravatados em fuga, causou impacto pela agressiva e exuberante irrupção do Absurdo na realidade, transbordando a fantasia para o mundo factual do leitor e antecipando a consagrada fusão entre o insólito e o banal, o delirante e o rotineiro, que caracterizaria aquele nascente universo de imaginação e possibilidades. O pioneiro personagem ali se contemplava assumindo propriedades especialmente reminiscentes do vigilantismo *pulp* – o dom excepcional, o figurino peculiar – e, naquela visão rara e arrebatadora, já parecia alardear a vocação para explorá-las segundo novas direções criativas – que estabeleceriam padrões próprios para tais atributos, patenteando-os como importantes elementos convencionais do gênero super-heróico (COOGAN, 2006).

Apesar dos variados empréstimos estéticos e temáticos terem-lhe imprimido caráter de prolongamento genético, o Super-herói Americano surgiu, assim, como unidade central de um novo sistema genérico pertencente ao *metagênero Aventura*, que abarca formas narrativas nas quais o protagonista “supera obstáculos e perigos e cumpre alguma missão importante e moral” (CAWELTI apud COOGAN, 2006, p. 258, tradução nossa)¹⁷, como ocorre nas histórias de guerra, faroeste e espionagem. Mesmo em meio à diversidade garantida à narrativa super-heróica por sua natureza mestiça – que acomoda e combina recursos derivados da ficção científica e do suspense policial, por exemplo –, há de fato, afinal, traços regulares que alicerçam a coesão interna do gênero e o distinguem suficientemente para justificar sua instituição como matriz independente, demarcando seu território genérico. É o que nos evidencia o valoroso empreendimento empírico e teórico de Coogan (2006), revisado no tópico a seguir.

1. 3. Uma definição para o super-herói e suas convenções genéricas

Numa espécie de definição vernacular, Coogan descreve super-herói como

um personagem heroico com uma missão altruísta, pró-social; com superpoderes – capacidades extraordinárias, tecnologia avançada ou habilidades físicas, mentais ou místicas altamente desenvolvidas; que tem uma identidade de super-herói manifestada num codinome e trajes icônicos, os quais tipicamente expressam sua biografia, caráter, poderes ou origem

¹⁷ “[...] overcoming obstacles and dangers and accomplishing some important and moral mission”.

(transformação de pessoa ordinária em super-herói); e que é genericamente distinto, ou seja, pode ser distinguido de personagens de gêneros relacionados (fantasia, ficção científica, detetive etc.) por uma preponderância de convenções genéricas. Frequentemente super-heróis têm dupla identidade, sendo a ordinária delas geralmente um segredo muito bem guardado (2006, p. 30, tradução nossa)¹⁸.

Tal conceituação nos aponta a existência de aspectos específicos que garantem status super-heroico a um personagem, observados não apenas na construção deste como protagonista, mas também, conforme evidenciamos mais adiante, no ambiente que envolve a ação narrativa. Entre esses traços, missão, poderes (ou superpoderes) e identidade são discriminados por Coogan (2006) como convenções genéricas primárias, aquelas que compõem o núcleo essencial para a criação e determinação de um super-herói. Verifiquemos mais detidamente o que cada um destes elementos caracteriza:

- Missão: função geralmente autoincumbida que define a postura heroica do personagem – sua entrega abnegada ao combate contra entes e fenômenos que ameacem seu meio e sua disposição altruísta em acudir e proteger indivíduos indefesos ou desamparados, apresentando-se livres de qualquer intenção de promover ou beneficiar individualmente o super-herói (COOGAN, 2006). Tomando o paradigmático Superman como exemplo ilustrativo, reparamos que sua missão já se declara na primeira página da *Action Comics* n. 1, onde ele é anunciado como “campeão dos oprimidos... jurado a devotar sua existência para ajudar aqueles em necessidade” (SIEGEL; SHUSTER apud COOGAN, 2006, p. 31)¹⁹;
- Poderes (ou superpoderes): apesar do prefixo *super-*, que enfatiza o exagero peculiar da aventura super-heroica, essas capacidades inatas ou adquiridas não precisam ser necessariamente sobrenaturais, apresentando algum aspecto místico, grotesco, hipertecnológico, física ou humanamente impossível (embora se expressem majoritariamente desta forma, evidenciando uma engenhosa

¹⁸ “[...]a heroic character with a selfless, pro-social mission; with superpowers – extraordinary abilities, advanced technology, or highly developed physical, mental, or mystical skills; who has a superhero identity embodied in a codename and iconic costume, which typically express his biography, character, powers, or origin (transformation from ordinary person to superhero); and who is generically distinct, i.e. can be distinguished from characters of related genres (fantasy, science fiction, detective etc.) by a preponderance of generic conventions. Often superheroes have dual identities, the ordinary one of which is usually a closely guarded secret.”

¹⁹ “[...] champion of the oppressed... sworn to devote his existence to helping those in need.”

exploração, a novos níveis de sofisticação e variedade, do potencial apenas timidamente manifestado pelos heróis *pulp*). Os poderes podem derivar, por exemplo, de mutação genética, tecnologia avançada ou mesmo intenso treinamento físico e mental. Quanto aos do Superman, trata-se de herança biológica²⁰ – alienígena do extinto planeta Krypton, de onde foi enviado à Terra por seu pai cientista, ele demonstra inicialmente habilidades como força e velocidade extraordinárias, além de propulsão natural para saltos longos e altos, mas aos poucos assume dons mais complexos, como voo e visão de raio-X (respectivamente em 1939 e 1941)²¹;

- Identidade: integração de dois elementos, codinome e uniforme – os quais, como manifestações personalizadas do status super-heroico, revelam tradicionalmente alguma conexão semântica com a missão, os poderes, a biografia ou o caráter do personagem, enquanto encobrem um alter ego geralmente confidencial (dinâmica genérica da dualidade identitária). A representatividade icônica do uniforme, evidência visual imediata da presença super-heroica, centraliza-se num distintivo, abstração gráfica que amplifica o impacto comunicativo do traje²². No prototípico caso do Superman, sua indumentária de combate apenas reitera, por meio do emblema peitoral com a letra *S*, o codinome do personagem, que por sua vez evoca a excelência física e moral ostentada por seus dotes e índole²³.

Através do já mencionado fenômeno de imitação e repetição – fundamental para a instauração de um gênero, segundo Schatz (apud COOGAN, 2006) – dessas três características, tipificadas a partir do Superman, a narrativa super-heroica fixou o eixo central de sua fórmula. Efeito colateral do êxito instantâneo daquele personagem em

²⁰ Embora as explicações técnicas sobre a manifestação dos poderes do Superman tenham sido modificadas ao longo das décadas por novas equipes criativas, mantêm preservadas a ligação direta, estabelecida por Jerry Siegel, entre tais atributos e o organismo extraterrestre do personagem.

²¹ De acordo com Coogan (2013), o fato de o Superman ter, ao longo de suas primeiras histórias, sido incrementado com aptidões além da mera exacerbação das capacidades humanas ajudou a distanciar-lo dos típicos heróis *pulp* e apontar os rumos criativos que norteariam a exploração dos poderes no gênero super-heroico.

²² Geralmente feito de malha colante (reminiscente das vestes dos acrobatas e homens fortes do circo), podendo incluir capa e/ou máscara, o uniforme foi, segundo Coogan (2006), outro componente crucial para a singularização do protagonista super-heroico diante dos heróis *pulp*, distinguindo-se dos trajes destes por investir em recursos visuais que potencializam o efeito dramático das aparições e ações dos super-heróis, como o distintivo e as cores primárias e chapadas.

²³ Vale mencionar, porém, que o símbolo do uniforme do Superman ganhou, mais tarde, conotações biográficas, sendo uma das mais célebres oriunda de *Superman – O Filme* (1978), segundo o qual o emblema seria o brasão familiar dos antepassados alienígenas do super-herói (COOGAN, 2013).

1938, tais aspectos reproduziram-se por meio de novas obras e, desta forma, assentaram-se como convenções entre *comic books* aventurecos diante de um então recém-desperto apetite popular por HQs de sentinelas urbanas com vestes extravagantes e aptidões espetaculares, saciado por editoras dispostas a suprir esta demanda e explorá-la como filão de mercado.

Um dos inúmeros produtos desse legado que atravessa décadas, A Grande Máquina, foco do presente estudo, alicerça-se firmemente sobre o pilar básico acima descrito: tendo adquirido o dom de controlar qualquer dispositivo mecânico, elétrico ou eletrônico por comando de voz, o protagonista de *Ex Machina* investe-se da missão de patrulhar e proteger sua comunidade com o uso pró-social de tal capacidade, adotando um codinome evocativo desse poder sobre máquinas e um uniforme com um ícone de engrenagem no peito (outra referência à sua aptidão especial) (fig. 3), que preserva a identidade civil de Mitchell Hundred e, com um jato dorsal e pistola de raio acoplados, ainda lhe confere as habilidades de voo e ataque por choque elétrico.



Figura 3: Capa de *Ex Machina* n. 17 (março/2006).

Mas além do triunvirato nuclear missão-poderes-identidade, Coogan (2006) nota a existência das convenções secundárias, acessórios dramáticos e itens contextuais narrativos que qualificam o cenário de atuação dos super-heróis e impulsionam enredos a partir das tensões irrompidas de suas inter-relações. Entre as mais usuais, estão tipos

de personagens fixos ou recorrentes (supervilão, parceiro mirim, autoridade cooperante e donzela em perigo, para citar alguns) e princípios de lógica interna, como a interação contínua e naturalizada do protagonista com outros super-heróis em seu meio social (podendo formar os chamados supergrupos)²⁴ e a fantasiosa *física super-heroica* (COOGAN, 2006), uma vaga apropriação e relativização de fenômenos e axiomas das ciências naturais para a criação de conceitos pseudocientíficos, como compostos químicos de propriedades insólitas, mutações orgânicas grotescas e capacidades físicas e psíquicas irreais.

No mundo do Superman, podemos exemplificar para essa categoria de convenções as presenças da donzela em perigo (e interesse amoroso) Lois Lane, do supervilão Lex Luthor, da superequipe Liga da Justiça (dividida com colegas de estirpe como Batman e Mulher-Maravilha) e da substância *kryptonita*, mineral originário do planeta Krypton que se manifesta em várias cores, correspondentes a efeitos específicos – a conhecida espécime verde enfraquece o personagem principal e qualquer outro kryptoniano.

Também se constata elementos e relações convencionais do tipo em *Ex Machina*. Tem-se, por exemplo, a física super-heroica por trás da aquisição dos poderes do protagonista, vítima da explosão de um artefato tecnológico, oriundo de uma dimensão paralela desconhecida, que fixou circuitos eletrônicos em seu corpo; além dos supervilões Jack Pherson, detentor de dote similar ao d'A Grande Máquina, subjugando animais à sua vontade, e os próprios criadores do aparelho que transformou Hundred, seres conspiradores de uma invasão extradimensional para dominar o mundo do super-herói. Outros desses aspectos genéricos são abordados na obra de maneira inusitada para o que se esperaria de uma tradicional narrativa super-heroica: a jornalista Suzanne Padilla insinua-se como potencial interesse amoroso do protagonista, mas a expectativa por um relacionamento romântico ou interação platônica se frustra em meio ao suspense intencional quanto à sexualidade deste; já a comissária policial Amy Angotti, embora claramente inspirada no tipo da autoridade cooperante, mantém uma tensa relação com o personagem principal, mesmo após sua eleição como prefeito, ameaçando prendê-lo caso o flagre utilizando seus poderes como A Grande Máquina.

Devido à sua função na composição conjuntural e na provisão de agentes

²⁴ Os vastos elencos de super-heróis e supervilões de DC e Marvel vivem, cada um, em universos compartilhados, contracenando com frequência em meio a um fluxo ininterrupto de eventos narrativos cujas consequências costumam produzir, cumulativamente, o senso de continuidade tão caro aos seus leitores.

dinamizadores para o que se reconhece como uma típica trama de super-herói, as convenções secundárias, estabelecidas a partir de contribuições criativas coletivamente apropriadas em meio à produção editorial pós-*Action Comics* n. 1, constituem uma complementaridade narrativa de papel determinante para a distinção desse modelo de ficção como gênero próprio (COOGAN, 2006), ratificando a natureza super-heroica de seu protagonista e eviscerando as particularidades genéricas que o afastam definitivamente de tipos precedentes de aventura – apesar de, como vimos, guardar com estes algumas semelhanças por relação de influência.

Concluindo seus apontamentos sobre a normatização do gênero, Coogan (2006) argumenta então que a classificação de um protagonista como super-herói – e de sua história como super-heroica – depende fundamentalmente da conjunção entre os atributos do personagem e de seu espaço de intervenção. Assim, ainda que tal personagem não corresponda a todas as convenções primárias, seu entorno pode apresentar elementos que o credenciem como super-herói (o homem-monstro Hulk, por exemplo, não tem uniforme ou missão pró-social original, mas combate supervilões e integra o supergrupo Vingadores); similarmente, mesmo que satisfaça boa parte dos preceitos da tríade missão-poderes-identidade, um protagonista heroico pode não constituir um super-herói por ausência de convenções secundárias para respaldar tal condição (*Zorro* e *o Sombra*, justiceiros uniformizados pré-Superman, atuam em ambientes e envolvem-se em intrigas que os situam mais adequadamente nos gêneros de capa e espada e vigilantismo *pulp*, respectivamente).

No caso de *Ex Machina*, observa-se um sólido arranjo de componentes genéricos de ambas as categorias, com um personagem principal bem fundamentado sobre a tríade primária e imerso num contexto de recursos consagrados do gênero, correspondendo aos critérios gerais da aventura super-heroica – ainda que a abordagem peculiar de certas convenções secundárias já sugira na obra uma apropriação atípica dessa forma narrativa.

Após essa breve radiografia da história de super-herói e suas estruturas basilares, voltemos nossa atenção para a potência simbólica de tais personagens e sua manifestação como veículo ideológico. Afinal, qual a amplitude semântica de um triunfo do Superman sobre gângsteres e políticos corruptos? Que tipos de conexões alegóricas com a realidade factual costumam ser articulados sobre os parâmetros narratológicos do gênero e deixam-se vislumbrar em meio ao carnaval semiótico de raios, uniformes e frases de efeito? Como se originou o processo histórico-cultural que instituiu nas editoras DC e Marvel a exploração reiterada da metáfora super-heroica

como representação do painel sociopolítico dos EUA através dos tempos – e possibilita a leitura do Super-herói Americano como personificação da postura política do país no âmbito internacional? O tópico seguinte se propõe a lançar luz sobre tais questões.

1. 4. Simbolismo e ideologia no Super-herói Americano

A riqueza simbólica dos super-heróis como reservatório de metáforas humanas e sociais pode ser vista primordialmente como um legado natural dos mitos, lendas e épicos antigos e medievais que constituem as raízes profundas de seu gênero e outros.

Do poema mesopotâmico *Epopéia de Gilgamesh* aos contos de fadas germânicos, dos Argonautas aos cavaleiros da Távola Redonda, incluindo panteões de deuses gregos, nórdicos, hindus e africanos, apenas para citar alguns, esse diversificado patrimônio do imaginário intercultural deve a reverberação global e atemporal de suas narrativas à invocação dos arquétipos, descritos por Vogler como “antigos padrões de personalidade que são uma herança compartilhada por toda a raça humana” (2009, p. 69) através de um arcabouço psíquico comum à espécie, o inconsciente coletivo²⁵.

Tais relatos imemoriais eternizam-se então como alegorias de apelo universal ao personificar essas formas ideais de relações e condutas, profundamente enraizadas na psique do homem, para transmitir conhecimentos, vivências e lições morais com a força de verdades imutáveis sobre a condição humana. O poder dos mitos repousa, assim, sobre uma tradução e projeção desses modelos comuns inconscientes como fórmulas conscientes de representação simbólica; materializados em personagens, os arquétipos refletem os vários estados mentais humanos e seus aspectos, tornando tais histórias “verdadeiros mapas da psique [...] psicologicamente válidas e emocionalmente realistas, mesmo quando retratam acontecimentos fantásticos, impossíveis ou irrealis” (VOGLER, 2009, p. 49).

Além disso, essas narrativizações fabulares de experiências existenciais reconhecíveis partilham ainda de uma estrutura fundamental quando centradas no Herói, o arquétipo mais explorado pelos mitos, cuja função psicológica nestes seria essencialmente simbolizar “a busca de identidade e totalidade do ego” (Ibid., p. 76), ou seja, o eterno empenho do homem em reafirmar-se no mundo, transcendendo os limites e ilusões de sua natureza em direção à completude e ao equilíbrio do ser.

²⁵ Na psicologia analítica de Carl Jung, arquétipos são impressões ou esquemas mentais inatos, imagens primitivas legadas pela experiência ancestral humana, arquivadas no inconsciente coletivo e manifestadas em sonhos, mitos e no próprio comportamento dos indivíduos ao longo de suas vidas e através dos tempos (VOGLER, 2009).

Conforme argumenta Campbell (2007), todos os mitos heroicos já produzidos ao redor do globo seguem o mesmo padrão, como variações culturais erigidas sobre uma forma básica constante: trata-se do *monomito* ou *Jornada do Herói*, identificado e sistematizado como paradigma narratológico pelo autor supracitado em seu livro *O Herói de Mil Faces*, originalmente publicado em 1949. Esse esquema primário organiza-se, resumidamente, nas seguintes etapas:

um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

Segundo Campbell (2007), que também mapeou os diversos segmentos específicos a cada um desses estágios elementares, o monomito constitui, assim, uma dramatização arquetípica dos rituais de separação, iniciação e retorno, comuns nas sociedades primitivas para formalizar e celebrar a transição de seus membros de um ciclo de vida para outro, como o ingresso dos jovens na idade adulta, passagem que marca a evolução biológica e emocional do indivíduo e sua aquisição de responsabilidade social.

Com tamanha vocação metafórica para reproduzir histórias de autoconhecimento, autossuperação e amadurecimento, temas próprios da experiência humana, tão universalmente identificáveis quanto cativantes, a Jornada do Herói e outros de seus arquetipos recorrentes – como o Mentor, o Pícaro e o Arauto²⁶ – têm se reciclado na produção cultural mundial ao longo das gerações, sendo exaustivamente apropriados, de forma consciente ou não, em ficções midiáticas das mais diversas naturezas, como romances literários, filmes e telesséries, além de jogos eletrônicos; nos quadrinhos super-heroicos, sua influência se faz especialmente evidente através das chamadas *histórias de origem*, aquelas que relatam o início e explicam a razão da missão super-heroica (COOGAN, 2006)²⁷.

²⁶ O Mentor expressa-se no personagem que protege, aconselha e concede dons ao herói; o Pícaro se manifesta na energia rebelde potencialmente transformadora do alívio cômico; e o Arauto é aquele que carrega ou representa um desafio ao protagonista, anunciando a iminência de uma grande mudança em sua vida (VOGLER, 2009).

²⁷ Além do monomito campbelliano, Lawrence e Jewett (apud COOGAN, 2006) argumentam que se pode identificar, a partir das narrativas modernas produzidas nos EUA, um *monomito americano*. Tal paradigma, cuja relação com os super-heróis é melhor exposta mais adiante neste estudo, centra-se no salvamento de uma comunidade harmoniosa e ordeira, ameaçada pelo Mal, por um herói que, após cumprir sua tarefa redentora, retorna à obscuridade.

Assim, ao beber dessa fonte primordial da tradição narrativa humana, as histórias de super-heróis absorvem tais padrões de personalidade e morfologia mítica e investem-se espontaneamente do simbolismo latente que esses modelos assumem num plano psíquico consciente. A propósito, o fato de o Superman, protótipo dos protagonistas do gênero, conceber-se explícita e deliberadamente sobre o legado dos heróis mitológicos no imaginário popular, manifestando-se (de uma maneira muito mais patente do que em outros gêneros de Aventura) como uma retomada da personificação de entidades meio humanas e meio divinas (de exuberância física, dons sobrenaturais e distintos traços iconográficos), fez com que muitos passassem a se referir a esses exóticos personagens da cultura de massa como o panteão de uma mitologia moderna, noção endossada por Eco (2006) no ensaio *O Mito do Superman*, de 1964.

Tal qual os semideuses greco-romanos, intermediários entre a realidade terrena e o plano das divindades, das quais herdaram capacidades extraordinárias, os super-heróis são frutos de um choque de dois mundos, sem pertencer totalmente a nenhum deles, mas incorporando elementos de ambos (PITKETHLY, 2013); assim, transitam permanentemente entre o cotidiano da banalidade urbana e o domínio do fantástico, do insólito, do sobre-humano, por vezes materializado não somente em superpoderes e metamorfoses, mas em planetas distantes, ilhas mágicas e dimensões desconhecidas.

“Atrevidamente”, porém, eles se aproximam ainda mais de uma plenitude divina; curiosamente, dois aspectos relacionados à forma como o mercado editorial do gênero os fabrica e explora concedem-lhes um senso de imortalidade naturalmente assimilado pela audiência. O primeiro, constatado por Eco, é o paradoxo temporal inerente às sagas super-heroicas das tradicionais companhias do segmento desde os saltos inaugurais do Superman: apesar de nascido na “civilização do romance” (ECO, 2006, p. 249), submeter-se ao ritmo de produção periódica para saciar uma expectativa de leitura folhetinesca e apresentar-se presentificado num contexto contemporâneo, o super-herói deve permanecer inconsumível pelo tempo para preservar uma aura mítica atemporal que, sustentada pela mesma “fixidez emblemática” (Ibid., p. 251) dos mitos clássicos, garante, na dualidade com sua caracterização humanizada, seu fascínio singular junto ao público.

Dessa forma, imunes ao envelhecimento ou qualquer outro tipo de evidência de consumo temporal (como matrimônio ou paternidade), tais personagens se projetam sobre um eterno presente, acumulando em décadas de publicação uma continuidade narrativa que, sendo um fim em si mesma, torna-os virtualmente imortais – em seu

reiterado hábito de consumo, os leitores mais assíduos anseiam pela conclusão de um arco narrativo apenas para aguardar o seguinte, certos de que a última aventura de seu super-herói preferido nunca é a derradeira²⁸.

O segundo fator que confere imortalidade aos super-heróis é bem menos sutil: trata-se da capacidade de morrer numa história (geralmente promovida e antecipada ostensivamente como grande evento cultural) e reaparecer vivo em outra. Esta manobra narrativa, estrategicamente mercadológica, é referida por alguns fãs e críticos como a “porta giratória da morte” (LEWIS, 2013, p. 31, tradução nossa)²⁹ dos super-heróis, tendo se popularizado como prática editorial comum no gênero após o comercialmente bem-sucedido falecimento e ressurreição do Superman entre 1992 e 1993.

Ao estilo de uma campanha publicitária, de acordo com Lewis (2013) tal artifício costuma ser utilizado para renovar o interesse da audiência num personagem, partindo de um acontecimento de ampla comoção para culminar num retorno divinal que revigora sua imagem. Os super-heróis, porém, nunca poderiam saber dessa dádiva provida pelos engenheiros de seu universo; a tensão dramática e a nobreza altruísta de sua missão baseiam-se justamente na percepção da morte como letal e irreversível, na convicção de se estar continuamente arriscando sua única vida para salvar a de outrem (LEWIS, 2013).

Jennings (2013), por sua vez, nota que esses traços de transcendência mítica são ainda visualmente reforçados através da simetria bilateral que governa a composição iconográfica do super-herói, cujos corpo e uniforme são repletos de padrões harmônicos – da anatomia olímpica à proporcionalidade exibida em cores, acessórios e insígnia peitoral –, realçando a natureza divina sugerida por um modelo de personagem que pode ser interpretado como a corporificação da perfeição humana idealizada, tal qual as esculturas gregas e romanas da Antiguidade. Ao se manifestar por meio de elementos gráficos simétricos, o mesmo código formal de representações como a cruz cristã, a Estrela de Davi e as mandalas budistas, o super-herói flerta nitidamente com o simbolismo religioso, já insinuado em seu poder de personificar valores como

²⁸ Embora deva-se ressaltar que eventualmente as editoras de super-heróis dos EUA não apenas realizam alterações iconográficas pontuais para ressituá-los junto a um novo público e/ou contexto sociocultural, mas também criam eventos, minisséries e histórias paralelas onde eles se assujeitam ao consumo temporal (envelhecendo, casando-se ou tendo filhos, por exemplo), a inconsumibilidade identificada por Eco (2006) permanece o *status quo* na exploração desses personagens pela indústria dos quadrinhos. Mesmo tais demonstrações de consumo, entendidas pelos próprios leitores como concessões temporárias para efeito dramático de intento comercial, costumam ser anuladas em histórias posteriores.

²⁹ “[...] revolving door of death.”

misericórdia, benevolência, sacrifício e renascimento³⁰ (JENNINGS, 2013).

Não à toa, um dos níveis simbólicos mais evidentes das narrativas super-heroicas é o messianismo invocado por seus protagonistas, que apelam a um desejo coletivo assim descrito por Derrida: “Nós somos por natureza messiânicos. Não podemos não ser, porque existimos num estado de expectativa por algo que aconteça, aguardando a chegada de alguém que não tínhamos antecipado” (apud GRAVETT, 2005, p. 74, tradução nossa)³¹. Pairando sobre a cidade e espreitando becos e ruas como uma entidade onipresente, os super-heróis desempenham seu solene papel como “messias modernos” (JENNINGS, 2013, p. 61, tradução nossa)³², zelando por seus protegidos em estado de permanente alerta, acudindo-os com a graça de seus poderes e confortando-os com justiça e esperança.

Um recurso narrativo consagrado pelo gênero, porém, permite que a audiência desfrute das histórias super-heroicas de uma posição além do mero fiel arrebatado. Graças à convenção da dupla identidade de seus protagonistas, elas abrem uma janela de identificação e projeção através da qual o leitor/espectador, de testemunha extasiada, imerge ao centro da ação com um maior grau de envolvimento emocional, como se ele mesmo trajasse o uniforme excêntrico e punisse os malfeitores com aptidões mirabolantes. Ao humanizar a figura deificada com uma faceta ordinária, introduzindo sob a forma da identidade secreta um lado pedestre para esses guardiões celestiais, o gênero de super-heróis revela sua vocação como típico entretenimento escapista.

Em *O Mito do Superman*, Eco (2006) já observava como o artifício da dualidade identitária do personagem analisado, contrabalançando a excepcionalidade do majestoso Superman com a trivialidade do introvertido Clark Kent, desperta empatia no público e o convida a uma experiência íntima de catarse por evasão lúdica da realidade, terapia reiterada ao ritmo da serialização periódica dos *comic books*. Assim, a identificação do leitor/espectador com o homem prosaico e a projeção de suas aspirações sobre o super-homem em que este se converte é o movimento básico do escapismo super-heroico – ponto de partida para a proposição de outras perspectivas possíveis sobre a expressividade alegórica do gênero, enxergando neste um repositório de sonhos

³⁰ Além dos típicos retornos *post-mortem*, as histórias de origem super-heroicas são geralmente contos de renascimento. Fazer-se super-herói, como diz Brooker (2013), representa um novo começo na vida do personagem, a partir do qual ele se torna alguém supostamente melhor – mais forte, bravo, solidário e responsável.

³¹ “[...] we are by nature messianic. We cannot not be, because we exist in a state of expecting something to happen, awaiting the arrival of someone whom we hadn’t anticipated.”

³² “[...] modern messiahs”.

universais, como fantasias de poder e transcendência ou mesmo anseios de transformação pessoal e relevância social.

Para Fingerroth, por exemplo, “super-heróis e seus poderes são metáforas centrais para o crescimento, de criança para adolescente e adolescente para adulto” (2013, p. 125, tradução nossa)³³, sendo a metamorfose super-heroica um típico rito de passagem campbelliano, simbolizando a assunção de novos deveres (inclusive comunitários) com a obtenção de capacidades e prerrogativas advindas do amadurecimento. O famoso lema proverbial ensinado ao jovem Homem-Aranha por seu tio Ben, “com grande poder, deve também vir grande responsabilidade” (LEE; DITKO apud FINGEROTH, 2013, p. 125, tradução nossa)³⁴, permanece uma marca emblemática dessa interpretação.

Roteiristas renomados como Jeph Loeb e Grant Morrison, por sua vez, sustentam uma visão edificante do gênero como “histórias que nos inspiram a nos tornarmos pessoas que ajudam outras” (LOEB, 2013, p. 119, tradução nossa)³⁵, lições humanísticas que estimulariam autoconfiança e altruísmo nos leitores, abordando metaforicamente o super-heroísmo, em sua essência despida de engenhocas e dons peculiares, como postura socialmente ativa de nobreza moral ao alcance de qualquer indivíduo; todos nós, nesse sentido, seríamos super-heróis em potencial.

DiPaolo (2011) sublinha a pertinência dessa concepção ao assinalar que esses próprios quadrinhos costumam se promover como contos de coragem, sacrifício e amizade, buscando transmitir um forte código moral (especialmente quando dirigidos a crianças) e ostentando, com isso, a capacidade de efetivar, como Tolstói (apud DIPAOLO, 2011) esperava da ficção popular, a função da arte moralmente informada que, sendo acessível às massas, consistiria no veículo mais eficiente para a disseminação de valores positivos e transformação da sociedade.

Na linha de pensamento de outro célebre autor do segmento, Stan Lee – para o qual HQs super-heroicas são “como contos de fadas para adultos” (2013, p. 117, tradução nossa)³⁶ –, Lewis (2013) afirma que a supramencionada imortalidade desses personagens reflete a negação humana da morte. Ao projetar-se ao infinito no vácuo da periodização e continuidade narrativa, arriscar-se repetidamente em situações-limite e

³³ “Superheroes and their powers are central metaphors for growing up, from child to adolescent and from adolescent to adult.”

³⁴ “With great power, there must also come great responsibility.”

³⁵ “[...] stories that inspire us to become people who help others.”

³⁶ “[...] like fairy tales for grown-ups.”

poder retornar à vida por artimanha editorial, os super-heróis de certa maneira aliviariam a angústia comum à percepção da finitude e efemeridade do ser, provendo-nos a oportunidade de experimentar vicariamente (ainda que sob as convenções e maneirismos do gênero) a virilidade e jovialidade eternas, o enfrentamento abnegado de perigos letais e o reiterado triunfo sobre o fim definitivo.

Conforme alguns estudiosos elucidam, porém, a alegoria super-heroica não se esgota na expressão de aspirações coletivas, mas ao fazê-lo, reflete ainda temas de seu contexto geral de produção, encerrando em seus *comic books* artefatos culturais que registram o ambiente histórico em meio ao qual são concebidos. Como nos ensinam a pensar os teóricos da Análise do Discurso, um texto nunca se refere somente a si mesmo e os sentidos articulados na superfície sintática e semântica de sua estrutura, mas é determinado socialmente pela exterioridade na qual se elabora e veicula – princípio válido, de acordo com Fiorin, mesmo para construções textuais que inventam mundos imaginários: “Na ficção científica, por exemplo, em que o homem cria outros universos, revela os anseios, os temores, os desejos, as carências e os valores da sociedade em que vive” (1998, p. 50). Similarmente, Rosenberg e Coogan assinalam que “cada super-herói está incorporado em sua cultura – a cultura do mundo ficcional – e em nossa cultura. As ações de um super-herói ocorrem em contexto e nós as vivenciamos em nossos próprios contextos” (2013, p. 41, tradução nossa)³⁷.

Nesse sentido, corroborando com um ponto de vista anteriormente esboçado por Eco (2006), Boney (2013) defende que tais personagens surgiram no final dos anos 1930 para glorificar a reafirmação do potencial humano diante da automação da manufatura industrial e do progresso tecnológico na sociedade moderna, onde a força individual se vê humilhada pela força da máquina (ECO, 2006). “Numa época em que funções humanas básicas – trabalho, produção manual, até mesmo correr e andar – estavam se tornando redundantes e obsoletas, super-heróis foram uma revigorante asserção da realização física e orgânica” (BONEY, 2013, p. 45, tradução nossa)³⁸, suplantando a potência, a velocidade e a imponência do maquinário urbano moderno com seus superpoderes – outra fantasia recorrente do cidadão comum em meio às transformações sentidas ao longo de todo o século XX. Além de citar, sobre esse mérito,

³⁷ “[...] each superhero is embedded both in his or her culture – the culture of the fictional world – and in our culture. A superhero’s actions take place in context, and we experience them in our own contexts.”

³⁸ “At a time when basic human functions – labor, manual production, even running and walking – were becoming redundant and obsolete, superheroes were a refreshing assertion of organic, physical accomplishment.”

a capa da *Action Comics* n. 1, onde o Superman ergue um carro com as próprias mãos, Boney (2013) lembra que as páginas de abertura das primeiras HQs desse personagem retratavam-no executando atos de dominação sobre alguma manifestação de tecnologia da modernidade, como tanques e locomotivas.

Os super-heróis, assim, representaram uma reação pela soberania do homem sobre as assombrosas forças industriais modernas e o progresso que embalavam, subjugando máquinas poderosas e perigosas à sua vontade, sem deixar-se oprimir por uma paisagem em mutação (o Superman, por exemplo, demonstra não se intimidar com a agressividade de um automóvel em alta velocidade, um trem ou um avião, nem se apequenar diante de um arranha-céu). Tais indivíduos, como diz Boney, “pareciam ser capazes de controlar as cidades que ameaçavam declarar controle sobre todos os outros” (2013, p. 46, tradução nossa)³⁹.

Outras análises identificam nas primeiras HQs super-heroicas tópicos mais estritamente vinculados às circunstâncias imediatas de sua confecção, reverberando aspectos específicos do cenário social, cultural, econômico e político dos EUA àquela época, e, dessa forma, estabelecendo as bases para o entendimento do que se consolidaria como o Super-herói Americano. O próprio Boney (2013) argumenta que a missão genérica de combate ao crime nasceu para espelhar a preocupação da população norte-americana em relação à escalada da violência urbana nos grandes centros populosos como Nova York, onde a pobreza e o alto desemprego decorrentes da crise econômica deflagrada em 1929, aliados à Lei Seca (que proibia o fabrico, a venda e o transporte de bebidas alcoólicas no país), criaram condições para a emergência de organizações mafiosas de contrabando em território nacional. De acordo com Fingerroth (apud LEWIS, 2013), aliás, a mais íntima e primordial motivação para a criação do Superman como agente infalível de justiça instantânea teria sido o assassinato do pai de Jerry Siegel, morto em 1932 por um assaltante que invadiu sua loja na cidade de Cleveland. Anos depois, o jovem roteirista então canalizou no personagem sua frustração com a fragilidade da vida humana e a impunidade do criminoso, nunca capturado.

O exame das peripécias inaugurais do Superman à luz da chamada Grande Depressão desvenda ainda outras conexões contextuais entre o nascimento do gênero super-heroico e a conjuntura dos EUA de seu tempo. Lund (2012) ressalta a influência

³⁹ “[...] seemed to be able to control the cities that threatened to assert control over everyone else.”

da condição étnica de Siegel e Shuster, filhos de imigrantes judeus, sobre a concepção de um personagem que pode ser interpretado como a personificação romantizada da integração das comunidades estrangeiras no seio do *melting pot* norte-americano – ideal social de unidade nacional, promovido durante o governo de Franklin D. Roosevelt, que vê o país como um caldeirão homogeneizante de misturas raciais e culturais sob a hegemonia da América branca anglo-saxônica. Temos ali, afinal, um extraterrestre humanoide, sobrevivente refugiado de extintas terras distantes, que desembarca nos EUA para começar uma nova vida, adotando uma identidade adequada para imiscuir-se naquele ambiente (o jornalista Clark Kent) e oferecendo suas capacidades em prol da coletividade.

Nesse sentido, o Superman materializa, sob uma carapaça de galã de Hollywood, não apenas o anseio de incorporação e pertencimento à América branca por parte de rapazes judeus de famílias humildes, mas também um evidente endosso ao programa político de reconstrução socioeconômica New Deal, implementado por Roosevelt durante a Depressão para, entre outras medidas, amparar desempregados e minorias étnicas; em sua leitura das HQs do super-herói na *Action Comics* n. 1, Lund (2012) identifica no Superman o cidadão modelo dos EUA pós-Crise de 1929: um trabalhador pró-ativo e comprometido com a manutenção da ordem, a solidariedade comunitária e o engajamento coletivo pelo reerguimento da pátria.

A caracterização dos primeiros antagonistas do personagem – um sequestrador e um senador corrupto entre eles –, a esse respeito, corporifica valores exatamente opostos à ideologia do New Deal: cidadãos individualistas e sem escrúpulos, que descumprem a lei para benefício próprio, colocando seus interesses à frente da ordem e prosperidade da nação. Assim, “em sua defesa de virtudes promovidas pelas políticas do New Deal e da justiça social, o Superman aparece quase como um FDR [acrônimo para Franklin D. Roosevelt] ‘cartunizado’ numa capa, um herói que poderia traduzir palavras de conforto em ações” (LUND, 2012, p. 89, tradução nossa)⁴⁰. Como corrobora Wright (apud MOULTON, 2012), os atos super-heroicos do personagem evocavam a presença protetora e benfeitora do governo norte-americano numa época de recessão e desigualdade.

Diante de tais considerações, pode-se afinal entender a jornada pessoal de sucesso implícita na origem do Superman – forasteiro completamente integrado ao novo

⁴⁰ “In his championing of virtues espoused in New Deal policies and social justice, Superman appears almost as a ‘cartoonified’ FDR in a cape, a hero that could translate comforting words into deeds.”

lar, encontrando utilidade social para suas aptidões e reconhecimento por seus méritos – como símbolo da realização do Sonho Americano⁴¹ pelo imigrante que, em meio a tempos difíceis, abraçou a assistência provida por Roosevelt e labutou por um futuro próspero na dita “terra das oportunidades”. Segundo Moulton (2012), esta seria outra interpretação possível para justificar a alcunha “O Homem do Amanhã”, geralmente atribuída à qualidade futurística das capacidades superdesenvolvidas do personagem.

Lund (2012) também acrescenta o folclore judaico à relação de influências subjacentes à constituição fundamental do Superman; de acordo com ele, pode-se enxergar no personagem uma versão moderna do Golem, mítico humanoide de argila que, num livro escrito por Yudl Rosenberg em 1909, ganha contornos super-heroicos como guardião criado por um rabino para proteger a comunidade judaica de Praga contra perseguidores antissemitas. Sob essa perspectiva, endossada por nomes como o quadrinista Frank Miller e o escritor Michael Chabon (LUND, 2012), o astro da *Action Comics* teria sido criado por dois jovens judeus como reação à escalada do antissemitismo consequente da ascensão nazifascista na Europa.

O próprio ministro de propaganda do nazismo, Joseph Goebbels, viria, afinal, a identificar o Superman como judeu (JONES, 2006)⁴². De qualquer forma, temendo revoltar os muitos adeptos do isolacionismo norte-americano – contrários ao ingresso dos EUA na Segunda Guerra Mundial – e, assim, assistir a uma possível queda nas vendas de seus *comic books*, o editor Jack Liebowitz, da National, teria proibido, num primeiro momento, que o super-herói “tomasse sequer uma posição implícita sobre a guerra e o fascismo” (JONES, 2006, p. 198); é conhecida, porém, entre fãs e estudiosos do personagem, uma HQ especial de duas páginas publicada na revista de variedades *Look* já em fevereiro de 1940, na qual Siegel e Shuster imaginam o fim do conflito pelas mãos de sua criatura: o Superman invade as frentes de batalha europeias, captura Adolf Hitler e Josef Stalin (quando o líder soviético ainda não havia se unido aos Aliados) e os leva à sede da antiga Liga das Nações, que condena judicialmente ambos por seus avanços territoriais imperialistas no continente (fig. 4).

⁴¹ Entendemos por Sonho Americano, conforme apresentado por James Truslow Adams em *The Epic of America* (1931), o ideal coletivo baseado na busca da felicidade – direito inalienável garantido pela Declaração de Independência dos EUA – que comumente se traduz na ambição por sucesso profissional e realização pessoal dentro do sistema democrático norte-americano, onde todos poderiam desfrutar de ascensão social e prosperidade econômica de acordo com suas capacidades e seus méritos. Disponível em: < <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american-dream/students/thedream.html> >.

⁴² Ironicamente, devido à sua aparência e natureza sobre-humana, mais tarde o personagem se tornou alvo de críticas (como uma análise feita pelo psiquiatra alemão Fredric Wertham) que o denunciaram como a corporificação da crença nazista na superioridade da raça ariana.



Figura 4: Após entortar canhões e destruir um avião de guerra, o Superman “sequestra” Hitler e Stalin para levá-los a um tribunal internacional em *How Superman Would End the War*. Páginas de *Look Magazine* (s/n, fevereiro/1940).

Tal evidência viria apenas a confirmar uma desconfiança já partilhada entre isolacionistas, que segundo Harter tachavam o super-herói “como portador de um discurso internacionalista e intervencionista e [...] uma atitude que eles qualificam de pró-guerra; uma censura feita igualmente ao presidente [dos EUA]” (2014, p. 19), para o qual o envolvimento do país no combate seria inevitável. Conclui-se daí que, como mascote do New Deal e emissário de uma iminente campanha militar, o personagem nascia ideologicamente vinculado à agenda social doméstica e à política externa do governo Roosevelt.

A partir de 1941, depois que o próprio presidente solicitou aos profissionais dos quadrinhos o recrutamento simbólico dos super-heróis para a luta (MOYA, 1977), seguindo a reação do país ao ataque japonês à base de Pearl Harbor, o Superman passou, então, a apoiar sistemática e explicitamente o esforço de guerra através das capas de suas revistas, posando ao lado de oficiais compatriotas e enfrentando caricaturas do *führer* e do imperador Hirohito, embora raramente o conteúdo das publicações abordasse o conflito. Diferentemente da interferência direta e definitiva exibida na história curta da *Look*, o personagem “resolveu que a guerra deveria ser vencida pelo ‘maior de todos os heróis, o soldado americano’” (JONES, 2006, p. 274); suas HQs, assim, passaram a se concentrar cada vez mais no humor como distração para

um período de tensão e mobilização.

Ratificando essa filiação ideológica do Superman como paradigma geral das narrativas super-heroicas em seus primeiros anos, Wright constata que, se inicialmente os autores do gênero apresentavam “super-heróis para o homem comum [norte-americano]” (apud COOGAN, 2006, p. 235, tradução nossa)⁴³ – que puniam bandidos de rua, governantes corruptos e corporações gananciosas, representando a priorização do bem estar público sobre interesses privados e a forte intervenção social do governo Roosevelt em nome das massas –, mais tarde acompanharam, com o ingresso dos EUA na Segunda Guerra, a extrapolação do intervencionismo estatal doméstico para além das fronteiras do país, internacionalizando tais personagens ao elevar seu status de justiceiros comunitários a combatentes oficiais em missão mundial. “O ‘homem comum’ da era da Depressão era agora a própria América, um repositório de virtude e moralidade encarregado de estender justiça e liberdade aos oprimidos na Europa e na Ásia” (WRIGHT apud COOGAN, 2006, p. 235, tradução nossa)⁴⁴, opondo-se à tirania e intolerância das Potências do Eixo.

O mais emblemático super-herói desse período de guerra poderia muito bem ser confundido como propaganda governamental, manifestando adesão às ambições beligerantes de Roosevelt ainda antes do ataque a Pearl Harbor e com maior veemência que o Superman. Possivelmente inspirado no Escudo, personagem de Harry Shorten e Irv Novick (JONES, 2006), o Capitão América foi concebido por outra dupla de autores judeus, Joe Simon e Jack Kirby, e parece ter nascido especialmente para angariar apoio popular à entrada dos EUA na cruzada contra o nazifascismo; já na capa da primeira edição de *Captain America Comics* (fig. 5), publicada pela Timely (atual Marvel) em dezembro de 1940⁴⁵ – um ano antes do famigerado atentado japonês à base militar havaiana –, o personagem aparecia socando o rosto de Hitler, alimentando o debate público entre intervencionistas e isolacionistas e, mais diretamente, sendo importante na conversão de alguns destes naqueles (GRAVETT, 2005)⁴⁶.

⁴³ “[...] superheroes for the common man.”

⁴⁴ “The ‘common’ man’ of the Depression era was now America itself, a repository of virtue and morality charged with extending justice and freedom to the oppressed in Europe and Asia.”

⁴⁵ Apesar de a revista ser datada de março de 1941, começou a ser vendida antecipadamente ao final do ano anterior (HOWE, 2013).

⁴⁶ Segundo Gravett (2005), isolacionistas e simpatizantes de Hitler chegaram a enviar cartas de ódio e ameaças telefônicas a Simon e Kirby, e depois que alguns deles começaram a rondar o escritório dos criadores do Capitão América, em Nova York, a dupla recebeu apoio do então prefeito da cidade, Fiorello La Guardia, que garantiu proteção policial ao seu estúdio.



Figura 5: Capa de *Captain America Comics* (v. 1) n. 1 (março/1941).

Também conhecido sob a alcunha de “Sentinela da Liberdade”, o Capitão América é resultado de um experimento científico que transformou Steve Rogers, jovem franzino de origem humilde, numa máquina de guerra com força, inteligência e agilidade no limite da capacidade humana, concebido pelo governo dos EUA como a arma definitiva contra as Potências do Eixo. O personagem, coberto das estrelas e listras da bandeira nacional em seu uniforme, ostenta ainda um escudo ultrarresistente, que simbolizaria a postura militar norte-americana de supostamente atacar apenas para se defender (SOARES, 1977).

Fruto de um engajamento espontâneo por parte de seus criadores, que se sensibilizaram com o drama das comunidades judaicas perseguidas e exterminadas na Europa, ele se tornou o campeão de vendas da Timely à época (HOWE, 2013), consagrando-se como um dos maiores êxitos comerciais do gênero ao lado do Superman. As HQs do Capitão, acompanhadas simultaneamente pelos próprios soldados recrutados para o conflito e as famílias que permaneciam em casa, estimularam e representaram a mobilização e integração nacional pelo esforço de guerra.

Para Jones (2006), o super-herói de Simon e Kirby reafirma a narrativa do gênero como manifestação do Sonho Americano para o imigrante judeu e associa à metáfora super-heroica o então nascente protagonismo dos EUA como força

hegemônica na paisagem política, cultural e econômica do mundo: Steve Rogers “é o garoto subnutrido do gueto que adquire uma força desmedida ao agarrar as oportunidades americanas; o ressabiado sobrevivente do velho país que renasce como o judeu combativo graças à mistura americana de violência e liberdade” (JONES, 2006, p. 255). Assim, ao corporificar a própria nação nas cores e poderes do supersoldado ufanista, Simon e Kirby “capturaram todo um despertar patriótico: os Estados Unidos provincianos a caminho de se tornar uma potência mundial” (Ibid., p. 255).

Respaldados por esses sintomáticos exemplos do Superman e do Capitão América, durante o período que ficou conhecido entre apreciadores e pesquisadores do meio como a Era de Ouro dos quadrinhos nos EUA⁴⁷, ampliamos a concepção de DiPaolo (2010) para considerar que a ideologia nas HQs de super-heróis floresce não apenas com base nos valores de bem-estar social promovidos pelo New Deal e numa visão de mundo simpática à classe trabalhadora e à comunidade imigrante judaica – das quais faziam parte os pioneiros do gênero –; mas também a partir do nacionalismo militarista exibido em aventuras patrióticas contra tiranos estrangeiros, anunciado como defesa da democracia e da liberdade através de lemas de pretensa nobreza (“verdade, justiça e o estilo de vida americano”)⁴⁸ e, a partir dali, agregado em definitivo à iconografia e ao simbolismo super-heroicos em geral.

Como argumenta Wright (apud COOGAN, 2006), afinal, apoiar o esforço de guerra norte-americano era uma extensão do suporte à política intervencionista de Roosevelt que os super-heróis já expressavam no período anterior ao ataque a Pearl Harbor. Nesses novos quadrinhos, geralmente marcados por ambientação e discurso bélicos, os super-heróis mais uma vez apelavam à população dos EUA “para se comprometer com a ação coletiva por uma questão de reforma, mas agora tal ação era pela unidade patriótica por trás do esforço de guerra e reforma numa escala global” (WRIGHT apud COOGAN, 2006, p. 202, tradução nossa)⁴⁹.

Foi também no embalo da mobilização nacional pela Segunda Guerra Mundial

⁴⁷ Período inaugural do desenvolvimento estético e temático do gênero super-heroico, iniciado em 1938 com a publicação da *Action Comics* n. 1. O final dessa fase não é ponto de unanimidade entre estudiosos, mas se costuma situá-lo na segunda metade dos anos 1950, quando surgiu uma nova leva de super-heróis – enquanto outros foram reformulados – em HQs de maior carga melodramática, continuidade narrativa e ambientações influenciadas pela paranoia nuclear e as corridas armamentista e espacial da Guerra Fria, dando início à Era de Prata.

⁴⁸ Famoso mote popularizado pela série de rádio do Superman veiculada entre os anos 1940 e 1950 nos EUA. No original em inglês: “Truth, justice and the American way [of life]”.

⁴⁹ “[...] to commit to collective action for the sake of reform, but now such action was for patriotic unity behind the war effort and reform on a global scale.”

que o gênero super-heróico atingiu o ápice de sua popularidade até ali, cimentando as bases de uma indústria lucrativa e dominada por poucos. De acordo com Jones, os super-heróis “tinham aproveitado a onda emocional que varrera o país, transformando-a numa fantasia escapista partilhada por todos” (2006, p. 289) – ou seja, o escapismo oferecido por essas HQs incluía a exploração daquela realidade como uma empolgante e catártica aventura de ficção. Seus personagens

possuíam a capacidade de transformar a ansiedade em júbilo. Enquanto o mundo mergulhava em conflitos e desastres talvez profundos demais para a compreensão humana, os gibis tomavam os medos mais obscuros de seus leitores e alçavam voo com eles. Eles faziam a violência e a destruição parecerem emocionantes, e ao mesmo tempo pequenas e domináveis [...] Os super-heróis eram comediantes de pastelão no *vaudeville* do holocausto [...] construíam, a partir dos medos e das frustrações, um mundo fantasioso mas sob controle, e depois, de supetão, livravam-no das emoções negativas (JONES, 2006, pp. 289-290).

A missão super-heróica ganharia dimensões ainda maiores e metas mais grandiloquentes diante da rivalidade político-ideológica que polarizou a Guerra Fria. A competitividade das corridas armamentista e espacial, que movimentaram o conflito em meio ao temor paralisante da hecatombe nuclear, inspira especialmente a partir dos anos 1960 a criação de novos protagonistas do gênero, sob uma renovada pulsão nacionalista pelo desbravamento e conquista da fronteira final, o espaço sideral. Entre eles, surgem por exemplo o Homem de Ferro – magnata da indústria militar norte-americana que constrói um exoesqueleto com artifícios especiais para lutar contra vietcongues – e o Quarteto Fantástico – supergrupo que adquire poderes mutantes após ser exposto a raios cósmicos durante uma viagem espacial experimental.

É seguro dizer, então, que ao longo de suas primeiras três décadas de concepção e desenvolvimento, nas quais se efetuaram dois estágios fundamentais em sua evolução – o estabelecimento das convenções e a assimilação destas por produtores e audiência (SCHATZ apud COOGAN, 2006) –, o gênero super-heróico cristalizava noções ideológicas que constituiriam conceitualmente o Super-herói Americano e, assim, se estabeleceriam como parâmetros de diferenciação entre abordagens genéricas convencionais e inovadoras (ou até subversivas).

A ideologia desse modelo de personagem criado nos EUA – como vimos, uma apropriação social, cultural e historicamente situada do paradigma universal e atemporal

do Herói mitológico –, a propósito, tem sido criticamente examinada por uma crescente produção acadêmica, na qual predominam basicamente duas perspectivas analíticas. Uma delas enfatiza a representatividade do Super-herói Americano como símbolo patriótico associado a temas tais como: a supremacia militar e a segurança nacional norte-americanas – trata-se, afinal, de seres superpoderosos que defendem os EUA de qualquer ameaça potencialmente desestabilizadora, interna ou externa –; a autopropaganda do país como bastião da liberdade e sua atuação como “uma heroica e benevolente ‘polícia do mundo’” (HASSLER-FOREST, 2012, p. 1, tradução nossa)⁵⁰ – super-heróis também costumam empregar seu poderio como embaixadores da democracia, frustrando planos expansionistas de déspotas fictícios ou derrubando sua autoridade –; e, conforme já discurremos, a promessa de prosperidade meritocrática do Sonho Americano – nativos ou imigrantes, tais personagens realizariam, na execução cotidianamente bem-sucedida de sua missão, a felicidade de vencer na América.

A outra tendência, que também pode abranger ou complementar a primeira, concentra-se em expor nesse ideal heroico uma qualidade supostamente imanente de agente da hegemonia, evidenciada por um vínculo natural ao poder central subentendido por sua típica manifestação como patrulheiro urbano a serviço da manutenção da ordem – combatendo o crime, neutralizando tensões sociais e, desta forma, colaborando paralelamente com a força policial. Nessa perspectiva, o Super-herói Americano é compreendido como guardião fascista do *status quo*.

Reagindo à influência e aceitação dessas interpretações entre teóricos, pesquisadores e críticos culturais, mas talvez principalmente ao respaldo que elas possam garantir ao sensacionalismo de discursos apocalípticos, conspiratórios ou moralistas *à la* Fredric Wertham⁵¹, alguns estudiosos relativizam a validade do que seriam alegações generalizantes ou incompletas sobre os super-heróis, contestando a crença de que tais personagens são sempre e somente materializações propagandísticas de uma ideologia conservadora, frutos de mentes reacionárias e ufanistas.

Para DiPaolo (2011), desde que o Superman surgiu como um paladino populista simpático às minorias, à classe trabalhadora e ao progresso social por intervencionismo

⁵⁰ “[...] a heroic and benevolent world police.”

⁵¹ Além de acusar o Superman de símbolo nazista, o psiquiatra alemão defendeu, por meio do livro *Seduction of the Innocent* (1954), a teoria de que a leitura de *comic books* (não apenas de super-heróis, mas de outros gêneros populares como crime e terror) era uma das principais causas da delinquência juvenil nos EUA dos anos 1950. Sua crítica aos quadrinhos como veículo de incentivo a práticas como violência e pederastia ganhou tamanho apoio social que forçou as editoras a implantarem um código de autocensura (Comics Code Authority), o qual se flexibilizou ao longo das décadas e foi paulatinamente abandonado pelas companhias até 2011 (JONES, 2006).

estatal, o gênero super-heroico se tornou um dos segmentos da cultura pop dos EUA mais abertos à veiculação de ideais de esquerda – ou da vertente política mais comumente identificada no país como liberalismo⁵² –, sendo um dos casos mais notáveis o da super-heroína Mulher-Maravilha, criada em 1941 pelo psicólogo William Moulton Marston como amazona feminista, socialista e pacifista, com o objetivo expresso de convencer crianças a abraçar o diálogo em vez de recorrer à violência como solução de problemas⁵³.

Ao longo das décadas e ainda hoje, muitos dos roteiristas e artistas da área têm, de fato, se posicionado politicamente como liberais (na acepção do termo no contexto norte-americano), boa parte deles formada por descendentes de judeus, italianos e hispânicos, no geral adeptos de uma visão cosmopolita e socialmente consciente dos EUA (DIPAULO, 2011). Além disso, entre os autores mais renomados da indústria estão os britânicos Alan Moore, Mark Millar, Warren Ellis e Grant Morrison – oriundos da classe trabalhadora do Reino Unido e/ou simpatizantes do Partido Trabalhista do país –, que construíram suas carreiras escrevendo roteiros iconoclastas e apologéticos a ideais e causas como anarquismo, liberdade de expressão, antibelicismo e ambientalismo.

Haveria, então, na ótica de DiPaolo (2011), um consistente acervo de HQs super-heroicas legado pelas próprias companhias dominantes no segmento para contrargumentar radicalismos críticos sobre uma suposta doutrinação fascista sistemática e hipodermicamente aplicada sobre a audiência. Evidentemente, conforme a lógica que rege a cultura de massa, nenhuma obra, explicitamente politizada ou não, vai a público sem a revisão editorial da empresa responsável, e a liberdade criativa é ainda mais restrita quando os personagens explorados são propriedades intelectuais corporativas, subjugando os autores a expectativas por parte dos fãs e contratantes; mas segundo DiPaolo (2011), o fato de super-heróis diversos terem sido utilizados para refletir visões

⁵² Nos EUA, o termo é comumente vinculado à ideologia política do Partido Democrata norte-americano, representando, contrariamente ao seu sentido europeu clássico, a defesa de uma maior intervenção do Estado na economia, justiça social contra desigualdades, causas progressistas por direitos de minorias e programas governamentais de saúde e educação públicas.

⁵³ Como aponta Jones (2006), porém, apesar das intenções e simbolismos identificados por DiPaolo (2011), inclusive a subversividade antipuritana de uma protagonista confortável com a desinibição sexual de seus trajes e supostamente aberta à bissexualidade e a práticas sadomasoquistas (vide o uso de seu chicote, o Laço da Verdade, como arma de imobilização), a profusão de corpos femininos frágeis e erotizados em situações de submissão nas HQs de Marston também promoveria, por outro lado, a fetichização e objetificação sexual das mulheres – abordagem historicamente reiterada na representação feminina em quadrinhos super-heroicos e uma das mais persistentes fontes de críticas ao gênero como produção cultural conservadora.

de mundo, demandas sociais e críticas políticas – distintas ou mesmo opostas – de vários roteiristas ao longo da história do gênero nos EUA atestaria a flexibilidade da narrativa super-heroica. Nos anos 1960, por exemplo, em meio à demonização dos soviéticos como o grande mal a ser combatido, o supergrupo mutante X-Men surge como uma clara metáfora antissegregacionista sobre minorias sociais e raciais, repercutindo os movimentos locais por direitos civis, enquanto na década seguinte o mascote do patriotismo Capitão América, numa notória alusão ao escândalo de Watergate⁵⁴, desilude-se com a condução da política norte-americana e abandona temporariamente sua identidade super-heroica após desmascarar um alto executivo do governo como líder terrorista (fig. 6).



Figura 6: Repercutindo o caso Watergate, o Capitão América surpreende-se ao descobrir, no comando da organização criminosa Império Secreto, uma importante autoridade política norte-americana (cujo rosto não se revela ao leitor, enfatizando sua representatividade implícita como o presidente Nixon). Trecho de *Captain America and the Falcon* (v. 1) n. 175 (julho/1974).

DiPaolo (2011) nota, assim, que se o heroísmo militarista da Segunda Guerra Mundial manteve-se nos quadrinhos do gênero como resposta à Ameaça Vermelha durante a Guerra Fria, tais HQs também podiam reverberar anseios, valores e ideais da juventude contracultural *hippie*, que protestava por causas como a liberação feminina e o fim do conflito norte-americano no Vietnã. Na mesma época em que o movimento Pop Art provocava intelectuais levando a estética dos quadrinhos aos circuitos da arte de vanguarda – especialmente através das apropriações do artista plástico Roy

⁵⁴ Watergate é um conhecido caso de corrupção governamental nos EUA, levado a público quando o jornal *The Washington Post* denunciou uma operação ilegal de espionagem na sede do Partido Democrata, situada no Hotel Watergate, em Washington, durante a campanha presidencial de 1972. As investigações do escândalo apontaram o envolvimento do Partido Republicano e seu candidato, Richard Nixon, culminando na renúncia deste, que havia vencido a eleição, em 1974.

Lichtenstein sobre a obra de quadrinistas como Jack Kirby, Irv Novick e Tony Abruzzo –, jovens universitários socialmente engajados encontravam, em revistas da Marvel, ecos para suas convicções e angústias.

Conforme observa Genter, os super-heróis Homem-Aranha e Hulk chegaram a ser eleitos, ao lado do músico Bob Dylan e o ditador cubano Fidel Castro, os ícones *anti-establishment* preferidos dos estudantes politicamente radicais da Califórnia numa pesquisa de 1965:

É claro, os super-heróis da Marvel permaneceram comprometidos com a Guerra Fria muito tempo após vários de seus leitores terem tomado as ruas para protestar contra a guerra no Vietnã. Mas para a juventude lutando uma guerra cultural e política contra “o homem unidimensional”⁵⁵ da ordem da Guerra Fria, os alienados mas confiantes heróis dos quadrinhos da Marvel serviram como emblema de uma subjetividade autêntica considerada perdida, expressando a angústia existencial de uma geração amadurecendo sob a ameaça de catástrofe nuclear. Como um aluno da Universidade de Stanford explicou em 1966, “Homem-Aranha, meu favorito, exemplifica o pobre estudante universitário, assolado por aflições, problemas financeiros e a questão da existência. Em resumo, ele é um de nós” (apud DIPAOLLO, 2011, p. 29, tradução nossa)⁵⁶.

Similarmente, Wolk (apud DIPAOLLO, 2011) constata que outro super-herói, o feiticeiro Doutor Estranho, também fazia sucesso com o público jovem da época, que costumava interpretar suas peripécias místicas e transcendentais – o espírito do personagem frequentemente deixava seu corpo para vagar por outras dimensões e planos existenciais – como referência à experiência psicodélica provocada por drogas populares entre os universitários, como o LSD (fig. 7).

⁵⁵ O conceito do homem unidimensional foi cunhado pelo filósofo Herbert Marcuse em *A Ideologia da Sociedade Industrial* (1964) para se referir ao padrão de cidadão consumista, apático e acrítico, dominado por falsas necessidades que lhe seriam impostas pela sociedade industrial. Disponível em: <<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/64onedim/odmcontents.html>>.

⁵⁶ “Of course, the super heroes at Marvel remained committed to the Cold War long after many of their readers had taken to the streets to protest the war in Vietnam. But to youth fighting a cultural and political war against ‘the one-dimensional man’ of the Cold War order, the alienated but confident heroes of Marvel comics served as an emblem of an authentic subjectivity deemed lost, expressing the existential anguish of a generation growing up under the threat of nuclear catastrophe. As an undergraduate at Stanford University explained in 1966, ‘Spider-Man, my favorite, exemplifies the poor student, beset by woes, money problems, and the question of existence. In short, he is one of us.’”



Figura 7: As cores, as formas e o misticismo da arte de Steve Ditko nas primeiras HQs do Doutor Estranho atraíram leitores interessados em alucinógenos e espiritualidade. Trecho de *Strange Tales* (v. 1) n. 133 (junho/1965).

Levantando tais argumentos, DiPaolo (2011) busca trazer também à discussão a questão da recepção, que alega ser negligenciada ou subapreciada nas acusações de conservadorismo ao gênero super-heróico. Parece improvável, para ele, que o Homem-Aranha tenha sido conscientemente criado como ídolo de esquerda ou o quadrinista notoriamente conservador Steve Ditko tenha desenhado as aventuras abstratas do Doutor Estranho com insinuações propositais aos efeitos cognitivos de certas substâncias alucinógenas. Mas segundo DiPaolo (2011), o fato de que leitores imersos na contracultura norte-americana dos anos 1960 consumiam esses quadrinhos de maneira a valorizar tudo que neles parecesse subversivo, existencial ou socialmente crítico, ignorando deliberadamente elementos que denunciasses algum traço de reacionarismo, comprovaria a influência decisiva, em sua fruição, das percepções subjetivas da audiência, que podem transcender ou fugir a qualquer intenção proselitista por parte dos autores.

Dessa forma, refletindo temas e posturas como apologia às drogas e contestação social propositadamente ou não, a versátil alegoria super-heróica – cuja exploração por uma variedade de artistas e roteiristas com visões e objetivos diversos alimenta uma indústria internacionalmente prestigiada – permite-se representar valores diferentes para públicos distintos com interpretações plurais, passíveis de divergir inclusive da proposta original de seus (re)produtores. Assim, não haveria nas HQs ou nos filmes de super-

heróis uma propriedade inescapável de propaganda alienante e pró-*establishment* (nem de ativismo rebelde progressista).

Embora concordemos que a relativa multiplicidade de concepções e enfoques, permitida e controlada pelos grandes estúdios e editoras, e a intangibilidade das significações subjetivas à sua fruição minimizam queixas generalizantes sobre as narrativas super-heroicas como agentes implacáveis de lobotomia em massa, consideramos importante para nosso estudo verificar a fundo a legitimidade e a pertinência das interpretações do gênero propostas pelas duas vertentes inter-relacionáveis de investigação acadêmica anteriormente mencionadas, as quais não devem ser desconsideradas como reducionismo crítico ou mero antiamericanismo cultural. Debrucemo-nos, então, sobre as ponderações daqueles que apontam uma qualidade de conservadorismo essencialmente fascista no conceito do Super-herói Americano.

Conforme observado, um dos fatores circunstanciais refletidos pelos super-heróis quando de seu surgimento no final dos anos 1930 foi o descontentamento popular quanto ao crescimento da criminalidade urbana nos EUA da Depressão. E ao se manifestarem como uma fantasia tipicamente masculina de potência, valentia e exibicionismo, o Superman e seus congêneres da Era de Ouro pareciam, na visão de nomes como McLuhan (apud DIPAOLLO, 2011), sugerir ao público a glorificação da força como remédio para os conflitos e mazelas sociais, justificada e naturalizada dessa forma através da perspectiva maniqueísta que relacionava o protagonista a um Bem inquestionável e autoevidente.

A convencional reiteração desse princípio como premissa fundamental da aventura super-heroica não apenas condicionaria a dimensão simbólica das obras do gênero à priorização do desfrute vicário da catarse pela violência – uma das bases de sua lógica de consumo –, mas também consolidaria o inconformismo representado pelos super-heróis sob a forma ritual de interpelações autônomas, imediatistas e agressivas a elementos que ameacem a ordem estabelecida, promovendo a truculência sistemática e localizada como método magicamente eficiente de expurgar a maldade e a corrupção da sociedade.

Ainda que não fosse a intenção consciente de autores como Siegel e Shuster, o Super-herói Americano nasceria, assim, imbuído de uma forma de fascismo (MCLUHAN apud DIPAOLLO, 2011), no sentido de que institui antidemocraticamente sua autoridade – insubordinada àquelas legalmente constituídas (inclusive através do

anonimato civil de sua identidade super-heroica) – pela imposição de poder físico, único e exclusivo em sua extraordinariedade, a serviço de uma missão messiânica cujo voto de intervenção comunitária, pretensamente moralizante e purificadora, enobreceria seu justiceirismo como ação social válida, representado não em termos de prática ilícita impune ou tolerada, mas providencial e benéfica em seu instantâneo efeito corretivo e punitivo de intimidação e repressão. Nas palavras de McLuhan (apud DIPAOLLO, 2011, p. 19, tradução nossa) em *The Mechanical Bride* (1951),

as atitudes do Superman para problemas sociais atuais [...] refletem os métodos totalitários de braço forte da mente imatura e barbárica [...] O Superman é impiedosamente eficiente no exercício de uma cruzada de um homem contra bandidos e forças antissociais [...] [sem] recurso ao processo legal. A justiça é representada como uma questão de força pessoal apenas⁵⁷.

Dessa forma, com o maniqueísmo pedagógico estabelecido em função de um salvador autodeclarado, predominaria no substrato da típica história de super-herói, segundo Hassler-Forest (2012), a visão do crime urbano não somente como perturbação disruptiva da organização social, mas pura manifestação do Mal, castigada em nome de um radicalismo moral que se concentraria em seus sintomas e efeitos, permanecendo alheio às possíveis (e prováveis) causas (condições políticas, sociais, econômicas). Assim, a crítica social que se poderia subentender pelo inconformismo catalisador da atuação super-heroica apontaria não para uma revolução ou reforma progressista, mas para o recrudescimento do chamado Aparelho Repressivo de Estado (ALTHUSSER, 1974), compreendido por setores como o governo e a polícia – representada desde os primeiros quadrinhos do gênero como insuficiente na contenção da criminalidade (outra razão implícita na missão dos super-heróis).

A propósito, essa naturalizada inaptidão da força policial em garantir a segurança pública é exacerbada na narrativa super-heroica com o advento de outra convenção importante do gênero: o supervilão. Diferentemente dos delinquentes habituais, ele se apresenta como antagonista de grande relevância para a sofisticação dramática dessas fantasias, fixando-se no universo ficcional como nêmesis recorrente do protagonista, com quem geralmente rivaliza em poderes, recursos e inteligência. Nesse

⁵⁷ “The attitudes of Superman to current social problems[...] reflect the strong arm totalitarian methods of the immature and barbaric mind[...] Superman is ruthlessly efficient in carrying on a one-man crusade against crooks and anti-social forces[...] [with no] appeal to process of law. Justice is represented as an affair of personal strength alone.”

sentido, conforme argumenta Verano (2013), a existência dos supervilões, seres física e/ou mentalmente excepcionais, geralmente conspirando pelo colapso das instituições sociais e promovendo terrorismo com violência em larga escala, constitui a ameaça monstruosa, permanente e letal que legitimaria definitivamente as operações independentes e ilegais dos super-heróis não somente como aceitáveis e até desejadas, mas necessárias – assim reconhecidas pela própria polícia, a qual comumente assume papel secundário no combate a um mal que estaria além de suas capacidades. Esses terríveis arqui-inimigos, portanto, “justificam a missão do super-herói e lhe concedem um espaço socialmente aprovado dentro do qual atuar” (VERANO, 2013, p. 86, tradução nossa)⁵⁸.

Tradicionalmente concebido como espelho oposto de seu adversário, de maneira a representar uma inversão de seus valores, o supervilão também realçaria a natureza da postura super-heroica como reativa, dedicada à restauração da ordem em resposta ao caos transgressor e anárquico simbolizado por aquele personagem no embate ideológico subjacente aos seus confrontos com o rival (VERANO, 2013). Deis (2013) observa que o espírito antissocial desse tipo de antagonista, assim, o imbuiria de uma crítica latente ao *establishment* tão prezado pelo Super-herói Americano, qualidade melhor percebida quando conscientemente destacada em caracterizações que subvertem o infantilizado estereótipo vilanesco do gênero e questionam valores, normas e a estrutura social vigentes – obras do roteirista Alan Moore, como *Watchmen* (1986-1987) e *Batman: A Piada Mortal* (1988), por exemplo, adotam tal abordagem.

De acordo com Rosenberg (2013), pode-se identificar até mesmo um perfil específico de supervilões que, para além da ambição por poder e ganhos materiais e do mero sadismo, desenvolve sua rebeldia como levante revolucionário: trata-se do *vilão heroico*, que se imagina defensor visionário de uma causa nobre, justa e radical, cuja implementação legitimaria uma destruição transformadora da sociedade. Exemplo eminente é o de Magneto, líder supremacista que prega a emancipação dos humanos mutantes, no mundo fictício dos X-Men, por meio do extermínio do resto da humanidade (DEIS, 2013). Jack Pherson, por sua vez, manifesta maquiavelismo similar em *Ex Machina*, apresentando-se como um ecoterrorista extremista com o dom de arrebanhar os animais ao seu comando para conduzir uma revolta ambiental pelo fim do homem.

⁵⁸ “[...] justify the superhero’s mission and give him or her a socially approved space within which to act.”

Posto isso, ao triunfar reiteradamente sobre as diversas investidas e ardis vilanescos, de assaltos a banco a ataques nucleares, de conspirações políticas a invasões alienígenas, o Super-herói Americano proveria, com o contínuo restabelecimento da ordem, um reconfortante senso de alívio, efeito tranquilizante do retorno à “normalidade”. Como define Reynolds,

um mito ideológico fundamental do quadrinho de super-herói é que o normal e cotidiano resguarda valores positivos que devem ser defendidos através de ação heroica – e defendidos repetidamente quase sem descanso contra uma infundável bateria de ameaças determinadas a refazer o mundo [...] O normal é valioso e está constantemente sob ataque, o que significa que quase por definição o super-herói está batalhando em nome do *status quo* (apud COOGAN, 2006, pp. 236-237, tradução nossa)⁵⁹.

Desse modo, “super-heróis reforçam a ideia de que as coisas são como devem ser e, assim, materializam as atuais relações de poder” (COOGAN, 2006, p. 237, tradução nossa)⁶⁰. Com isso, o potencial utópico investido na figura sobre-humana e a revolução que sua existência representaria para a História seriam reprimidos; de fato, salvo raras exceções em séries limitadas e HQs curtas, geralmente desvinculadas das cronologias de personagem, os quadrinhos de DC e Marvel evitam maiores especulações sobre o impacto transformador do conceito super-heroico na religião, ciência, política e cultura do mundo real, reduzindo criaturas semidivinais a justiceiros urbanos e, dessa forma, mantendo-as subservientes a uma ordem de normalidade que se refletiria no vácuo da continuidade narrativa, onde o progressivo acúmulo de eventos ao longo de décadas preserva-se livre de grandes mudanças políticas e desenvolvimento histórico (HASSLER-FOREST, 2012).

Partindo dessas constatações sob uma perspectiva baseada no marxismo e na Escola de Frankfurt, críticos como Hassler-Forest (2012) atribuem essa alegada função ideológica conservadora da narrativa super-heroica à sua condição primordial de produção e reprodução como mercadoria de entretenimento da indústria cultural.

⁵⁹ “A key ideological myth of the superhero comic is that the normal and everyday enshrines positive values that must be defended through heroic action – and defended over and over again almost without respite against an endless battery of menaces determined to remake the world[...] The normal is valuable and is constantly under attack, which means that almost by definition the superhero is battling on behalf of the *status quo*.”

⁶⁰ “Superheroes reinforce the idea that things are the way they should be and thereby reify current relationships.”

Operando essencialmente em função dos interesses econômicos das classes sociais dominantes, os artigos daquela instância seriam concebidos como veículos de endosso e difusão da ideologia hegemônica, visando à perpetuação das condições materiais, ideológicas e políticas de exploração no sistema capitalista (ALTHUSSER apud BRANDÃO, 2012). Para tanto, itens culturais de consumo como os filmes e *comic books* dos grandes estúdios e editoras se investiriam de mecanismos e representações simbólicas que, camuflados como discurso despolitizado, promoveriam visões de mundo consonantes aos valores, ideais e objetivos das elites detentoras dos meios de produção, legitimando seu poder e status ao retratar como natural e autoevidente uma realidade social, política e ideologicamente determinada, destituindo-a das contradições que lhe são inerentes (HASSLER-FOREST, 2012).

Nesse sentido, sob o modo de produção da indústria cultural, a já indicada oferta mercadológica de HQs super-heroicas com vozes heterogêneas para diferentes perfis e segmentos de audiência – incluindo apropriações do Super-herói Americano que desafiam seus aspectos ditos conservadores, trazendo críticas sociais ou elementos contraculturais – constituiria uma “concessão” do capitalismo, que de maneira presumidamente controlada e criteriosa explora até manifestações contra-hegemônicas como fonte de lucro, interpelando seus próprios detratores como produtores e consumidores.

E assim levantamos, afinal, um breve apanhado das reflexões teóricas que qualificam o Super-herói Americano como conceito primordialmente reacionário, apresentando uma caracterização de traços fascistas cuja atuação preservativa em nome do *status quo* se revelaria uma finalidade narrativa de utilidade ideológica para a propagação e naturalização de normas e concepções hegemônicas pela indústria cultural.

Apesar das ressalvas dirigidas ao radicalismo apriorístico com que tal perspectiva crítica pode ser invocada, o próprio DiPaolo (2011), cabe salientar, reconhece a validade desta, a ponto de endossar Costello e classificar de “liberalismo com uma estética fascista” (apud DIPAOLLO, 2011, p. 23, tradução nossa)⁶¹ as aventuras super-heroicas que empregam seus protagonistas como porta-vozes de ideais sociais progressistas. Dessa forma, ele admite que a flexibilidade de tais narrativas na contemplação de diferentes visões políticas não seria um aspecto inerente à premissa

⁶¹ “[...] liberalism with a fascist aesthetic.”

genérica fundamental em torno do Super-herói Americano, mas uma qualidade adquirida, para a qual contribuíram autores ditos liberais que, com crivo e aval essenciais do mercado editorial, tomaram daquele paradigma a noção de violência disciplinadora via poderes fantásticos para apaziguamento civil e passaram a explorá-la de maneira problematizadora em favor de alguma conscientização sociopolítica. Na emblemática e influente *Watchmen*, por exemplo, Moore articula um comentário social sobre a Guerra Fria numa versão distópica dos EUA de Nixon que subverte a tradição de representações super-heroicas positivamente idealizadas, questionando o fascismo, o messianismo e o maniqueísmo moral implicados nas narrativas convencionais do gênero e concebendo, assim, uma história de tom especulativo sobre hipotéticos efeitos sociais, políticos e culturais da existência de vigilantes superpoderosos no mundo real.

DiPaolo (2011) defende, inclusive, que são justamente abordagens inovadoras e anticonservadoras que distanciariam os quadrinhos super-heroicos da definição de má arte segundo Tolstói (apud DIPAOLLO, 2011) e os aproximariam dos valores da boa arte. Afinal, se o prototípico Super-herói Americano, Superman, pode ser visto como a personificação de alguns dos ideais provincianos e divisionistas promovidos pela má arte de acordo com o escritor russo (reverência a imagens e iconografia religiosa, devoção a uma bandeira e defesa da terra nativa), a apropriação desse paradigma e suas convenções narrativas para a construção de caracterizações e resoluções de sensibilidade humanista, como o costumam fazer autores considerados progressistas, mobiliza tal modelo genérico a serviço da boa arte, cujos princípios incluem o reconhecimento da alteridade, a dignidade humana e a vergonha da violência (DIPAOLLO, 2011).

Resta-nos, neste final de capítulo, voltar atenção à corrente crítica que elucida, no substrato ideológico do Super-herói Americano, sua qualidade de manifestação nacionalista. Não se trata, como percebemos ao analisar os quadrinhos das Eras de Ouro e Prata, de um aspecto particularmente obscuro ou subliminar ao gênero; pelo contrário, o patriotismo reacendido nos EUA pelo New Deal e a Segunda Guerra Mundial foi, conforme visto, absorvido e ostensivamente endossado nos anos formativos do gênero. Mas como apontam alguns pesquisadores, esse tradicional vínculo simbólico vai além da superfície figurativa de ambientação narrativa, cores de uniforme e orgulho à bandeira, revelando conexões mais profundas com a cultura e a política norte-americanas.

Para entender a representatividade do super-herói como símbolo essencialmente

norte-americano, cuja versatilidade metafórica permite-o ser interpretado como corporificação tanto do Sonho Americano como do poderio bélico do país, por exemplo, devemos contextualizá-lo enquanto expressão do discurso excepcionalista largamente difundido pelos EUA. Conforme explica Dittmer,

super-heróis não são reflexos de, mas são, sim (juntamente com muitos outros elementos), co-constitutivos do discurso conhecido popularmente como excepcionalismo americano. O excepcionalismo americano refere-se à ideia de que os Estados Unidos são distintos de outros países, como resultado de seu desenvolvimento histórico, sua experiência de fronteira, ou simplesmente sua função dentro da ordem internacional. Uma ampla gama de argumentos tem sido historicamente aplicada no esforço de representar os Estados Unidos como fundamentalmente diferentes de outros países. O discurso do excepcionalismo americano não é produzido somente através dos argumentos de elites políticas e acadêmicas; é também co-constituído através da cultura popular (DITTMER, 2013, pp. 10-11, tradução nossa)⁶².

Como crença de amplitude política, cultural e até moral, o excepcionalismo, nesses termos, exalta o passado do país e sua posição como potência hegemônica mundial, ao mesmo tempo em que o imbuí de um senso de missão predestinada contínua no cenário global (HASSLER-FOREST, 2012). Fruto da visão religiosa e do pensamento político dos colonos norte-americanos, essa herança ideológica enxerga a América, segundo McCrisken (2002), como uma nação única e superior, a terra prometida do povo escolhido, encarregado por Deus de aperfeiçoar a humanidade através de um novo modelo de sociedade, comprometido com a liberdade e a moralidade em oposição aos decadentes impérios e monarquias do Velho Mundo. Desempenhando na História o papel singular de uma pátria redentora, líder do progresso humano, os EUA, sob tal perspectiva, executariam sua política externa contemporânea em rigorosa consonância com princípios fundadores que os incumbem de extinguir grupos e governos tirânicos e expandir seu paradigma democrático a populações oprimidas (MCCRISKEN, 2002).

⁶² “Superheroes are not reflections of, but are instead (along with many other elements) co-constitutive of, the discourse popularly known as American exceptionalism. American exceptionalism refers to the idea that the United States is distinct from other countries as a result of its historical development, its frontier experience, or simply its function within the international order. A wide array of arguments has historically been brought to bear in the effort to represent the United States as fundamentally unlike other countries. The discourse of American exceptionalism is not only produced through the arguments of political and academic elites; it is also co-constituted through popular culture.”

Nesse sentido, ao refletir essa enaltecida autoimagem nacional em suas histórias de origem, superpoderes e dever comunitário autoproclamado, os super-heróis consistem em formas de materialização e reprodução de tal discurso no imaginário popular, tendo influenciado, de acordo com Lawrence e Jewett (apud DITTMER, 2013), a consolidação de uma matriz narrativa de perpetuação cultural do excepcionalismo, o *monomito americano*.

Esse novo sistema mítico cristalizou seus traços gerais na década de 1930, em meio à popularização, no cinema, nas radionovelas, na literatura *pulp* e nos quadrinhos, de um distinto tipo heroico numa reconhecível estrutura de enredo: o monomito americano gira em torno de uma comunidade feminilizada, originalmente paradisíaca e harmoniosa, que se encontra sob ameaça ou exploração por uma força masculina desonesta. Instituições locais falham em lidar com esse mal (ou simplesmente inexistem); surge, então, um forasteiro nômade e solitário que restaura a ordem por meio de intervenção igualmente masculina, mas em vez de permanecer e desfrutar a tranquilidade que proporcionou, tal herói deixa o lugar, presumivelmente para salvar outras comunidades (JEWETT; LAWRENCE apud DITTMER, 2013).

Na análise de Dittmer (2013), a postura desse protagonista, ao agir como liderança automeada (ou providencial) e recusar submeter-se a estruturas sociopolíticas como a que restabelece, das quais prefere permanecer livre, reproduz metaforicamente o excepcionalismo conforme sua manifestação na conduta geopolítica moderna dos EUA. De fato, seja sob a retórica de seus líderes ou suas diretrizes e práticas governamentais de política externa, o país tem historicamente assumido uma atitude excepcionalista que, outrora precisamente simbolizada e popularizada pela figura do caubói, outra típica expressão do mito em questão, hoje encontra maior ressonância na cultura de massa através do Super-herói Americano, o qual tem sido estrategicamente rerepresentado neste século, com vistas aos mercados estrangeiros, como ideal globalizado, “um pacificador benevolente que apoia interesses supostamente universais” (HASSLER-FOREST, 2012, p. 11, tradução nossa)⁶³.

Desse modo, sob a conexão simbólica do excepcionalismo, os super-heróis se conotam como a personificação do poder patriarcal dos EUA sobre o mundo, força masculina que vigia e protege a vulnerável e feminilizada comunidade global (DITTMER apud HASSLER-FOREST, 2012). Tal como esses personagens atuam

⁶³ “[...] a benevolent peacekeeper who stands for supposedly universal interests.”

independentemente da lei, movidos pela necessidade imediatista de imposição de uma moral que julgam pura e correta, e não se subordinam a (mas, no máximo, cooperam com) autoridades legalmente constituídas, o governo norte-americano é conhecido por regularmente rejeitar obediência a determinações de organizações internacionais, como a ONU, e tomar decisões unilaterais mesmo em questões políticas e militares de grave impacto, frequentemente argumentando agir em nome da democracia, da justiça e da paz mundial – inclusive contra “supervilões” que nenhum outro Estado poderia deter, como bin Laden e Saddam Hussein. Dessa forma, os EUA buscariam respaldar a legitimidade e a nobreza de propósito de medidas controversas com base num presumido entendimento universal de seu papel como liderança privilegiada em sua excepcionalidade, posição que lhes garantiria o poder de intervir pela ordem sendo uma exceção a ela, conforme emblematizado pelo monomito americano e melhor encarnado, no pós-11 de Setembro, pelo protagonista super-heroico (PEASE apud DITTMER, 2013).

Afinal, se os antigos faroestes de Hollywood metaforizavam perfeitamente a situação norte-americana durante a Guerra Fria, refletindo em seus duelos ao pôr-do-sol a disputa de influência contra os soviéticos pela hegemonia sobre territórios ao redor do globo (COOGAN, 2006), a aventura super-heroica, do tipo dedicado a livrar o planeta de antagonistas megalomaníacos, seria a alegoria mais adequada para representar a agenda dos EUA, já como potência soberana, sob a Doutrina Bush, a qual

se apresentou como uma força heroica que opera na arena da geopolítica global da mesma maneira como os super-heróis regulam seus mundos de fantasia. Assim como Batman e Superman combatem forças malignas em seus próprios termos, a administração Bush vigorosamente resistiu a formas internacionais de regulação, adotando em vez disso o *slogan* “ou vocês estão conosco, ou contra nós” em sua missão contra o novo mal (HASSLER-FOREST, 2012, p. 2, tradução nossa)⁶⁴.

O próprio presidente George W. Bush, segundo estudiosos como Hassler-Forest (2012) e Moulton (2012), ainda justificou a polêmica Guerra ao Terror não apenas evocando o excepcionalismo em seus pronunciamentos, mas apelando sistematicamente

⁶⁴ “[...] presented itself as a heroic force that operates in the arena of global geopolitics in the same way that superheroes regulate their fantasy worlds. Just as Batman and Superman fight evil forces strictly on their own terms, the Bush administration forcefully resisted international forms of regulation, instead adopting the heroic slogan ‘you’re either with us or against us’ in its quest against the new evil.”

a uma retórica maniqueísta para alicerçar seu empreendimento sobre uma narrativa de heroísmo e redenção.

Este, porém, já é assunto para o capítulo seguinte; por ora, concluamos esta etapa do trabalho enfatizando que a percepção crítica de aspectos fascistas e nacionalistas no modelo super-heróico não é exclusiva a apreciações acadêmicas, mas de fato tem sido tão disseminada entre os próprios profissionais de HQs norte-americanas que o tipo de abordagem autorreflexiva e socialmente engajada, popularizado por nomes como Alan Moore e Frank Miller, é identificado como um subgênero em si mesmo da ficção de super-heróis, alimentado por roteiristas que consideram aqueles traços inquietantes o suficiente para levá-los reiteradamente a discussão dentro de sua própria linguagem.

2. O 11 DE SETEMBRO E A GUERRA AO TERROR EM NARRATIVAS (SUPER-)HEROICAS

Neste segundo capítulo oferecemos uma contextualização social, cultural e política do ambiente pós-traumático dos EUA resultante dos ataques terroristas de 11 de Setembro, elucidando suas repercussões tanto sobre as diretrizes da Doutrina Bush e da Guerra ao Terror (com destaque para o substrato ideológico do discurso oficial construído e reiterado pelo governo norte-americano e os grandes veículos de mídia massiva para justificar as invasões militares do Afeganistão e do Iraque como reações legítimas contra o terrorismo fundamentalista islâmico e seus aliados) quanto sobre as narrativas super-heróicas – particularmente no cinema, em que uma inédita popularização de produções do gênero rende metáforas que mitificam a campanha antiterrorista dos EUA, e nos próprios quadrinhos, onde se notam alusões e referências críticas explícitas às empreitadas governamentais pós-11 de Setembro.

A partir da avaliação de HQs como *Os Supremos*, *Guerra Civil* e a fase do Capitão América por John Ney Rieber e Chuck Austen, proporemos, então, distinguir uma tendência em publicações do gênero que buscou, à época, problematizar a relação entre o Super-herói Americano e o poder central, frequentemente contrapondo a suposta integridade moral super-heróica ao pragmatismo militar e aos interesses políticos e econômicos que motivariam cruzadas intervencionistas.

2. 1. A jornada excepcionalista de George W. Bush

Hoje, nossos companheiros cidadãos, nosso modo de vida, nossa própria liberdade foram atacados numa série de atos terroristas deliberados e mortais. As vítimas estavam em aviões ou em seus escritórios; secretários, empresários, trabalhadores militares e federais; mães e pais; amigos e vizinhos. Milhares de vidas foram repentinamente terminadas por atos de terror malignos e desprezíveis [...] Ataques terroristas podem abalar as fundações de nossos maiores edifícios, mas não podem tocar a fundação da América. Esses atos despedaçaram aço, mas não podem entalhar o aço da determinação americana [...] Nenhum de nós jamais esquecerá este dia, mas seguimos adiante para defender a liberdade e tudo o que é bom e justo em nosso mundo (BUSH apud MOULTON, 2012, pp. 30-31, tradução nossa)⁶⁵.

Além do ineditismo como a primeira agressão internacional ao território norte-americano desde a invasão britânica em 1812 (CHOMSKY, 2011), o atentado terrorista ao complexo empresarial World Trade Center em 11 de setembro de 2001 deve seu impacto histórico, dramático e traumático ao caráter grandioso de sua consumação, à magnitude e representatividade do alvo e sua transmissão televisual em tempo real para todos os EUA e audiências estrangeiras.

Os pirotécnicos choques aéreos e o conseqüente desabamento das Torres Gêmeas de Nova York, os mais altos prédios da cidade (com 110 andares e 413 metros de altura), ícones da “imagem familiar da nação norte-americana [...] com sua marca insubstituível na silhueta de Manhattan e sua poderosa corporificação de força econômica e projeção para o futuro” (HABERMAS apud BORRADORI, 2004, p. 40), conferiram ao episódio, aliados à sua reprodução simultânea em nível internacional, a violência simbólica e o presenciamento massivo midiaticamente compartilhado que o eternizariam na História. Trata-se, como observa Habermas, do

primeiro acontecimento histórico mundial no sentido mais estrito: o impacto, a explosão, o lento colapso – tudo o que não era mais Hollywood, mas, na verdade, era uma realidade medonha, teve lugar literalmente diante da “testemunha ocular universal” de um público global (Ibid., p. 40).

⁶⁵ “Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts. The victims were in airplanes or in their offices; secretaries, businessmen and women, military and federal workers; moms and dads; friends and neighbors. Thousands of lives were suddenly ended by evil, despicable acts of terror [...] Terrorist attacks can shake the foundations of our biggest buildings, but they cannot touch the foundation of America. These acts shatter steel, but they cannot dent the steel of American resolve [...] None of us will ever forget this day, yet we go forward to defend freedom and all that is good and just in our world.”

Para Zizek (2003), o 11 de Setembro é uma tragédia tipicamente primeiro-mundista, irrupção abrupta e destruidora sobre a normalidade local, tendo afligido uma comunidade no geral acostumada a somente acompanhar, com o distanciamento seguro de um espectador de TV ou cinema, as grandes catástrofes mortais que pareciam exclusividade do Terceiro Mundo ou reservadas ao domínio da fantasia.

Desenvolvendo a oportuna analogia com os *blockbusters* da indústria cinematográfica dos EUA, esse filósofo sugere que o ataque do grupo extremista Al-Qaeda pode ser interpretado como um trágico vislumbre do *deserto do real* (ZIZEK, 2003) – a realidade “propriamente dita”, por trás dos véus simbólicos erguidos pela bolha ilusória da sociedade de consumo –, imposto à população norte-americana sob a materialização de uma visão que até então existia apenas como fetiche num imaginário alimentado por opulentos filmes de desastre.

Evidencia-se, assim, a condição paradoxal do evento enquanto expressão da *paixão pelo Real* (BADIOU apud ZIZEK, 2003), tendência característica do século XX marcada pela exploração da brutalidade como intervenção revolucionária necessária à “retirada das camadas enganadoras da realidade” (ZIZEK, 2003, p. 19): ainda que o terrorismo fundamentalista tenha entre seus objetivos “nos acordar, aos cidadãos do Ocidente, do entorpecimento, da imersão em nosso universo ideológico do dia a dia” (Ibid., p. 23), sua ação em Nova York culminou num monstruoso espetáculo teatral de semblante perversamente hollywoodiano, incluindo uma massa disforme de poeira tóxica engolindo ruas, carros e construções e uma pilha movediça de ferragens e destroços assombrando a área devastada após a catástrofe. Tal seria, na análise de Zizek (2003), a natureza contraditória das manifestações da paixão pelo Real, cujo caráter traumático e excessivo acabaria por produzir um efeito de irrealidade que, incapacitando sua assimilação como fenômenos coerentes ou mesmo possíveis ao contexto de realização, só lhes permitiria percepção imediata como pesadelos fantásticos ou ficção delirante.

Os responsáveis pelo atentado, porém, parecem ter abraçado essa dualidade desde a idealização deste; presumivelmente conscientes de outra paixão moderna, pelo espetáculo (ZIZEK, 2003), eles o planejaram e executaram visando deliberadamente garantir-lhe uma culminação espetacular, tão assustadora quanto fascinante, com impacto emocional aumentado – e sentido em escala global – por uma já esperada saturação midiática subsequente que, convenientemente, acabaria não apenas por

alimentar uma atmosfera de pânico e instabilidade social em nível nacional (a qual está, por definição, entre os fins do terrorismo⁶⁶), como também incutir internacionalmente um senso de trauma cultural compartilhado já a partir da consumação do ato – simultaneamente televisionada para o mundo (HASSLER-FOREST, 2012).

Conforme avalia Habermas (apud BORRADORI, 2004), a escolha do alvo, nesse sentido, foi de fato crucial para o valor de choque de uma agressão primariamente simbólica, que teve o intuito de, como manifestado pelo líder extremista Osama bin Laden em pronunciamentos de tom denunciatório e confrontador, retaliar os EUA sob acusação de uma presença militar e influência política nocivas a populações muçulmanas especialmente em áreas conflituosas do Oriente Médio, onde o país proveria contínuo suporte a governos contrários aos interesses desses povos – como o apoio político e diplomático a Israel na questão palestina e a aliança com a monarquia absoluta da Arábia Saudita, importante fornecedor de petróleo; ambos também considerados dois de seus postos militares avançados na região (CHOMSKY, 2011). Assim como o Pentágono, parcialmente danificado por ataque aéreo na mesma operação, constitui o centro estratégico e administrativo da segurança doméstica norte-americana, as Torres Gêmeas, famosos arranha-céus superfuncionais de escritórios que materializavam o poder financeiro da nação na “grande cidade mundial” (FERRIER, 2005, p. 176), certamente pareceram à Al-Qaeda outra meta representativa para declarar abertamente sua Guerra Santa contra os EUA, pela erradicação da autoridade e interferência destes sobre os países do chamado mundo árabe em favor de um projeto de instauração de regimes islâmicos ortodoxos baseados numa interpretação radical do Alcorão (CHOMSKY, 2011).

Diante da estrondosa e monumental aniquilação do WTC e suas cerca de 3 mil vítimas fatais, os tradicionais veículos norte-americanos da mídia massiva promoveram, como já sugerido, uma cobertura jornalística no geral marcadamente sensacionalista, amplificando a espetacularidade da catástrofe ao reportá-la por meio de recursos técnicos e narrativos de forte impacto estético e viés ficcionalizante – como planos de enquadramento de câmera reminiscentes de superproduções apocalípticas do cinema para registrar a agonia das pessoas que fugiam da nuvem venenosa resultante da queda das duas torres (ZIZEK, 2003).

⁶⁶ Segundo Chomsky (2011), a definição “oficial” de terrorismo, assim tipificada inclusive em documentos do governo norte-americano, caracteriza-o como o uso de violência ou da ameaça de violência contra uma população civil, intimidando-a e instilando-lhe medo, para atingir objetivos políticos, religiosos ou ideológicos.

Com o artifício da transmissão em tempo real, esse duplo espetáculo – por natureza e por reprodução – envolveu o país num instantâneo estado de luto coletivo e ainda foi exportado para públicos estrangeiros, num processo que, segundo Davo (2012), compactou e projetou um momento de gravidade histórica, de maneira imediatista e descontextualizada, na experiência de vida das massas, interpelando os espectadores remotos como vítimas do mesmo ataque e, assim, estendendo-lhes o trauma generalizado (num vínculo mais tarde reiteradamente evocado por governo e meios de comunicação dos EUA para mobilizar a opinião pública internacional em favor da reação norte-americana).

A partir, então, desse arrebatamento coletivo global, a apropriação midiática do 11 de Setembro amadureceu sua inspiração ficcional numa abordagem mitográfica, esvaziando o evento de qualquer traço de historicidade (ao concentrar-se na repetição banalizante de suas imagens, sem maiores ponderações que o situassem num contexto geopolítico mais amplo, subentendido pelas motivações declaradas da Al-Qaeda) e reapresentando-o narrativizado sob a forma de dramaturgias simplificadas que consagraram, em inúmeros relatos de sobrevivência, cidadãos solidários e profissionais de resgate e emergência nova-iorquinos como heróis nacionais (DAVO, 2012) – um contraponto pretensamente alentador ao sentimento geral de abatimento psíquico similarmente alimentado e explorado pela dita grande mídia.

Conforme observa Hassler-Forest (2012), sob tal perspectiva desistoricizada opôs-se ao retrato de altruísmo e fraternidade comunitária desses “salva-vidas” anônimos a imagem, igualmente balizada por convenções da ficção popular, da Al-Qaeda como uma organização secreta de terroristas conspiradores assassinos, movidos – de acordo com sintomático editorial do jornal *The New York Times* publicado dias após a tragédia (CHOSMKY, 2011) – por um ódio primitivo aos valores ocidentais orgulhosamente ostentados pelos EUA, como liberdade, tolerância e prosperidade. Desse modo, como argumenta Zizek, a representação midiática dominante do atentado no período imediato do pós-trauma “nos fez, no Ocidente, tomar consciência do cenário ditoso de nossa felicidade. E da necessidade de defendê-lo contra o ataque dos estrangeiros [...] O 11 de Setembro veio provar que somos felizes e que os outros invejam a nossa felicidade” (2003, p. 13).

Esse reducionismo ideológico maniqueísta, assim, viria não apenas a fornecer coordenadas familiares para a assimilação do desastre pelas massas de acordo com o binarismo do Bem contra o Mal, certo *versus* errado, mas também sustentar as bases de

uma narrativa mítica maior, protagonizada pela nação norte-americana no palco mundial. Deparamo-nos, aqui, com a já mencionada tradição discursiva do excepcionalismo dos EUA, reiterada com fervor renovado tanto pela mídia quanto pelo presidente do país, que em pronunciamento extraordinário ainda naquele mesmo dia, conforme reproduzido mais acima, evocou um reconhecível senso de virtude e predestinação intrinsecamente nacionais ao exaltar a resiliência de seu povo e a obstinação da pátria na defesa contínua da liberdade e da justiça no cenário internacional. Ali, ele já antecipava a cruzada beligerante que distinguiria o papel do Estado norte-americano no mundo do século XXI, irreversivelmente alterado pelo colapso do WTC: “Um grande povo foi movido para defender uma grande nação [...] A América e nossos amigos e aliados se unem a todos aqueles que querem paz e segurança no mundo e permanecemos juntos para vencer a guerra contra o terrorismo” (BUSH apud MOULTON, 2012, p. 31, tradução nossa)⁶⁷.

Nasceu e difundiu-se então, a partir da superexposição melodramática da catástrofe nos meios massivos (do sensacionalismo apocalíptico à heroicização encorajadora) e com endosso decisivo do discurso governamental, a noção do 11 de Setembro como o estopim de um novo capítulo da mitologia excepcionalista norte-americana, ressignificando o episódio como uma singularidade – tipo de fenômeno considerado recorrente na história dos EUA, sempre percebido como evento transformador, fundacional de uma nova era na trajetória mítica da nação (HASSLER-FOREST, 2012). Ecoando tal percepção, dias depois do ocorrido o próprio George W. Bush diria: “Em nossa dor e raiva, encontramos nossa missão e nosso momento. A liberdade e o medo estão em guerra” (apud MOULTON, 2012, p. 92, tradução nossa)⁶⁸.

O presidente, afinal, rapidamente assumiu, com a cumplicidade e apoio de grandes veículos de comunicação, o posto de narrador “oficial” dessa iminente epopeia em que naturalmente figuraria como protagonista, enquanto personificação da autoridade norte-americana no âmbito geopolítico. Chefe executivo e porta-voz nacional, símbolo da unificação política de um povo, sua resposta pública aos atentados, nesse sentido, estabeleceu os parâmetros discursivos sobre os quais os eventos seguintes seriam sistematicamente justificados e relatados pelo governo e assimilados e discutidos por sua população (MAGGIO, 2007).

⁶⁷ “A great people has been moved to defend a great nation [...] America and our friends and allies join with all those who want peace and security in the world and we stand together to win the war against terrorism.”

⁶⁸ “In our grief and anger we have found our mission and our moment. Freedom and fear are at war.”

Tal perspectiva, tornada hegemônica pela disseminação com reforço editorial de corporações jornalísticas (e, como detalharemos mais adiante, um significativo auxílio da indústria cultural do país), fundamentou-se, conforme nos indicam as análises de Hassler-Forest (2012) e Žižek (2003), na lógica da *vitimização heroica* (HASSLER-FOREST, 2012), que vê os EUA do pós-11 de Setembro como herói predestinado em nova missão a partir de sua posição – ilustrada pela canonização midiática de policiais, bombeiros e paramédicos atuantes na tragédia – enquanto bravo sobrevivente de experiência traumática, investido de uma autoridade supostamente inerente à condição de vítima inocente que lhe conferiria o direito de reação para buscar justiça. Percebe-se, no substrato dessa segura alegação de inocência, a presença do mesmo argumento desistoricizante por trás do discurso da mídia majoritária, baseado numa recusa apriorística em se contemplar uma plausível correlação entre o ataque terrorista e a ingerência norte-americana no Oriente Médio.

“Somos um país despertado para o perigo e chamado para defender a liberdade. Nossa dor se transformou em raiva, e raiva, em determinação. Quer tragamos nossos inimigos à justiça ou levemos justiça a nossos inimigos, a justiça será feita” (BUSH apud MOULTON, 2012, p. 146, tradução nossa)⁶⁹. Nesses termos, apelando à comoção popular pós-trauma para sugerir a truculência revanchista como cura adequada para o luto coletivo e o orgulho nacional ferido, enobrecida por um senso de propósito universal, Bush esboçava uma imediata retaliação militar, justificada como réplica legítima contra a Al-Qaeda com base numa subentendida prerrogativa da vítima em decidir soberanamente pela forma de revide (ŽIZEK, 2003).

Desse modo, ignorando recomendações da ONU pelo recurso à lei internacional num processo transparente de identificação, captura e julgamento apropriado aos responsáveis pela agressão (em consideração ao fato destes integrarem não um Estado, mas uma rede mundial descentralizada, sem vínculo institucional com território ou nação), o presidente norte-americano ordena a invasão do Afeganistão, país cujo regime de governo, controlado pela milícia islâmica fundamentalista Talibã, teria não apenas apoiado a criação e o desenvolvimento da Al-Qaeda em centros de treinamento locais, como também manteria bases ativas da organização e o próprio bin Laden.

Com o objetivo de capturar o líder radical, destruir as instalações do grupo e

⁶⁹ “We are a country awakened to danger and called to defend freedom. Our grief has turned to anger, and anger to resolution. Whether we bring our enemies to justice or bring justice to our enemies, justice will be done.”

destituir o Talibã do poder, em outubro de 2001 os EUA inauguravam o primeiro passo do esforço político-militar global que ficaria conhecido como Guerra ao Terror, cuja missão seria erradicar facções terroristas e remover os governos autoritários que as apoiam e/ou abrigam, substituindo-os por regimes democráticos. Em discurso realizado dias antes do início da operação em solo afegão, nomeada Liberdade Duradoura, Bush fez uma defesa moral da campanha bélica, enaltecendo o protagonismo da superpotência norte-americana na definição dos rumos da humanidade diante do mal representado pela Al-Qaeda:

Alguns falam de uma era de terror. Eu sei que há lutas pela frente e perigos a enfrentar. Mas este país vai definir nossa época, não ser definido por ela. Enquanto os Estados Unidos da América forem determinados e fortes, esta não será uma era de terror; esta será uma época de liberdade, aqui e em todo o mundo [...] O avanço da liberdade humana – a grande conquista do nosso tempo e a esperança de todos os tempos – agora depende de nós. Nossa nação, esta geração, eliminará uma sombria ameaça de violência sobre nosso povo e nosso futuro. Vamos reunir o mundo para essa causa pelos nossos esforços, pela nossa coragem. Não vamos nos cansar, não vamos vacilar e não vamos falhar (apud MOULTON, 2012, p. 92, tradução nossa)⁷⁰.

Aí está traçada, nas palavras do presidente, a autoimagem dos EUA nessa empreitada: uma liderança mundial forte e corajosa em sua proteção e promoção da liberdade, incansável e infalível contra a violência do terrorismo transnacional. Assim, evocado nos pronunciamentos oficiais desde o 11 de Setembro, o discurso excepcionalista, renovado e revestido pela retórica grandiloquente e combativa de Bush, assume explicitamente aqui sua típica função de legitimar um novo projeto intervencionista – conforme tem predominado na história da política externa norte-americana⁷¹.

⁷⁰ “Some speak of an age of terror. I know there are struggles ahead and dangers to face. But this country will define our times, not be defined by them. As long as the United States of America is determined and strong, this will not be an age of terror; this will be an age of liberty, here and across the world [...] The advance of human freedom – the great achievement of our time, and the great hope of every time – now depends on us. Our nation, this generation, will lift a dark threat of violence from our people and our future. We will rally the world to this cause by our efforts, by our courage. We will not tire, we will not falter and we will not fail.”

⁷¹ Cabe notar que, como ressalta McCrisken (2002), o excepcionalismo norte-americano tem se expressado historicamente através de duas tendências de pensamento divergentes quanto à função efetiva dos EUA, enquanto nação excepcional, perante o mundo. Prevalece na política externa do país ao longo dos tempos a vertente internacionalista que temos focado, metaforizada pela atuação super-heroica e o monomito americano, a qual prega que a expansão ou intervenção norte-americana corresponde a uma

Desde a concepção do chamado Destino Manifesto, crença nacionalista que justificou a expansão continental dos EUA em meados do século XIX, conquistando terras mexicanas na costa oeste, com base na noção de uma missão divinamente concedida de ampliar território difundindo seu progresso e virtudes democráticas, os governantes do país têm recorrido ao excepcionalismo para defender publicamente suas intervenções políticas e militares; segundo McCrisken, citando análise de Michael Kammen, esse apelo sistemático à crença excepcionalista, enquanto elemento central da identidade nacional e pilar da visão de mundo que o povo norte-americano tem de si mesmo e do resto da humanidade, reconhece-a como “uma importante e influente ideia que contribui para a estrutura de discurso na qual ‘formadores de política lidam com questões específicas e na qual o público atento entende essas questões’” (2002, p. 66, tradução nossa)⁷². Assim, apesar de as tomadas de decisão do governo dos EUA em âmbito internacional serem determinadas, como com qualquer outro Estado-nação, por fatores políticos, econômicos e estratégicos, tais determinantes costumam ser expressos em termos compatíveis com o excepcionalismo, numa retórica que tem historicamente se provado eficiente ao garantir apoio substancial da população a empreendimentos no exterior (MCCRISKEN, 2002).

O envolvimento nas duas guerras mundiais e o longo conflito seguinte contra a União Soviética, por exemplo, respaldaram-se no argumento de uma contínua batalha norte-americana pela liberdade, que após derrotar potências imperialistas europeias e o avanço comunista global, volta-se, neste século, contra o terrorismo (especificamente praticado por extremistas muçulmanos) e seus aliados no Oriente Médio. O discurso excepcionalista, nesse sentido, constitui o espírito moral, o núcleo ideológico e o sustentáculo narrativo da Guerra ao Terror, a grande aventura mítica norte-americana do pós-11 de Setembro.

No centro desse novo épico intervencionista dos EUA, nota-se uma exploração consciente da imagem de Bush como recipiente do heroísmo predestinado em torno do qual se ergue a mitologia do excepcionalismo; trata-se de um fenômeno típico da representação pública dos líderes políticos norte-americanos que se manifesta, notoriamente a partir dos anos 1980, através de alusões reiteradas ao paradigma do

missão providencial de libertar povos oprimidos e implantar internacionalmente o modelo de democracia dos EUA. Já a outra linha, isolacionista, entende que o país deve liderar o mundo apenas como exemplo de inspiração, aperfeiçoando sua sociedade sem interferir em outras, para evitar repetir os vícios do imperialismo europeu.

⁷² “[...] an important and influential idea that [contributes to the framework of discourse in which ‘policymakers deal with specific issues and in which the attentive public understands those issues’]”.

protagonista másculo, robusto e valente dos filmes de ação de Hollywood (HASSLER-FOREST, 2012). De fato, de acordo com Hassler-Forest (2012), desde o mandato presidencial de Ronald Reagan (ele mesmo um ex-ator de cinema), governantes dos EUA investem-se de referências ao entretenimento massivo e à cultura de celebridades norte-americana, dirigindo-se aos cidadãos como figuras heroicas que protegem o país e seus interesses com os mesmos vigor, destreza e eficiência associados no imaginário popular à persona cinematográfica dos atores Sylvester Stallone, Bruce Willis e Arnold Schwarzenegger – este, inclusive, foi eleito governador do Estado da Califórnia, em 2003, utilizando-se dessa exata conexão, repetindo a trajetória de Reagan e assim reafirmando o status de celebridade (em seu caso, especialmente vinculado a uma aura de herói fantástico, oportunamente invocada em tempos de Guerra ao Terror) como fonte de capital político na cultura de massa⁷³.

Quanto à administração Bush, o mais famoso e explícito recurso à heroicização por associação simbólica se deu num pronunciamento de maio de 2003, quando o presidente comemorou avanços da intervenção no Oriente Médio após aterrissar num porta-aviões da marinha norte-americana como copiloto de uma aeronave militar, trajando o uniforme de voo completo da aeronáutica – uma apresentação imediatamente reconhecida como reminiscente do personagem de Tom Cruise no filme *Top Gun – Ases Indomáveis* (1986). Tal performance, considerada à época uma bem elaborada peça publicitária da campanha de reeleição de Bush, ainda inspiraria a fabricação de um boneco de ação do presidente com a mesma farda.

Hassler-Forest (2012) também relata outro episódio revelador do apreço de Bush por representações que o comparavam a ícones heroicos populares – e da forma como ele enxergava a si mesmo e seu governo: em reação a uma capa de fevereiro de 2002 da revista alemã *Der Spiegel* (fig. 8) que o satirizava, ao lado de membros de seu gabinete, como célebres protagonistas de filmes de ação, numa crítica à Guerra ao Terror, Bush se sentiu lisonjeado pelo que presumidamente entendeu ser uma homenagem e a Casa Branca encomendou a feitura de 33 pôsteres com tal montagem.

⁷³ Schwarzenegger seria ainda reeleito, estendendo seu mandato para até 2011. Apelidado de The Governor, um trocadilho com seu papel na franquia cinematográfica *O Exterminador do Futuro* (*Terminator*, no original em inglês), o ator chegou a anunciar, já naquele mesmo ano, a produção de uma série transmidiática (incluindo animação televisiva, quadrinhos e videogame) que o reimaginaria como ex-governador transformado em super-herói para combater o crime; Schwarzenegger, assim, completaria um ciclo ao tomar a direção inversa de ficcionalizar sobre sua carreira política. O projeto, porém, foi cancelado.

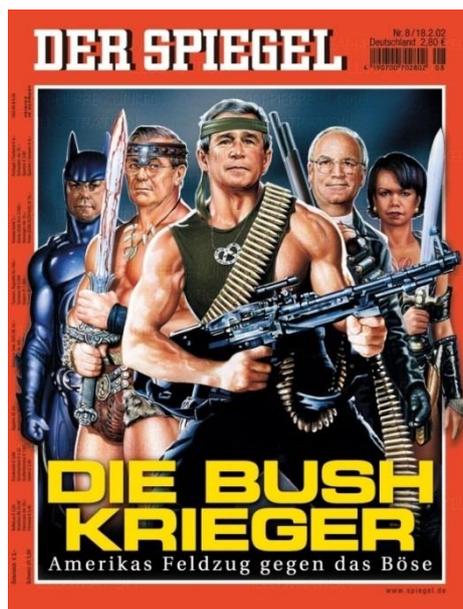


Figura 8: Com os dizeres “os guerreiros de Bush: a cruzada da América contra o mal”, a capa da *Der Spiegel* n. 8 trouxe o presidente norte-americano como o herói de guerra Rambo, acompanhado de caracterizações similares de altos oficiais do governo: o secretário de Estado Colin Powell como o Batman; o secretário de Defesa Donald Rumsfeld como Conan, o Bárbaro; o vice-presidente Dick Cheney como o Exterminador do Futuro; e a conselheira de Segurança Nacional Condoleezza Rice como Xena, a Princesa Guerreira (fevereiro/2002).

Conforme avalia Hassler-Forest,

aparentemente, a noção de que havia algo ofensivo na representação de chefes de Estado americanos como ícones de filmes de ação sanguinários e super-heróis vingativos era completamente estranha à administração Bush, nem a manchete irônica ‘a cruzada da América contra o mal’ foi percebida como depreciativa ou sarcástica (2012, p. 1, tradução nossa)⁷⁴.

De fato, o presidente norte-americano parecia acreditar seriamente na gravidade e pertinência de seu papel como guerreiro desbravador da liberdade e da democracia no mundo, tendo até mesmo estabelecido o argumento narrativo da Guerra ao Terror não somente de acordo com o discurso excepcionalista, mas também – conscientemente ou não – segundo parâmetros formais da mitológica Jornada do Herói esquematizada por Campbell (2007).

Como indica Moulton (2012), é possível traçar um paralelo entre elementos estruturais do monomito campbelliano e a premissa básica da epopeia militar norte-

⁷⁴ “Apparently, the notion that there was anything offensive about the depiction of American heads of state as bloodthirsty action movie icons and vindictive superheroes was completely alien to the Bush administration, nor was the ironic headline ‘America’s crusade against evil’ perceived as derogatory or sarcastic.”

americana no Oriente Médio. O 11 de Setembro seria o Chamado à Aventura, quando o herói mítico deixa sua realidade banal para atender a uma convocação, que no caso em questão vem sob a forma de uma tragédia cujo poder transformador abala a ordem aparente do Mundo Comum onde vive o protagonista, imbuindo-o da responsabilidade de buscar uma solução para o ambiente desestabilizado – e, como consequência de um ataque deliberado, representando também o desafio de uma força antagonista. De maneira correspondente a tal perspectiva, em seus primeiros pronunciamentos após os atentados, Bush contrastou a ordinariedade do que parecia ser apenas uma manhã usual de terça-feira com a extraordinariedade dos dias seguintes às colisões aéreas no WTC e no Pentágono, enfatizando a dramática irrupção que subverteu o equilíbrio da normalidade no país e já prenunciava novos tempos inclusive para a comunidade internacional: “Tudo isso caiu sobre nós num único dia – e a noite caiu sobre um mundo diferente” (apud MOULTON, 2012, p. 34, tradução nossa)⁷⁵.

Nos mesmos discursos, o presidente norte-americano também reagiu à afronta daqueles que se responsabilizaram por tamanha violação de seu Mundo Comum; tal resposta, como sabemos, foi a declaração de guerra contra o terrorismo, evento que reflete outra etapa do monomito, a Travessia do Limiar, na qual o herói, investido da missão de solucionar o problema apresentado pelo Chamado à Aventura, compromete-se inteiramente com sua iminente jornada, atravessando a fronteira que o situa definitivamente no Mundo Especial – a nova conjuntura geopolítica do pós-11 de Setembro, onde a liberdade estaria ameaçada por grupos radicais de atuação global. “Defendemos não apenas nossas preciosas liberdades, mas também a liberdade de pessoas em todos os lugares viverem e criarem seus filhos livres do medo” (BUSH apud MOULTON, 2012, p. 42, tradução nossa)⁷⁶, anunciou o presidente quando da invasão ao Afeganistão, dias após ter alertado a população de que aquela seria uma longa e inédita expedição, como as odisséias fantásticas da cultura de massa influenciadas pelo monomito: “Americanos não devem esperar uma batalha, mas uma campanha prolongada, diferente de qualquer outra que já vimos” (Ibid., p. 66, tradução nossa)⁷⁷.

De acordo com Moulton (2012), as narrativas populares de Hollywood teriam efetivamente sido uma inspiração para a administração Bush tratar publicamente o 11 de Setembro de uma maneira que mobilizasse o povo norte-americano em apoio à Guerra

⁷⁵ “All of this was brought upon us in a single day – and night fell on a different world.”

⁷⁶ “We defend not only our precious freedoms, but also the freedom of people everywhere to live and raise their children free from fear.”

⁷⁷ “Americans should not expect one battle, but a lengthy campaign, unlike any other we have ever seen.”

ao Terror, estabelecendo de forma clara os papéis de heróis e vilões numa trama épica de dimensão e consequências planetárias. Com efeito, esse maniqueísmo didático das tradicionais iterações da Jornada do Herói, em concordância com o senso de dever do excepcionalismo e a mentalidade “nós contra eles” do rancor pós-trauma, provavelmente contribuiu para a ampla adesão nacional diante do roteiro apresentado, refletida numa rápida ascensão do índice de aprovação popular do presidente norte-americano depois dos atentados, conforme análise do instituto de pesquisa de opinião Gallup:

Pouco antes dos ataques de 11 de Setembro, a popularidade de George W. Bush estava diminuindo, com uma taxa de aprovação de apenas 51%, abaixo dos 57% que ele recebeu no mês anterior. Mas três dias após os ataques, 86% dos americanos disseram que aprovavam o trabalho que Bush estava fazendo como presidente, um aumento de 35 pontos percentuais e o maior “rally effect”⁷⁸ já registrado pela Gallup. Uma semana depois, a aprovação geral de Bush chegou a 90%, superando o que tinha sido o recorde da Gallup de 89% – alcançado pelo George Bush pai durante a Guerra do Golfo Pérsico em 1991 (MOORE apud MOULTON, 2012, p. 38, tradução nossa)⁷⁹.

Ainda no âmbito da analogia proposta por Moulton (2012), percebe-se que, como uma típica jornada heroica campbelliana, a Guerra ao Terror não seria defendida solitariamente pelos EUA; se o monomito, como aponta Vogler (2009), prevê o eventual engajamento de Aliados – inclusive sob a formação de uma Equipe – em torno da missão acolhida pelo protagonista, no imediato pós-11 de Setembro Bush já alimentava a perspectiva de comandar uma coalizão antiterrorista internacional.

Pressupondo reconhecimento universal de inocência dos EUA, segundo o discurso hegemônico desistoricizante de vitimização heroica, e evocando o colapso das Torres Gêmeas como trauma cultural mundialmente compartilhado (abordagem ancorada na assimilação global da catástrofe por transmissão simultânea e saturação midiática), o presidente norte-americano dirigiu-se à comunidade internacional no dia

⁷⁸ Trata-se de um fenômeno político marcado pela repentina e massiva aprovação social a um presidente norte-americano, fruto de uma reação popular fortemente nacionalista a períodos de crise ou ameaça internacional.

⁷⁹ “Just prior to the attacks on Sept. 11, George W. Bush’s popularity was waning, with an approval rating of just 51%, down from the 57% he received a month earlier. But three days after the attacks, 86% of Americans said they approved of the job Bush was doing as president, an increase of 35 percentage points and the largest ‘rally effect’ ever recorded by Gallup. A week later Bush’s overall approval reached 90%, eclipsing what had been the Gallup record of 89% – achieved by the elder George Bush during the Persian Gulf War in 1991.”

20 de setembro de 2001 para condenar os atentados como uma grave agressão aos valores fundamentais da democracia e recrutar parceiros para uma causa que, ante uma ameaça generalizada e imprevisível, se estenderia a todo o mundo civilizado:

Essa não é [...] apenas uma luta da América. E o que está em jogo não é apenas a liberdade da América. Essa é uma luta do mundo. Essa é uma luta da civilização. Essa é uma luta de todos que acreditam em progresso e pluralismo, tolerância e liberdade. Pedimos a cada nação se juntar a nós [...] Um ataque a um é um ataque a todos. O mundo civilizado está se unindo ao lado da América. Eles entendem que se esse terror ficar impune, suas próprias cidades, seus próprios cidadãos podem ser os próximos. O terror, sem resposta, pode não apenas derrubar edifícios, também pode ameaçar a estabilidade de governos legítimos (BUSH apud MOULTON, 2012, p. 48, tradução nossa)⁸⁰.

Tendo arrebanhado aliados históricos para a missão de capturar bin Laden, desbaratar a Al-Qaeda e derrubar o Talibã na Guerra do Afeganistão, como Alemanha, França e Reino Unido – o qual, nos termos da Jornada do Herói, poderia representar o Companheiro, um Aliado mais fiel e íntimo do protagonista (VOGLER, 2009) –, os EUA de Bush não tardariam a se revelar um líder impositivo e intransigente. Ainda naquele mesmo discurso, nove dias após a queda do WTC, o presidente anteciparia, numa famigerada máxima, um dos traços mais marcantes da chamada Doutrina Bush, o unilateralismo: “Ou você está conosco ou está com os terroristas” (BUSH apud MOULTON, 2012, p. 83, tradução nossa)⁸¹.

Tal postura, já sugerida quando os EUA ignoraram recomendações da ONU quanto à interferência em território afegão, tornou-se gravemente patente quando da instauração de uma nova frente de batalha norte-americana, a Guerra do Iraque. Acusando o ditador Saddam Hussein de não apenas manter ligações com a Al-Qaeda, mas deter armas de destruição em massa, as quais poderiam ser utilizadas pelos terroristas em investidas futuras contra os EUA, Bush ordenou a invasão do país em março de 2003, prometendo apreender tais armamentos e substituir o regime totalitário

⁸⁰ “This is not [...] just America’s fight. And what is at stake is not just America’s freedom. This is the world’s fight. This is civilization’s fight. This is the fight of all who believe in progress and pluralism, tolerance and freedom. We ask every nation to join us [...] An attack on one is an attack on all. The civilized world is rallying to America’s side. They understand that if this terror goes unpunished, their own cities, their own citizens may be next. Terror, unanswered, can not only bring down buildings, it can threaten the stability of legitimate governments.”

⁸¹ “Either you are with us, or you are with the terrorists.”

por uma democracia, tal qual sua campanha no Afeganistão. A chamada Operação Liberdade Iraquiana, porém, não obteve igual apoio internacional e foi levada a cabo mesmo sem o aval do Conselho de Segurança da ONU (com a notável oposição de dois de seus membros mais poderosos – e importantes parceiros dos EUA –, os governos alemão e francês), numa decisão unilateral que se chocou frontalmente com a tradição fundacional do órgão em buscar resoluções multilaterais baseadas em debate e consenso.

Ao reclamar autoridade de vítima agredida e herói redentor como status autolegitimador de suas ações e polarizar o mundo entre seguidores ou inimigos, o presidente norte-americano decretava a recusa do diálogo como ponto de partida nos rumos da Guerra ao Terror, minimizando o sistema de votações e determinações da ONU e desprezando posições discordantes a respeito de suas medidas. Na visão crítica de Žižek, concedendo-se a licença de agir independentemente de objeções formalizadas em esferas de deliberação supranacional,

os EUA se reservam o direito último de *definir* os “verdadeiros” interesses de seus aliados [...] Quando os EUA perceberem uma ameaça potencial, solicitarão formalmente o apoio de seus aliados, mas a concordância destes não será fundamental, pois a mensagem subjacente é: “vamos fazê-lo, com ou sem vocês”; ou seja, vocês podem concordar, mas não podem discordar (2003, p. 10, grifo do autor).

Para os opositores da Guerra do Iraque, como Alemanha e França, não havia provas suficientes de que o regime de Hussein possuía armas de destruição em massa ou vínculo com a Al-Qaeda; de sua perspectiva, adotando o uso de força num conflito possivelmente desnecessário, sem base em evidências conclusivas, a coalizão comandada pelos EUA correria o risco de apenas desgastar a presença militar ocidental no Oriente Médio e exacerbar a instabilidade social e política na região, acirrando o antiamericanismo que nutre facções extremistas islâmicas e, assim, comprometendo o próprio combate ao terrorismo.

Firme em suas alegações, porém, Bush prosseguiu com o novo confronto (expressivamente apoiado pelo Reino Unido, além de países como Itália e Espanha), escancarando outra distinta característica de sua administração, o método de ataques preventivos, segundo o qual os EUA tomariam a iniciativa de intervir contra governos que, suspeitos de conluio com terroristas e/ou posse de armas de destruição em massa,

representassem possíveis ameaças futuras à segurança nacional do país. Trata-se de um recurso já parcialmente previsto pelas diretrizes que programaram a Guerra ao Terror contra regimes ligados a radicais muçulmanos; mas se o Talibã efetivamente mantinha laços com a Al-Qaeda no Afeganistão – e assim, portanto, uma associação (ainda que indireta) com o 11 de Setembro –, a invasão do Iraque explicitava a lógica controversa dessa medida em sua totalidade, ignorando a necessidade internacionalmente reconhecida de justificativa por agressão prévia ao atacar um Estado sem qualquer relação comprovada com o grupo de bin Laden ou o colapso do WTC, baseando-se somente em acusações inconsistentes e projeções questionáveis.

Comparando essa tática de prevenção antiterrorista com o artifício futurístico mostrado no filme *Minority Report – A Nova Lei* (2002), no qual a polícia de Washington mantém uma divisão especializada em capturar criminosos antes que cometam seus delitos, baseada num discutível sistema de premonições paranormais, Zizek registrou, àquela época, o agravamento do tenso ambiente social e psíquico do pós-11 de Setembro, especialmente nas grandes capitais do Ocidente, diante de tal política problemática, na qual

o elo entre o presente e o futuro é fechado: a perspectiva de um ato terrorista assustador é hoje evocada para justificar incessantes ataques preventivos. O estado em que vivemos hoje, o da “guerra ao terror”, é o estado da ameaça terrorista eternamente suspensa: a Catástrofe (o novo ataque terrorista) é considerada certa, mas ela é indefinidamente adiada – o que vier a acontecer, ainda que seja um ataque muito mais horrível do que o de 11 de setembro, não será “aquele”. E aqui é crucial que se entenda que a verdadeira catástrofe *já é* esta vida sob a sombra da ameaça permanente de uma catástrofe (2003, p. 12, grifo do autor).

Empenhado em rechaçar críticas aos ataques preventivos como ações precipitadas por paranoia infundada, Bush defendeu a urgência e pertinência dessa estratégia, a começar pela Guerra do Iraque, recorrendo exaustivamente em seus discursos a uma expressão sintomática do maniqueísmo com o qual abordava e justificava suas intervenções, o termo “Eixo do Mal”, que cunhou em 2002 para definir uma tríade formada por Irã, Coreia do Norte e a ditadura de Hussein, assim classificados porque estariam supostamente conspirando com organizações terroristas pelo uso de arsenais bélicos secretos – como armas biológicas e nucleares – contra os EUA e seus

parceiros.

O epíteto sugestivo de uma aliança, na avaliação de críticos do governo norte-americano, corresponderia mais a um recurso retórico-ideológico do que um diagnóstico politicamente preciso ou coerente; como observa Chomsky (2003), iranianos e iraquianos vinham de uma longa relação de hostilidade fronteiriça e divergências políticas, incluindo uma grande guerra nos anos 1980, enquanto a ditadura norte-coreana de Kim Jong-il teria sido estrategicamente acrescentada por seu isolamento político e o fato de não ser um país muçulmano – o que favoreceria a administração Bush ante a acusação de perseguir o islamismo em sua cruzada contra o terrorismo.

Desse modo, forjando uma associação inexistente sob um rótulo agourento, simultaneamente alusivo às antigas Potências do Eixo e alcunhas genéricas de bandos malfeitores da ficção popular, o presidente norte-americano categorizava tais Estados como novas ameaças iminentes, investindo-os de uma aura vilanesca agravada pelo fantasma nazifascista para justificar não apenas os ataques preventivos, mas a própria continuidade e ampliação da Guerra ao Terror.

Com a instituição do Eixo do Mal, assim, Bush incrementava seu discurso beligerante com mais um referencial cognitivo para imediata assimilação (e persuasão popular) de seu projeto intervencionista em expansão como uma narrativa heroica, formalizando novos inimigos com uma referência tanto à vilania arquetípica das grandes aventuras de fantasia quanto à vilania histórica personificada por Hitler, e dessa maneira invocando um senso de protagonismo mítico reafirmado pelo legado da potência militar norte-americana para assegurar o mesmo apoio nacional e mundial da campanha afegã. Sobre a concepção e função ideológica do termo, avalia Maggio:

Primeiro, [...] [a expressão “Eixo do Mal”] cria [...] um “símbolo de condensação” para a complexa teia de governos e redes antiamericanos. Consequentemente, não se precisa analisar as estruturas e causalidades complexas das nações e/ou grupos separados [...] Segundo, associa esses regimes e grupos a um dos maiores inimigos dos Estados Unidos, as Potências do Eixo da Segunda Guerra Mundial. Consequentemente, os países do “Eixo do Mal” começam a exalar características do fascismo na Alemanha e Itália de meados do século [XX], bem como as noções imperialistas do Japão. Essa associação [...] evoca a grande vitória “moral” dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. E terceiro, ao equiparar esses países com o “Eixo” – assim como a noção bíblica do “mal” –, Bush define os regimes

como inerentemente nossos inimigos (2007, p. 830, tradução nossa)⁸².

Sustentando a imposição unilateral dos ataques preventivos como precaução adequada e eficiente contra novos atentados terroristas pelo mundo, a Doutrina Bush de fato conferia à Guerra ao Terror sua vontade de propagação autolegitimadora. Ao seu segundo mandato, ainda administrando os conflitos no Afeganistão e no Iraque e seus desdobramentos, o presidente norte-americano sinalizava intenção de estender os horizontes de sua empreitada para além do Eixo do Mal: em 2005, a secretária de Estado Condoleezza Rice anunciou seis Postos Avançados de Tirania⁸³ – ao lado de Irã e Coreia do Norte, Mianmar, Cuba, Zimbábue e Bielorrússia – como possíveis próximos alvos de intervenção dos EUA em nome da expansão democrática pela liberdade de povos oprimidos, atribuindo a governos autoritários ambientes internos de raiva e desespero supostamente propícios para o surgimento de facções terroristas. Note-se que, com a menção das últimas três nações, situadas respectivamente na América, África e Europa, a administração Bush envolvia todos os continentes, à exceção da Oceania, sob a mira de sua cruzada intervencionista.

Não houve, enfim, qualquer medida militar a respeito desses novos adversários em potencial tão direta e drástica quanto as invasões em solos afegão e iraquiano, mas essa patente vocação pela beligerância internacionalista seguiria reconhecida – e um tanto glorificada, à moda do autoelogioso martírio excepcionalista – pelo próprio Bush, que numa entrevista televisiva de 2004 chegou a se definir como

um presidente de guerra. Tomo decisões [...] em assuntos de política externa com a guerra em minha mente [...] Gostaria que isso não fosse verdade, mas é. E o povo americano precisa saber que tem um presidente que vê o mundo da forma como é. E eu

⁸² “First, [...] creates [...] a ‘condensation symbol’ for the complex web of anti-American governments and networks. Hence, one does not need to analyze the complex structures or causalities of separate nations and/or groups [...] Second, it associates these regimes and groups with one of the United States’ greatest enemies, the Axis Powers of World War II. Hence, the ‘Axis of Evil’ countries begin to exude characteristics of fascism in mid-century Germany and Italy, as well as the imperialist notions of Japan. This association [...] evokes the United States’ great ‘moral’ victory in World War II. And third, by equating these countries with the ‘Axis’ – as well as the biblical notion of ‘evil’ – Bush defines the regimes as inherently our enemies.”

⁸³ *Outposts of Tyranny*, no original em inglês. Disponível em: <http://www.washingtontimes.com/news/2005/jan/19/20050119-120236-9054r/>.

vejo perigos que existem, e é importante para nós lidar com eles (tradução nossa)⁸⁴.

Com termos e declarações como estes à frente do discurso dominante na grande mídia local, Bush modelou, segundo os interesses de sua administração, a realidade social norte-americana imediata ao 11 de Setembro, como se esperaria da grande influência pressuposta pela posição simbólica inerente ao seu cargo político. Afinal, conforme defende Maggio (2007), retomando teorias de Zarefsky e Schmitt, uma função crucial da retórica presidencial é delimitar para a coletividade um contexto interpretativo que favoreça como reação apropriada a determinada situação de crise aquela conveniente às diretrizes da agenda governamental, promovendo uma perspectiva contestável como aceitação natural e autoevidente.

Situando os EUA no centro de uma batalha histórica em nome da liberdade, motivada por uma missão providencial e predestinada, Bush põe em prática esse *poder de definição por soberania hermenêutica* (ZAREFSKY apud MAGGIO, 2007) para determinar o lado “bom” dos conflitos no desenrolar da Guerra ao Terror. Seus pronunciamentos contrapõem Deus, justiça e paz, associados à luta norte-americana, ao medo, terror e crueldade representados por bin Laden, Al-Qaeda e supostos aliados do extremismo islâmico como Hussein – categoricamente tachados de “herdeiros de todas as ideologias assassinas do século XX [...] [seguidores d]o caminho do fascismo e nazismo e totalitarismo” (BUSH apud MAGGIO, 2007, p. 822, tradução nossa)⁸⁵.

Nesse cenário, de acordo com Maggio (2007), o questionamento e a discordância da abordagem hegemônica eram no geral desencorajados sob o argumento de que favoreciam a desunião e a instabilidade num momento de necessária mobilização nacional. De fato, segundo Zarefsky (apud MAGGIO, 2007), a possibilidade de ponderação e debate já havia sido preterida desde logo após o 11 de Setembro, quando os ataques foram classificados pelo presidente norte-americano como um ato de guerra, instaurando uma situação de estado de emergência que, por estabelecer presunção em favor de uma reação rápida, fechava o espaço de discussão para quaisquer considerações objetoras sobre as tomadas de decisão em caráter de urgência do

⁸⁴ “[...] a war president. I make decisions [...] in foreign policy matters with war on my mind [...] I wish it wasn't true, but it is true. And the American people need to know they got a president who sees the world the way it is. And I see dangers that exist, and it's important for us to deal with them”. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2004/feb/09/nation/na-transcript9>>.

⁸⁵ “[...] heirs of all the murderous ideologies of the 20th century [...] the path of fascism, and Nazism and totalitarianism.”

Executivo.

Contudo, antes rejeitadas como observações desagregadoras à unidade patriótica ou até tentativas de culpabilização da vítima – os EUA, tipificados pela retórica presidencial como mártir da liberdade democrática global no pós-11 de Setembro –, interpretações divergentes que propunham uma contextualização dos atentados à luz da política externa norte-americana e sua ingerência histórica no Oriente Médio ganharam força no país à medida que uma contrarrealidade, nos dizeres de Maggio (2007), tomava forma a partir de discrepâncias factuais implicadas no discurso governamental e materializadas ao público como indícios comprometedores da credibilidade e aparente nobreza de propósito da Guerra ao Terror (o fracasso na busca pelas supostas armas de destruição em massa do regime iraquiano; discriminação racial e abusos contra direitos civis pelas autoridades de segurança dos EUA sob a então recém-criada lei de espionagem Patriot Act; além de registros de tortura e humilhação contra prisioneiros de guerra e suspeitos de terrorismo, para citar alguns).

Enquanto a retórica presidencial perdia valor pragmático ante essa penetrante contrarrealidade, tais vozes dissonantes (notadamente na academia, nas artes e na imprensa) questionavam a validade social dos interesses e metas por trás da agenda político-militar da administração Bush. No geral, essas perspectivas – manifestadas, por exemplo, em conferências e entrevistas de Noam Chomsky (2005, 2011), HQs e artigos de Art Spiegelman (2004, 2005) e no documentário *Fahrenheit – 11 de Setembro* (2004), de Michael Moore⁸⁶ – convergiam para um contradiscurso de vontade desmistificadora, situando os atentados da Al-Qaeda como *blowback*⁸⁷ numa espécie de cronologia crítica da política externa dos EUA, para então expor motivações políticas, econômicas e estratégicas que seriam reiteradamente obscurecidas pelos líderes norte-americanos sob empreitadas pretensamente heroicas e morais.

Tais objetivos correspondem, de fato, a conceitos, fenômenos e tendências reconhecidamente influentes sobre as diretrizes históricas de atuação geopolítica do país. Relacionando verbetes da *Encyclopedia of American Foreign Policy* (2002), podemos entender que o intervencionismo norte-americano, tradicionalmente justificado pelo argumento de autopreservação da segurança nacional e proteção da ordem mundial

⁸⁶ O filme em questão também ficou conhecido por popularizar a tese de que a eleição presidencial vencida por Bush em 2000 foi uma fraude, cometida através de um esquema de registro e apuração de votos supostamente irregular no Estado da Flórida.

⁸⁷ Termo utilizado pela Agência Central de Inteligência norte-americana (CIA, na sigla em inglês) para se referir a agressões estrangeiras contra os EUA tidas como consequências não intencionais de operações internacionais do país. Disponível em: <<http://www.thenation.com/article/blowback/>>.

contra ameaças totalitárias – aí subentendendo a missão excepcionalista de libertar povos oprimidos com a fundação de regimes democráticos (MCCRISKEN, 2002) –, ampara-se numa forte aptidão militarista dos EUA – a saber, a institucionalização de altos e permanentes investimentos na capacidade de ofensividade bélica (materializados num ostensivo complexo militar-industrial) como meio de alcance de metas de política externa (KAMMAN, 2002) – para atender a um projeto contínuo de expansão e manutenção do imperialismo global do país, ou seja, o cenário de influência política, econômica e cultural sobre sociedades estrangeiras que lhes assegura o status de superpotência mundial (HEALY, 2002).

E nesse ambiente de disseminada penetração governamental e financeira em busca de novas bases estratégicas, aliados regionais, mercados de exportação e fontes de recursos naturais, segundo Painter (2002) os EUA têm historicamente intervindo no Oriente Médio, com a justificativa de campanhas como a Guerra ao Terror, para estabelecer postos militares e governos locais amigáveis que lhes permitam o controle de acesso às reservas de petróleo do Golfo Pérsico e a exploração destas pelas grandes companhias petrolíferas norte-americanas – tal insumo, afinal, tem fundamental importância para o poderio bélico, a economia e a indústria (não apenas dos EUA, evidentemente) como combustível, fonte de energia e matéria-prima.

Resta-nos aqui, conforme defendem críticos como os mencionados acima (e já apontavam os pronunciamentos de bin Laden), considerar que esse tipo de interferência profunda e sistemática no mundo árabe de fato resguarda potencial de instigar manifestações extremas e mortais de antiamericanismo como os atentados de 11 de Setembro. A Al-Qaeda, afirma Chomsky (2011, p. 67), “compartilha de um ódio que é sentido em toda a região pela presença dos EUA na Arábia Saudita, pelo apoio às atrocidades cometidas contra o povo palestino e pela devastação, coordenada pelos EUA, da sociedade civil no Iraque”, visto que, antes de vilanizá-la sob o Eixo do Mal, o governo norte-americano auxiliou a ditadura de Hussein na guerra contra o Irã e no massacre da minoria curda durante os anos 1980, quando uma aliança oportuna com o líder iraquiano compensava o fim das relações com o regime iraniano, tomado por uma revolução teocrática antiocidental.

Ao reagir ao 11 de Setembro, então, com uma vigorosa ofensiva militar, que vitimaria milhares de civis inocentes no Afeganistão, a administração Bush, na visão de Derrida, dava continuidade ao “ciclo vicioso da repressão” (apud BORRADORI, 2004, p. 161) em defesa de seus interesses regionais (e dessa vez com o orgulho nacional

ferido), acirrando ainda mais tal ressentimento histórico e assim, como endossa Chomsky (2011), fortalecendo organizações terroristas muçulmanas por atizar a mobilização de novos membros e a união delas em grandes operações por objetivos em comum – fenômeno que ecoa atualmente em complexos desdobramentos geopolíticos como a ascensão do Estado Islâmico (EI), influente grupo extremista cujas origens remontam à insurgência de milícias contrárias à invasão e ocupação norte-americana no Iraque⁸⁸.

Além de fermentar a expansão desse terrorismo fundamentalista no Oriente Médio e pelo mundo (capitais europeias como Madri e Londres foram alvos de ataques desde então), a campanha intervencionista dos EUA em resposta ao 11 de Setembro se desgastou diante da opinião pública doméstica e perdeu força no cenário internacional por outros fatores, conforme sugerido pela noção de uma contrarrealidade emergente. Se a Guerra do Iraque derrubou Hussein e o viu ser condenado à morte por um tribunal especial, na frente afegã os norte-americanos não conseguiram capturar bin Laden, mesmo após terem destituído o Talibã do poder⁸⁹; somado à frustração acerca do paradeiro do chefe da Al-Qaeda, em ambos os conflitos Bush e seus aliados tiveram de lidar com ambientes de extrema instabilidade social e política para consolidar as novas democracias locais, o que resultou num custoso e exaustivo prolongamento das ocupações, em meio ao qual o alto número de baixas da coalizão ocidental e de nativos inocentes, também vitimados pelas investidas dos guerrilheiros resistentes, acentuou a queda de popularidade da Guerra ao Terror e do presidente, numa conjuntura em que vinham sendo denunciadas as já citadas práticas abusivas contra civis nos EUA, sob a rígida política nacional de vigilância antiterrorista, e contra detentos nas prisões norte-americanas de Guantánamo (Cuba) e Abu Ghraib (Iraque).

Tendo falhado ainda em sua caçada pelas alegadas armas de destruição em massa do governo iraquiano, jamais encontradas, Bush encerrou sua passagem pela Casa Branca sob acusações de que teria explorado politicamente o 11 de Setembro para intensificar a ingerência dos EUA no Oriente Médio, ampliando seu poder sobre o petróleo pérsico – com o efetivo estabelecimento de novas bases militares e alianças regionais – sob a bandeira do avanço da liberdade democrática contra a ameaça do terrorismo global e regimes autocráticos. O heroico discurso oficial da missão

⁸⁸

Disponível

em:

<

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151114_estado_islamico_entenda_rb>.⁸⁹ Osama bin Laden seria localizado pelo exército norte-americano somente em 2011, já durante o primeiro mandato de Barack Obama, quando foi morto num esconderijo no Paquistão.

excepcionalista numa “guerra justa” esmoreceu, afinal, enquanto parte cada vez maior da sociedade norte-americana aderiu a um crescente coro internacional antibélico no embalo do contradiscurso personificado por críticos eminentes como os supramencionados, fenômeno refletido em novas pesquisas do instituto Gallup sobre a aprovação popular da administração Bush nos EUA – que minguou até o ponto mínimo de 25% no final de 2008, pouco antes do encerramento do segundo mandato do presidente⁹⁰ – e continuado como oposição consistente até o retorno de todas as tropas nacionais, com o fim das ocupações no Iraque e no Afeganistão em 2011 e 2014, respectivamente.

Percebe-se, daí, que mesmo em meio ao constante e ostensivo endosso de grande parcela da mídia massiva norte-americana à retórica presidencial, a contrarrealidade do pós-11 de Setembro encontraria focos de difusão midiática no país, e diferentemente do que se poderia pensar eles não se limitaram a canais politicamente moderados e segmentos associados a ideologias progressistas de esquerda; até histórias em quadrinhos de super-heróis das maiores empresas da área, conforme este trabalho pretende demonstrar, ecoaram a gradativa insatisfação pública com a Guerra ao Terror e questionaram sua legitimidade e propósito.

No tópico seguinte, observamos alguns exemplos notáveis de como a indústria cultural norte-americana reverberou o 11 de Setembro, a cruzada dos EUA contra o terrorismo islâmico e seus efeitos sociais domésticos, buscando sobretudo evidenciar e distinguir as perspectivas e discursos predominantes na abordagem destas questões em narrativas super-heroicas (especificamente filmes e quadrinhos, onde se concentra a maioria das grandes produções do gênero), para então identificar uma corrente temática que, ao criticar o governo Bush e os conflitos no Oriente Médio através de convenções e recursos simbólicos da linguagem familiar do Super-herói Americano, refletiu também sobre a função social e a conduta ética deste tipo de protagonista tradicionalmente vinculado ao Estado e valores nacionalistas – uma tendência contextual que prenunciou a publicação de *Ex Machina*, nosso *corpus* de estudo.

2. 2. Super-heróis e a Doutrina Bush: entre o apoio e a rebeldia

Entre imagens de catástrofe e redenção, a abordagem (literal ou metafórica) do 11 de Setembro pela indústria cultural norte-americana, de uma maneira geral, reprisa a

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.gallup.com/poll/116500/presidential-approval-ratings-george-bush.aspx>>.

estética espetacular predominantemente adotada pelo registro jornalístico da tragédia e seus dramas pessoais de sobrevivência. Pode-se atestar esta observação com o exemplo paradigmático do cinema comercial dos EUA, uma das matrizes da cultura de massa globalizada, que contribuiu significativamente para assentar tal perspectiva dos ataques (e da reação que os seguiu) no imaginário popular nacional e internacional.

Se o tradicional gênero de filmes de desastre, como lembra Hassler-Forest (2012), historicamente alimentara fantasias de destruição massiva, geralmente por representações de monstros gigantes e invasões extraterrestres, apenas para exorcizar a ansiedade coletiva sobre uma possível hecatombe nuclear durante a Guerra Fria, apaziguando essa expectativa (pelo menos temporariamente) ao prover finais felizes e resoluções reconfortantes, à luz do 11 de Setembro esse tipo de narrativa se tornou capaz de acionar, para além de visões imaginárias de aniquilação global, a memória partilhada de um evento real específico.

Mais que isso, longas-metragens como *Cloverfield – Monstro* (2008), uma colagem de falsos vídeos amadores em primeira pessoa flagrando a devastação de Manhattan por uma colossal criatura marinha, acabaram oferecendo uma forma diferente de se lidar com o trauma, entre a total aversão a imagens documentais dos atentados e a fixação por elas; conforme explica Hassler-Forest (2012), resgatando reflexões de Žižek (2003), ficções desse gênero possibilitariam, em determinado nível de recepção, um confronto terapêutico seguro (porque indireto) com o choque do Real traumático.

Deve-se reconhecer, contudo, que a produção dos grandes estúdios de cinema dos EUA no imediato pós-11 de Setembro privilegiou a oferta de catarse purificadora via histórias de heroísmo, recauchutando uma sensibilidade excepcionalista (historicamente consagrada como uma de suas marcas mais constantes) para tratar da tragédia e seus efeitos sob o mesmo prisma da vitimização heroica assumido pela administração Bush como moldura discursiva para justificação, promoção e narração da Guerra ao Terror. Žižek nos traz um relato esclarecedor sobre esse alinhamento deliberado com o discurso do governo:

no início de novembro de 2001 houve uma série de reuniões entre conselheiros da Casa Branca e executivos de Hollywood com o objetivo de coordenar o esforço de guerra e de definir a forma como Hollywood poderia colaborar na “guerra contra o terrorismo”, ao enviar a mensagem ideológica correta não apenas para os americanos, mas também para o público hollywoodiano em todo o mundo – a prova empírica definitiva

de que Hollywood opera de fato como um “aparelho ideológico do Estado” (2003, pp. 30-31)⁹¹.

Nesses termos, a indústria cinematográfica norte-americana materializou seu compromisso político, mais patentemente, em dramas humanos de protagonistas heroicos contra cenários calamitosos e situações críticas, evocando a inocência e a nobreza da contínua missão dos EUA sobre o mesmo plano de referência maniqueísta e desistoricizado que o discurso oficial e a grande mídia local estabeleceram para o 11 de Setembro. Desse modo, Hollywood integrava definitivamente o discurso da vitimização heroica à mitologia cultural do país e reforçava o apelo internacional de Bush por apoio à Guerra ao Terror.

Previsivelmente, houve espaço para homenagens aos profissionais de resgate e emergência e cidadãos anônimos heroicamente envolvidos no evento: *Torres Gêmeas* (2006) exaltou a atuação dos bombeiros no WTC enquanto *Voo United 93* (2006) lembrou uma quarta aeronave sequestrada, supostamente derrubada em meio a um confronto entre os terroristas e passageiros que teriam evitado sua colisão no Capitólio de Washington; mas segundo Hassler-Forest (2012), um dos primeiros produtos dessa nova agenda ideológica do cinema comercial norte-americano foi, curiosamente, um filme sobre a fracassada intervenção militar dos EUA na guerra civil da Somália em 1993.

Na contramão do adiamento em massa da estreia de produções cujas cenas de ação ou destruição pareceriam inadequadas ou desrespeitosas nos primeiros meses após o 11 de Setembro, *Falcão Negro em Perigo* (2001), de Ridley Scott, teve seu lançamento antecipado para dezembro daquele mesmo ano, “para capitalizar sobre o sentimento público prevalecente na América enquanto a Guerra ao Terror começava a tomar forma” (HASSLER-FOREST, 2012, p. 31, tradução nossa)⁹². Mesmo encenando uma operação desastrosa das forças armadas norte-americanas, tal obra sintetizou traços que seriam recorrentes entre narrativas populares do pós-11 de Setembro: uma aventura

⁹¹ Aqui, o filósofo esloveno invoca um conceito do marxismo althusseriano. Além de deter o Aparelho Repressivo de Estado (correspondente a instituições como governo, polícia, exército, tribunais e prisões), de acordo com Althusser (1974) as classes possuidoras do poder de Estado exploram os chamados Aparelhos Ideológicos de Estado (Igreja, família, escola, imprensa e artes, entre outros) para propagar sua ideologia como hegemônica, visando garantir a reprodução das relações de produção características da formação social capitalista (exploração e submissão do proletariado).

⁹² “[...] in order to capitalize on prevailing public sentiment in America as the War on Terror began to take shape.”

privada de maior contextualização política e histórica, relatada com base numa polarização moral que opõe norte-americanos (simultaneamente como vítimas inocentes e heróis predestinados, personificando a resiliência nacionalista e um reacendido senso de dever excepcionalista) a um Outro definido apenas por sua alteridade, reduzida a estereótipos orientalistas⁹³ calcados no fundamentalismo religioso e na etnicidade não ocidental (HASSLER-FOREST, 2012).

Nesse rumo, ao abordar diretamente ou aludir metaforicamente ao 11 de Setembro supersimplificando a complexidade das dinâmicas geopolíticas sob um binarismo familiar, investido de caricaturas vilanescas de árabes e muçulmanos, boa parte das ficções de massa do pós-trauma não somente destituiu o evento de seus antecedentes históricos, mas também legitimou discursos de ódio e culpabilização contra esses povos e suas culturas; apesar de, em reação a tal onda de preconceito nos EUA, terem surgido exemplares de uma produção cultural com preocupação consciente em promover representações positivas dessas minorias, o estudioso Jack Shaheen, em seu levantamento e análise para o livro *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11* (2008), nota de fato uma expressiva predominância de personificações barbáricas e degradantes em cerca de 100 filmes e 50 séries de TV do pós-11 de Setembro, alimentando a islamofobia e a arabofobia que favoreceriam a adesão popular doméstica e estrangeira à Guerra ao Terror e, assim, evidenciando o pleno funcionamento do pacto entre o governo norte-americano e o pilar da indústria de entretenimento do país.

Tradicionalmente conhecido como fonte de alegorias maniqueístas, com atestada vocação como veículo ideológico de valores patrióticos, o gênero super-heróico esteve entre os explorados para a disseminação de uma visão étnica e religiosamente discriminatória diante dos novos adversários militares dos EUA, em narrativas que partilharam da demonização inerente à perspectiva dos atentados como agressão externa desumana a uma comunidade imaculada; mas se deve ressaltar que sua produção ao longo da administração Bush, conforme analisamos a seguir, não se esgotaria na reiteração de estereótipos e no suporte à nova campanha bélica.

Como em outros períodos históricos nos quais as HQs de DC e Marvel se permitiram penetrar mais notavelmente por tópicos sociais e políticos palpantes,

⁹³ O processo de caracterização orientalista, conforme descrito por Edward Said (apud HASSLER-FOREST, 2012), é uma forma de identificação e representação do Oriente baseada em dicotomias simplistas em relação ao Ocidente (místico/científico, primitivo/avançado, irracional/racional), que justificariam a visão preconceituosa de populações orientais como um Outro exótico, antiquado e até ameaçador.

visando manter sua pertinência como artefatos culturais antenados à sua época, a ameaça do terrorismo global representada pela Al-Qaeda passaria a se refletir em novas aventuras super-heroicas, sobre as quais a sombra do 11 de Setembro pairaria onipresente – ainda que suavizada pelo invólucro da metáfora. O ponto de partida para essa nova fase do meio, porém, foi uma assimilação radicalmente literal da tragédia em projetos limitados e narrativas isoladas que, apesar de resultarem desvinculados das cronologias dos personagens, tiveram valor editorial estratégico ante a urgência e comoção daquele contexto.

Dentro de poucos meses após o 11 de Setembro, as duas maiores editoras de super-heróis se mobilizaram para produzir e publicar antologias beneficentes com HQs curtas e ilustrações de autores reconhecidos no ramo, prometendo doar seus lucros a entidades como Cruz Vermelha e Twin Towers Fund (fundo de assistência às famílias das vítimas dos ataques): já em dezembro daquele ano, a Marvel lançou *Heroes* (2001), enquanto a DC, em parceria com casas editoriais menores, entregou entre janeiro e fevereiro do ano seguinte os dois volumes de *9-11* (2002).

Investindo na carga afetiva de símbolos culturais tão vinculados a um senso popular de identidade nacional, tais obras reuniram amostras do espectro de reações e discursos que caracterizaria o ambiente social e político norte-americano depois dos atentados, de mensagens de união e tolerância (em oposição à crescente hostilidade contra muçulmanos) ao clamor por uma represália armada, passando pelo tradicionalizado tributo a policiais, bombeiros e paramédicos que se arriscaram e sacrificaram para socorrer civis naquele dia fatídico (fig. 9) (LEWIS, 2012)⁹⁴.

⁹⁴ O fenômeno de heroicização desses profissionais no imediato pós-11 de Setembro ainda motivaria outras HQs da Marvel: além de uma segunda coletânea de histórias curtas, *A Moment of Silence* (2002), a editora publicou a minissérie *The Call of Duty* (2002-2003), sobre dramas e desafios cotidianos de bombeiros e policiais nova-iorquinos no mesmo universo ficcional dos super-heróis.

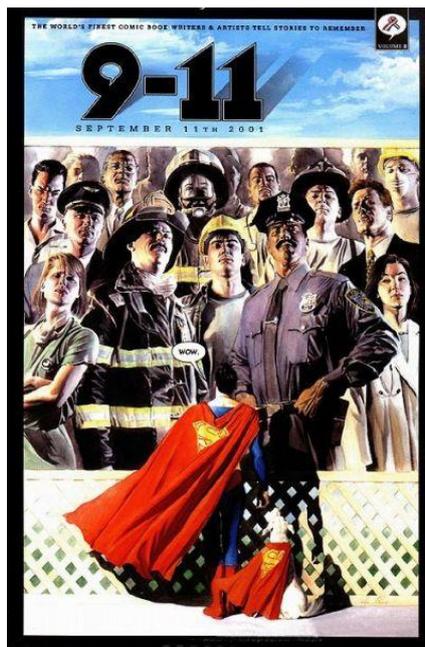


Figura 9: O Superman e seu cão Krypto contemplam, apequenados, um mural onde posam altivamente policiais, bombeiros, paramédicos e cidadãos comuns que simbolizariam os verdadeiros “heróis” do 11 de Setembro. Capa de *9-11: The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember* (fevereiro/2002).

Outro tema que marca essas publicações e permearia, de maneira subtextual, outras HQs super-heroicas discursivamente relacionadas ao 11 de Setembro é a incapacidade ontológica dos super-heróis, enquanto criaturas meramente fictícias, diante das catástrofes a que, como aquela, os EUA e o mundo real estarão sempre sujeitos. O próprio Superman expressa sua frustração a respeito desta questão no segundo volume de *9-11*:

Posso desafiar as leis da gravidade. Posso ignorar os princípios da física... Mas infelizmente... a única coisa que não posso fazer... é me libertar das páginas fictícias onde vivo e respiro... me tornar real durante tempos de crise... e corrigir os erros de um mundo injusto (SEAGLE; ROULEAU apud GEERS, 2012, p. 252, tradução nossa)⁹⁵.

De fato, a força impositiva de tal reflexão à luz daquelas circunstâncias também se deixa notar no emblemático *comic book Homem-Aranha Especial* (2002)⁹⁶, outro

⁹⁵ “I can defy the laws of gravity. I can ignore the principles of physics... But unfortunately... the one thing I can not do... is break free from the fictional pages where I live and breathe... become real during times of crisis... and right the wrongs of an unjust world.”

⁹⁶ *The Amazing Spider-Man* (v. 2) n. 36 nos EUA.

empreendimento beneficente da Marvel em 2001, com roteiro de J. Michael Straczynski e arte de John Romita Jr. Nesta história, o personagem-título e alguns colegas mascarados são situados sobre os destroços do WTC, tendo de confrontar a irrupção de uma tragédia real em seu universo paralelo de fantasia e, com isso, reconhecer uma falibilidade que enfatiza a ficcionalidade de sua natureza e existência (fig. 10).



Figura 10: O Homem-Aranha observa, em desespero, a poeira e as ruínas das Torres Gêmeas logo após o ataque terrorista. Páginas de *The Amazing Spider-Man* (v. 2) n. 36 (dezembro/2001).

Os super-heróis, portanto, não permaneceram alheios a um desastre de tamanha magnitude física e psíquica para os EUA; absorveram o luto coletivo para, então, cumprir seu “dever cívico” de oferecer consolo à população norte-americana e insuflar-lhe esperança – mesmo se expondo a acusações de sensacionalismo e oportunismo autopromocional num período em que até Hollywood censurou-se de veicular imagens de destruição massiva. Mas o preço desse exercício publicitário de solidariedade comunitária foi, assim, admitir a inoperância de tais sentinelas nacionais frente às imprevisibilidades da complexa realidade que seu mundo imaginário se propõe a mimetizar.

Por outro lado, ao contemplar a irrealidade desses superseres enquanto repercutiam o 11 de Setembro tal como ocorrera, esses projetos configuraram, poucos meses após os atentados, uma oportunidade para DC e Marvel refletirem e reagirem a um possível desencanto com os protagonistas de fantasias escapistas e a lógica de

consumo destas narrativas; diante de um cenário de desolação que expôs a vulnerabilidade da segurança nacional dos EUA, o apelo popular dos super-heróis – que historicamente também personificaram a convicção na eficiência do sistema de defesa norte-americano, justamente ao evitar ataques espetaculares como aquele – estaria comprometido e suas façanhas absurdas se revelariam deslocadas ou até ofensivas para uma sociedade recém-traumatizada. O deserto do real materializado nos escombros do WTC teria, desse modo, evidenciado a inadequação da “crença” nesses guardiões fantásticos⁹⁷, ainda mais fragilizada se confrontada com o exaltado desempenho das forças de resgate durante e logo depois das colisões – “afinal, com heróis da vida real subindo ao palco [...] criações ficcionais de alguma forma pareciam menos importantes que antes” (MOULTON, 2012, pp. 14-15, tradução nossa)⁹⁸.

Ostentando uma capa totalmente preta em sinal de luto, *Homem-Aranha Especial* encapsulou provavelmente a mais representativa resposta do segmento de HQs super-heroicas a um ambiente de potencial desprestígio do gênero: o personagem-título, conhecido por protagonizar suas aventuras numa Nova York paralela, ergue-se como “porta-voz” da Marvel num monólogo que mistura uma espécie de retratação pública com manifesto em defesa dos super-heróis: “Nós não pudemos prever [o atentado às Torres Gêmeas]. Ninguém pôde. Não pudemos impedir. Ninguém pôde. Mas estamos aqui. Agora. Com vocês. Hoje. Amanhã. E sempre” (STRACZYNSKI; ROMITA Jr., 2002, p. 23), diz o Homem-Aranha, enquanto é mostrado confortando vítimas e auxiliando as buscas por sobreviventes sob os destroços do WTC, ao lado de parceiros como o Capitão América e alguns X-Men.

Assim, com um discurso por resiliência, união e justiça que culmina, similarmente à mensagem de *Falcão Negro em Perigo* e aos pronunciamentos do presidente Bush, numa oportuna glorificação excepcionalista do povo norte-americano – como “seres humanos singulares” (STRACZYNSKI; ROMITA Jr., 2002, p. 27) e “os verdadeiros heróis do século 21” (Ibid., p. 27) –, a HQ sustenta, inclusive no tom solene de autoimportância como registro de um momento histórico, a pertinência dos super-heróis como fonte de inspiração patriótica, especialmente em épocas de crise, ao mesmo tempo em que sugere sua presença simbólica na bravura de policiais e bombeiros e na

⁹⁷ “Crença” esta não apenas naturalizada pelo recorrente exercício da chamada *suspensão de descrença*, pressuposta à fruição das ficções super-heroicas, mas também incentivada e amplificada pela presença cultural multimidiática dessas figuras como celebridades com personalidades próprias distintas.

⁹⁸ “After all, with real life heroes taking the stage [...] fictional creations somehow seemed less important than before.”

perseverança dos cidadãos do país. Buscou-se, dessa forma, promover o Super-herói Americano não apenas enquanto representação de um latente potencial heroico supostamente inato aos norte-americanos, mas como tesouro afetivo do imaginário nacional com um pretense poder restaurador sobre a autoestima dos EUA.

Não demoraria muito para a sociedade norte-americana demonstrar que ainda valorizava aquelas figuras e parecia, de fato, precisar delas no início de uma nova era de sua história. Além de a eleição e reeleição de Arnold Schwarzenegger na Califórnia ser um indício de que símbolos de heroísmo da ficção popular estariam sendo vistos até mesmo como a solução política prática para um país mais seguro e combativo contra o terrorismo, com o próprio Bush investindo-se desse simbolismo para inspirar confiança em seu povo, os primeiros anos do pós-11 de Setembro, afinal, registrariam uma renovada popularização da narrativa super-heroica, embalada por um revigorado retorno do gênero ao cinema, com produções de grandes orçamentos, efeitos visuais deslumbrantes e recordes de bilheteria. Conforme elucida Geers,

após os eventos de 11 de Setembro, parece irresponsável esperar que super-heróis salvem o dia. Entretanto, o super-herói é tão importante para a América do pós-11 de Setembro quanto o era antes dos ataques terroristas. O super-herói representa o ideal americano, sua compreensão cultural mais básica (2012, p. 258, tradução nossa)⁹⁹.

Ante uma tragédia que abalou a visão de mundo culturalmente predominante e a vida social organizada naquele lugar pelo impacto do Impossível – ou, nas reflexões de Žižek (2003), do que seria o próprio Real – sobre um senso de realidade coletivamente partilhado (GEERS, 2012), o Super-herói Americano se apresentaria como um nostálgico e reconfortante porto seguro para restabilização da identidade coletiva norte-americana, ajudando a população a assimilar e lidar com a turbulenta conjuntura pós-traumática. Nesse âmbito, sua ligação ideológica com noções nacionalistas, aliada às familiares convenções e recursos narrativos do gênero super-heroico, tornariam-no, conforme já sugerido, um dos veículos da indústria cultural convenientemente explorados na reprodução da perspectiva da vitimização heroica como modelo interpretativo hegemônico do 11 de Setembro e da Guerra ao Terror, dramatizando

⁹⁹ “After the events of September 11th, it seems irresponsible to expect superheroes to save the day. However, the superhero is just as important to post-9/11 America as he was before the terrorist attacks. The superhero represents the American ideal, its core cultural understanding.”

temas complexos nos termos do reconhecível padrão genérico que opõe heróis a vilões para situar didaticamente o público dos EUA naquele novo contexto – e ainda renovar-lhe o orgulho excepcionalista.

Isso fica evidente em superproduções cinematográficas que não somente representaram o regresso definitivo dos super-heróis a Hollywood, após incursões esparsas nas décadas anteriores, como alicerçaram o atual cenário de altíssima influência do gênero no mercado mundial de cinema. De modo geral, segundo as observações de Hassler-Forest (2012), tais filmes articularam seus discursos sob uma fórmula satisfatória à agenda hollywoodiana pró-governo: giram em torno de protagonistas comumente falíveis e vulneráveis, mas obstinados e admiráveis em sua atuação de vontade global como interventores por justiça e paz, instigando um olhar simpático ao presidente Bush; partem de histórias de origem as quais, baseadas em ideias como predestinação mitológica e herança patriarcal, transmitem um senso de tradição, continuidade e sentido à sociedade e à história norte-americanas, numa tentativa de restaurar, após os atentados da Al-Qaeda, a ordem sociossimbólica que, de acordo com a teoria lacaniana (apud HASSLER-FOREST, 2012), estrutura o mundo e a realidade cotidiana de forma coerente e organizada; e metaforizam o 11 de Setembro e o terrorismo fundamentalista islâmico tanto em traumas pessoais que motivam a missão super-heroica quanto em ameaças de destruição massiva que, ao serem bravamente evitadas, projetam o prometido triunfo da Guerra ao Terror sobre a desgraça daquele momento histórico. Reitera-se, assim, a percepção destes eventos reais como parte de uma narrativa maior e contínua que contrapõe o Bem e o Mal, a ordem e o caos: a própria história dos EUA, esterilizada e romantizada pela mitologia excepcionalista.

Essa nova fase dos super-heróis em Hollywood se iniciou com *Homem-Aranha* (2002), emblemática entre as obras do gênero no pós-11 de Setembro por, mesmo após ter parte de seu material promocional banida por destacar as Torres Gêmeas (fig. 11), mantê-las discretamente em duas de suas cenas – numa delas, como analisa Moulton (2012), o protagonista chora o assassinato de seu tio Ben enquanto fita a silhueta do WTC no horizonte de Manhattan, estendendo simbolicamente seu luto às vítimas dos atentados e, ao equiparar a morte de seu tutor à chacina causada pela Al-Qaeda, evocando uma conexão metafórica entre seu compromisso autoimposto de combater o crime urbano e a determinação dos EUA em levar justiça àquela organização terrorista.



Figura 11: Além de um *trailer* do filme, a produtora Sony decidiu, imediatamente após o 11 de Setembro, retirar de circulação um cartaz em que o WTC aparece refletido no visor do personagem-título. Detalhe de pôster promocional de *Homem-Aranha* (2002).

Além disso, atestando sua identificação com o fervor patriótico da época, o longa-metragem, lançado originalmente em maio de 2002, não apenas se encerra com a bandeira nacional tremulando imponente ao lado do vitorioso Homem-Aranha, como também traz uma sequência de ação modificada para refletir outro aspecto da repercussão dos ataques, com um grupo de civis interferindo num duelo entre o herói e o vilão Duende Verde, atirando pedras neste e dizendo-lhe frases como “se você mexe com um de nós, mexe com todos nós!” (MOULTON, 2012, p. 47, tradução nossa)¹⁰⁰ – uma representação elogiosa das demonstrações de solidariedade, valentia e resiliência da população nova-iorquina desde a tragédia.

Outra produção do gênero que suscita uma visão positiva da Guerra ao Terror é *Superman – O Retorno* (2006), cuja abordagem do personagem-título como salvador cristão, outro de seus simbolismos possíveis, ecoa o messianismo de Bush e a onda de religiosidade emergida nos EUA após o 11 de Setembro (MOULTON, 2012). Depois de uma ausência de cinco anos em busca de resqúcios do planeta Krypton (a qual, contando a partir da estreia do filme, coincide com o ano dos atentados), o Superman retorna à Terra desacreditado por tê-la abandonado (espelha-se, assim, um

¹⁰⁰ “You mess with one of us, you mess with all of us!”

estremecimento não simplesmente da “crença” nos super-heróis, mas do próprio credo divino diante daquela catástrofe); porém, através de uma nova missão contra os planos apocalípticos de Lex Luthor, inspirada em parte nos estágios da Paixão de Cristo, o protagonista recupera sua glória sublinhando o valor da fé contínua no Deus do cristianismo – uma reafirmação da cristandade norte-americana que também pode ser interpretada como reação confrontativa ao extremismo muçulmano, em consonância com a ascensão cultural e política da direita cristã nos EUA, fortemente influente sobre a administração Bush, e o viés religioso dos discursos presidenciais durante a Guerra ao Terror, da tradicional saudação “Deus abençoe a América” à noção reiterada da campanha militar como incumbência divina (MOULTON, 2012).

Nesse sentido, ao final de uma cadeia de referências não somente ao martírio e ressurreição de Jesus – a “flagelação” do Superman pelos capangas de Luthor e um regresso “milagroso” após sua suposta morte em posição de cruz (MOULTON, 2012) –, mas aos ataques da Al-Qaeda – incluindo a queda iminente de um avião sobre um estádio lotado, impedida pelo super-herói (HASSLER-FOREST, 2012) –, a mensagem de esperança de *Superman – O Retorno* parece, além de buscar revigorar a confiança pública na justiça divina, propor superar um trauma histórico por meio da celebração do excepcionalismo norte-americano reavivado pela Guerra ao Terror, com um protagonista que corporifica igualmente a autoimagem geopolítica dos EUA em suas intervenções providenciais pela paz e ordem mundial.

Mas o super-herói que encarnou mais patentemente a persona heroica investida em Bush pela narrativa hegemônica da nova cruzada beligerante foi o Batman, especificamente nos dois primeiros filmes da trilogia dirigida por Christopher Nolan. Herdeiro órfão dos Wayne, influente família bilionária de Gotham City, o personagem é apresentado como uma espécie de senhor feudal da cidade fictícia, impondo sua autoridade patriarcal para manter o território livre da criminalidade urbana que vitimou seus pais (DIPAOLLO, 2011): em *Batman Begins* (2005), ele enfrenta a Liga das Sombras, seita milenar de caracterização orientalista nitidamente evocativa do grupo radical de Osama bin Laden, com seu discurso combativo a uma alegada decadência da civilização ocidental e os planos de um ataque em larga escala a Gotham, prevendo inclusive a queda do imponente arranha-céu empresarial Wayne Tower (HASSLER-FOREST, 2012); já em *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008), o antagonista é o Coringa, que também materializa um retrato paranoico da ameaça terrorista internacional ao se introduzir como um homicida maníaco e sádico, dedicado a minar a

aparente estabilidade social conservada pelo super-herói espalhando medo, morte e destruição. Em face ao estado de emergência provocado por esse agente do caos, o Batman toma atitudes extremas que emulam práticas polêmicas da Guerra ao Terror: além de utilizar-se de violência para obtenção coercitiva de informação, ele cria um sistema de vigilância secreto que transforma todos os celulares de Gotham em microfones e escutas, violando ilegalmente a privacidade da população para localizar e deter o vilão.

Conforme apontam Hassler-Forest (2012) e Moulton (2012), mais do que refletir a controvérsia pública a respeito da adoção de tortura em interrogatórios e do decreto federal Patriot Act, que em nome do combate ao terrorismo permitia ao governo dos EUA livre acesso a linhas de comunicação e dados pessoais de nativos e estrangeiros sem autorização judicial prévia, o filme legitima tais medidas, não apenas por enfatizar a natureza extraordinária do inimigo, mas por mostrá-las como eficientes em seu resultado e executadas por uma figura moralmente insuspeita. Assim como ocorre no seriado policial *24 Horas* (2001-2014), amplamente considerado “o produto cultural oficial da Guerra ao Terror” (HASSLER-FOREST, 2012, p. 169, tradução nossa)¹⁰¹, a ilegalidade dos métodos do herói, em sua transgressão de direitos humanos e civis, é minimizada e justificada por escolhas narrativas que asseguram a audiência da confiabilidade do personagem e evidenciam-lhe a necessidade e eficácia de tal conduta perante um mal extremo numa situação de crise. Entrevê-se, então, um discurso elogioso à liderança de Bush, como identifica um apologético editorial do *The Wall Street Journal*:

Como [George] W. [Bush], o Batman às vezes tem de pressionar os limites dos direitos civis para lidar com uma emergência, certo de que restabelecerá tais limites quando a emergência passar [...] Como W., o Batman entende que não há equivalência moral entre uma sociedade livre [...] e uma seita criminosa devotada à destruição. A primeira deve ser valorizada mesmo em seus momentos de insensatez; a última deve ser perseguida até os portões do Inferno (KLAVAN apud MOULTON, 2012, p. 161, tradução nossa)¹⁰².

¹⁰¹ “[...] the Official Cultural Product of the War on Terror.”

¹⁰² “Like W., Batman sometimes has to push the boundaries of civil rights to deal with an emergency, certain that he will re-establish those boundaries when the emergency is past [...] like W., Batman understands that there is no moral equivalence between a free society [...] and a criminal sect bent on destruction. The former must be cherished even in its moments of folly; the latter must be hounded to the gates of Hell.”

Essa incorporação de tecnologia militar avançada pelo protagonista super-heróico, repercutindo novos recursos e diretrizes da segurança nacional norte-americana ante o terrorismo global, também promove uma perspectiva favorável ao governo em outra produção da época, *Homem de Ferro* (2008). De acordo com Hassler-Forest (2012), o personagem-título personifica o oportuno conceito do ciborgue, híbrido de organismo e máquina reinvocado no pós-11 de Setembro (inclusive por propagandas de recrutamento) como o ideal do soldado norte-americano do século XXI, potencializado por aprimoramentos tecnológicos para tornar-se uma arma inteligente de desempenho certo; nesse sentido, cenas como aquela em que o super-herói recorre ao sistema informático de sua armadura para distinguir reféns entre terroristas numa vila afegã, alvejando somente os criminosos, parecem exaltar o poder de inovação da indústria bélica dos EUA enquanto ilustram a retórica governamental da “guerra limpa”, sustentando a imagem das intervenções no Oriente Médio como operações sem baixas civis.

Mas, se no cinema norte-americano contemporâneo à administração Bush, o gênero super-heróico se caracterizou por um engajamento explícito ou uma sutil harmonização à narrativa oficial da Guerra ao Terror¹⁰³, nos quadrinhos pode-se perceber, pouco depois do 11 de Setembro – e da comoção inicial sintetizada por *Homem-Aranha Especial* –, uma presença crescente de visões críticas ao governo. Como indica DiPaolo, as HQs super-heróicas de DC e Marvel se tornaram uma das primeiras fontes midiáticas locais de posições questionadoras aos novos esforços militares e à política de segurança dos EUA:

Enquanto jornalistas sérios lançavam perguntas amenas ao presidente, formas de entretenimento supostamente escapistas e juvenis colocaram as ações dele sob grande escrutínio [...] Comediantes de televisão e roteiristas de quadrinhos foram

¹⁰³ Exceção notável, se descontarmos o fato de ter sido lançada cerca de um mês e meio após o término da administração Bush, é a adaptação de *Watchmen* (2009), cujo retrato problemático dos super-heróis como corruptíveis e antidemocráticos permitiu-se à interpretação contextual como crítica à fé cega em líderes públicos e às diretrizes governamentais pós-11 de Setembro. E apesar de não se considerarem típicas narrativas super-heróicas segundo a categorização de Coogan (2006), mas serem inspiradas em convenções do gênero e comumente entendidas como exemplares deste na percepção popular, as versões cinematográficas de *Hellboy* (2004, 2008) e *V de Vingança* (2006) também valem ser registradas por seus contrapontos ao citado discurso predominante: a primeira, com seus heróis exóticos e místicos, confronta a vilanização preconceituosa do Outro sob a estereotipificação orientalista (HASSLER-FOREST, 2012); e a segunda, através de sua fantasia distópica sobre um levante rebelde contra um regime totalitário, mira as arbitrariedades do governo Bush e o poder da grande mídia norte-americana.

frequentemente corajosos em suas críticas à administração Bush (2011, p. 25, tradução nossa)¹⁰⁴.

Assim, tal qual ocorrera em outros períodos da história do país, vozes autorais se destacaram por utilizar o gênero super-heróico para tecer (sob o controle e a supervisão de seus editores) comentários sociais e políticos que não necessariamente correspondiam ao posicionamento majoritário do governo, da grande mídia ou da opinião pública. De fato, através de HQs sobre guerras contra invasões alienígenas, alianças conspiratórias e ditadores fictícios do Oriente Médio – com intensa participação dos serviços de inteligência, forças armadas e autoridades políticas –, o fenômeno de renovação da vocação militarista dos super-heróis, identificado por Lewis (2013) em boa parte da produção do segmento no pós-11 de Setembro, foi além do patriotismo beligerante da Guerra ao Terror e contrapôs o pragmatismo militar e os interesses governamentais à romantizada moral super-heróica, problematizando a condição desses personagens quando o estado de emergência instaurado pela Doutrina Bush invade seus universos de ficção.

Um curioso antecedente dessa tendência é o evento *crossover*¹⁰⁵ *Mundos em Guerra* (2001), em que o Superman vê-se obrigado a se aliar ao arqui-inimigo Lex Luthor, tornado presidente dos EUA – numa analogia crítica a Bush, segundo o roteirista Jeph Loeb (DIPAOLLO, 2011) –, para defender a Terra de uma destrutiva investida extraterrestre, mesmo temendo que este se aproveitasse da ameaça para cometer abusos de poder¹⁰⁶. Conforme descreve Lewis (2013), tais quadrinhos de fato retratam o governo como uma entidade não totalmente confiável, suscetível à corrupção, mas os super-heróis, que chegam a se comportar como pacifistas e são frequentemente descreditados como utopistas ingênuos diante do discurso militar de figuras como o Major Sam Lane e o Coronel Nick Fury, comumente acabam por se

¹⁰⁴ “As serious news journalists tossed softball questions at the president, supposedly escapist, juvenile forms of entertainment placed his actions under great scrutiny [...] television comedians and comic book writers were often bold in their criticisms of the Bush administration.”

¹⁰⁵ Narrativa que se desenvolve simultaneamente em revistas de séries diferentes, reunindo os protagonistas destas num único enredo.

¹⁰⁶ *Mundos em Guerra* foi concluído nos EUA pouco antes do 11 de Setembro, mas num caso de coincidência mórbida, uma das edições seguintes, a revista *Adventures of Superman* (v. 1) n. 596, foi lançada um dia após os atentados da Al-Qaeda trazendo, como consequência do ataque alienígena, imagens da destruição das torres empresariais fictícias LexCorp Towers. Reconhecendo a inadequação da inusitada semelhança com o ocorrido ao WTC, a DC anunciou que aceitaria a devolução de exemplares da publicação por parte dos varejistas. Disponível em: <<http://icv2.com/articles/comics/view/714/dc-makes-adventures-superman-596-returnable>>.

submeter às autoridades oficiais e suas táticas radicais, pressionados pela urgência dos momentos de crise.

Essa dinâmica é identificável, exemplifica Lewis (2013), em HQs como *Guerra Secreta* (2004-2005), na qual Capitão América, Homem-Aranha e outros se unem a Fury numa missão ilegal contra a primeira-ministra de uma nação estrangeira, secretamente vinculada a supervilões atuantes nos EUA; *Invasão Secreta* (2008), em que os heróis da Marvel se aliam a alguns de seus maiores antagonistas para combater uma raça extraterrestre infiltrada em governos e até superequipes da Terra; e a trilogia *Os Supremos* (2002-2004, 2004-2007, 2007-2008), que transforma o tradicional supergrupo Vingadores (liderado pelo Capitão América e o Homem de Ferro) numa divisão militar de elite, patrocinada pelo Estado norte-americano e coordenada pela agência antiterrorista Shield para operações de segurança doméstica e ataques preventivos a países acusados de esconder armas de destruição em massa.

Este último exemplo – particularmente nos arcos escritos por Mark Millar – se sobressai pela maneira engenhosa com a qual infiltra, em aventuras que à primeira vista parecem glamorizar a administração Bush através de um super-herói militarizado e expressamente nacionalista, uma apreciação satírica da truculência bélica dos EUA, culminando numa crítica manifesta à campanha no Oriente Médio – quando um jovem azerbaijano ganha superpoderes para contra-atacar os ditos Supremos em nome de nações invadidas ou ameaçadas pela agressiva política externa norte-americana.

Com o *crossover Guerra Civil* (2006-2007), porém, o mesmo Millar explora a ideia de um super-herói dissidente e insubmisso para repercutir o Patriot Act, que prometia maior proteção à sociedade em detrimento de direitos civis: após um super-herói matar acidentalmente centenas de pessoas durante uma missão, o governo decide implementar a Lei de Registro de Super-humanos, com o objetivo de regulamentar a atividade super-heroica, cadastrando as identidades secretas desses vigilantes e tornando-os funcionários oficiais submetidos à autoridade estatal. Entendendo esta medida como um cerceamento de sua liberdade e autonomia enquanto agentes independentes, um grupo de super-heróis recusa-se a obedecê-la e passa a ser perseguido e enfrentado por outra equipe, já incorporada à norma.

De um lado do conflito estão os rebeldes comandados pelo Capitão América, temerosos de que, sob a nova lei, a atuação e a moral super-heroica passem a ser necessariamente condicionadas a interesses políticos governamentais. Na dinâmica narrativa de *Guerra Civil*, como observa Dittmer (2013), essa facção sugere-se

representativa do povo norte-americano – que à época via suas garantias constitucionais restringidas em favor de uma invasiva política de segurança nacional – e, em momentos específicos, das minorias árabe e muçulmana nos EUA – criminalizadas pelo preconceito de parte da população do país (MOULTON, 2012).

Encarados de fato como terroristas, tais insurgentes resistem contra o time oposto, arregimentado pelo Homem de Ferro, que os caça e detém através de métodos radicais, os quais não somente o apresentam como personificação da administração Bush, mas o vilanizam: a captura e confinamento arbitrários dos super-heróis não registrados numa prisão extradimensional alude à prática da “rendição extraordinária” pela Guerra ao Terror (DIPAOLLO, 2011), ou seja, o encarceramento extrajudicial de suspeitos de terrorismo em penitenciárias militares secretas, como as de Guantánamo e Abu Ghraib, onde são interrogados e torturados sem acusação formal ou qualquer proteção legal. Ao final, a vitória desse supergrupo pró-governo, com a apreensão do Capitão América, é narrada de forma trágica e melancólica, refletindo a firme vigência do Patriot Act no mundo real e enfatizando a presumida perspectiva do autor sobre o assunto¹⁰⁷.

Esse Capitão América política e ideologicamente indisciplinado, contudo, tem melhor sorte em outro notável exemplo dessa vertente crítica de quadrinhos super-heróicos do pós-11 de Setembro; as HQs escritas por John Ney Rieber e Chuck Austen para uma nova fase do personagem entre 2002 e 2003 (fig. 12) são emblemáticas por apontar, logo cedo, rumos mais otimistas ao Super-herói Americano, enquanto icônica entidade da mitologia cultural norte-americana, numa era em que a autoridade doméstica e internacional dos EUA se revelaria cada vez mais impopular e contestada pela opinião pública nacional e a comunidade global.

¹⁰⁷ Essa polarização metafórica de *Guerra Civil*, contudo, apresenta brechas que permitem uma leitura menos difundida, oposta à exposta. Como aponta Dittmer (2013), pode-se identificar a população norte-americana não como os super-heróis contrários à lei de registro, mas os próprios habitantes civis do universo super-heróico, vulneráveis ao terror e à destruição massiva tipicamente provocados pelos confrontos entre superseres. Nesse sentido, enquanto a polêmica subordinação ao Estado seria vista como compreensível medida de segurança em resposta a um temor popular legítimo, a equipe do Capitão América, em sua reclamação pela autonomia da tradicional atuação super-heróica, se assemelharia à administração Bush, reproduzindo sua atitude de elevar-se acima de leis e autoridades internacionais.



Figura 12: Capa de *Captain America* (v. 4) n. 6 (dezembro/2002).

Paralelos à linha de continuidade histórica do Capitão América, os arcos *The New Deal* (2002), *The Extremists* (2003) e *Ice* (2003) constituíram um raro caso de inserção literal do 11 de Setembro numa narrativa super-heroica, à parte das já citadas publicações beneficentes. Apesar de profundamente abalado por não ter conseguido evitar os atentados da Al-Qaeda, o Capitão América de Rieber (posteriormente assumido em parceria com Austen) rejeita uma convocação oficial para juntar-se à ofensiva militar no Afeganistão, preferindo permanecer nos EUA para auxiliar as buscas por sobreviventes da queda do WTC e proteger a população de novos ataques. Distante do fervor jingoísta de sua encarnação original nos anos 1940, quando representou a mobilização nacional pela Segunda Guerra Mundial, o herói troca a subordinação às intervenções no Oriente Médio por uma maior autonomia em missões especiais de combate, resgate e espionagem.

Sua jornada, porém, rende-lhe uma crise de identidade, deflagrada por vilões que corporificam temas espinhosos relacionados à história dos EUA (um índio norte-americano quer reconquistar o território do país em nome de seus antepassados; um extremista árabe busca vingar-se pelas invasões armadas na região durante a Guerra Fria) e agravada pela descoberta de que o congelamento que o condenou a décadas em estado de animação suspensa – um dos eventos mais importantes da biografia do personagem, ainda durante o conflito com o nazifascismo – fora arquitetado por seus

próprios superiores, para evitar que seu rígido código moral o fizesse impedir o bombardeio nuclear ao Japão¹⁰⁸. Assim, o Capitão América vê ruir a perspectiva maniqueísta induzida pelo típico discurso de seus líderes, percebendo o terrorismo antiamericano como reação ao que Chomsky (2011) classificaria de práticas terroristas naturalizadas e institucionalizadas pelos próprios EUA, além de atestar por si mesmo, enquanto vítima colateral, o maquiavelismo supostamente subjacente aos estratégias militares do país.

Tal qual ocorre em *Guerra Civil*, a versão de Rieber e Austen para o herói recupera sua herança simbólica pós-Segunda Guerra Mundial – quando este passou a ser explorado como estandarte da utopia de paz, liberdade e união sob o Sonho Americano – para, então, apresentá-lo como um humanista que recusa tornar-se uma máquina de guerra. Nesse sentido, sua crise de identidade é apaziguada através da reafirmação de um perfil super-heroico mais politicamente consciente, o qual, reconhecendo a corruptibilidade do Estado norte-americano e incorporando uma visão crítica sobre a tradição intervencionista deste, dissocia-se não apenas dos rumos e objetivos da Guerra ao Terror, mas de seu próprio governo.

Ao mesmo tempo, entretanto, uma típica sensibilidade excepcionalista permanece para constituir o que poderíamos interpretar como uma proposta de ressituação libertadora do Super-herói Americano em meio à controversa administração Bush: antecipando um cenário no qual a grande maioria dos cidadãos dos EUA já não se veria contemplada por esta liderança, o Capitão América de Rieber e Austen representaria a redenção dos super-heróis como agentes de um patriotismo idealista, declarando-se livre dos vícios do poder e dos interesses políticos e econômicos da agenda governamental, com a função social, na esfera ficcional, de resguardar a integridade de seu povo – alvo constante do ódio vingativo atraído por seus líderes – e a função simbólica de promover um modelo moral e cívico, que transcenderia a personificação de uma superpotência geopolítica expansionista pregando valores como tolerância, solidariedade e justiça para preservar o Sonho Americano como ideal possível de prosperidade coletiva.

Considerando as obras acima comentadas, percebe-se que, através de um embate

¹⁰⁸ Este é um típico exemplo de *retcon* (do inglês *retroactive continuity* ou “continuidade retroativa”), prática narrativa de revisitar fatos já estabelecidos numa cronologia ficcional para inserir detalhes tidos como originalmente obscurecidos da audiência, oferecendo uma reinterpretação daqueles a partir destes. A referida alteração no passado do Capitão América reforçaria a nova perspectiva sobre o personagem proposta por Rieber e Austen no pós-11 de Setembro, afastando-o do militarismo norte-americano que ele mesmo personificou tão explicitamente durante a Segunda Guerra Mundial.

entre a missão super-heroica e os planos, métodos e metas do poder central, os quadrinhos de DC e Marvel de fato abrigaram um polo de produção e reverberação do já mencionado contradiscurso politicamente engajado do pós-11 de Setembro, que ganharia maior notoriedade social e midiática por meio de nomes como Chomsky (2005, 2011) e Moore (2004).

Os Supremos 2 (2004-2007) e a fase do Capitão América por Rieber e Austen, particularmente, trazem metáforas didaticamente ilustrativas para ideias e conceitos difundidos pelos críticos mais eminentes da Doutrina Bush¹⁰⁹: mesmo enfatizando o radicalismo dos terroristas fundamentalistas islâmicos, tais HQs os evidenciam como perpetradores de *blowback*, efeitos colaterais da política externa norte-americana (como o teria sido o 11 de Setembro), a qual, ao alimentar uma histórica reserva de ódio popular – instigada pelos discursos de bin Laden e outros porta-vozes extremistas – através de invasões, guerras e alianças com regimes autoritários no Oriente Médio (CHOMSKY, 2011), envolveria os EUA numa crise autoimunitária (DERRIDA apud BORRADORI, 2004), fenômeno no qual o governo do país engendra e nutre o próprio mal que combate – e não somente afligindo e inflamando populações civis do mundo árabe, mas firmando parcerias regionais circunstanciais que, mais tarde, podem se voltar como inimigos. Conforme argumenta Zizek, afinal, a Al-Qaeda e o Talibã teriam surgido justamente “como parte do movimento de guerrilha antissoviética patrocinado pela CIA [Agência Central de Inteligência dos EUA] no Afeganistão” (2003, p. 42), durante os conflitos locais da Guerra Fria nos anos 1980.

Por outro lado, é preciso ressaltar que, mesmo quando buscaram desvincular o Super-herói Americano da crescentemente impopular tendência militarista e intervencionista da administração Bush, essas obras, de uma maneira geral, exaltaram-no como veículo de orgulho e fé nacionalista, muitas vezes se aproximando da própria retórica do presidente. Enquanto outro exemplo de problematização da figura super-heroica no pós-11 de Setembro, *Ex Machina*, nosso *corpus* de estudo, traz, como detalhamos neste próximo capítulo, uma abordagem diferente daquela de seus contemporâneos a respeito dessa criatura mítica da cultura pop dos EUA.

¹⁰⁹ Ao divergir da dominante abordagem desistoricizada do 11 de Setembro e propor uma contextualização crítica do terrorismo, tais quadrinhos renderam ao Capitão América acusações de traição, antiamericanismo e simpatia pelos radicais muçulmanos em artigo de Michel Medved para o *National Review*, veículo de imprensa conservador dos EUA. Disponível em: <<http://www.nationalreview.com/article/206451/captain-america-traitor-michael-medved>>.

3. EX MACHINA E A TRAGÉDIA DO SUPER-HERÓI AMERICANO NO PÓS-11 DE SETEMBRO

Neste terceiro e último capítulo, apresentamos nosso exame da representação do Super-herói Americano em *Ex Machina*, desenredando os sentidos que ela opera para patentear seu discurso e situá-la no panorama cultural, acima elucidado, das ficções populares norte-americanas que se apropriaram daquele paradigma para articular perspectivas sobre o governo Bush e o próprio status simbólico do protagonista super-heroico ante o momento sociopolítico dos EUA no pós-11 de Setembro.

Recorrendo ao aparato teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, adotamos especificamente para este esforço particular as diretrizes básicas do procedimento analítico exposto por Freire (2014), centrando-nos na identificação de *marcas textuais* na materialidade linguística e imagética do *corpus* recortado para, descrevendo-as e interpretando-as, satisfazer as *perguntas heurísticas* (SOUZA apud FREIRE, 2014) pressupostas pelo objetivo geral da pesquisa, a saber: como o texto em estudo (*Ex Machina*) constrói o *conceito-análise* aprioristicamente circunscrito (o Super-herói Americano) e a qual formação discursiva (FD) pode-se vincular tal construção de sentido da forma como esta se mostra. Evocando a noção de interdiscursividade para também fazer emergir significados relacionados ao contexto histórico imediato implicado nas condições de produção da obra, esperamos então, à conclusão desse processo, desnudar a constituição discursiva do personagem Mitchell Hundred/A Grande Máquina para revelá-lo como apreciação drasticamente desmitificadora do prototípico perfil super-heroico, a qual manifesta sob o mesmo viés crítico, de maneira sensivelmente distinta das narrativas supracitadas, uma percepção negativa da administração Bush.

Iniciemos esta etapa final com uma descrição geral do *corpus*, incluindo a contextualização de sua criação e lançamento nos EUA e uma avaliação mais detida dos elementos formais visuais que integram sua textualidade – e, portanto, seu discurso.

3. 1. O prefeito é um super-herói: (re)criação da realidade em *Ex Machina*

A série *Ex Machina* foi publicada originalmente entre 2004 e 2010 nos EUA, totalizando 54 edições mensais em *comic book* (posteriormente reunidas em dez

coletâneas em brochura – ou *paperbacks*¹¹⁰) sob o extinto selo editorial Wildstorm, conhecido por ter abrigado, dentro do catálogo de revistas da DC Comics, quadrinhos que traziam temáticas e abordagens mais patentemente voltadas a um público maduro, muitas vezes escapando ao gênero super-heróico – similarmente a Vertigo, outra linha de publicações da empresa. E se por um lado a obra de Brian K. Vaughan e Tony Harris, conforme assinalamos no primeiro capítulo, insere-se nos limites genéricos da narrativa super-heróica, por outro, de fato, explora tópicos sociais e políticos problemáticos através de um tom e enfoque notoriamente dirigidos a leitores adultos.

A trama registra os eventos que marcaram a vida do norte-americano Mitchell Hundred entre 1999 e 2008, concentrando-se em seus quatro anos de mandato – de 2002 a 2006 – como prefeito de Nova York, cargo para o qual foi eleito pouco após evitar, sob a identidade do super-herói A Grande Máquina, a colisão suicida que destruiria a Torre Sul do World Trade Center durante os ataques terroristas do 11 de Setembro. Estruturalmente, a história se organiza e desenvolve basicamente em dois grandes feixes de *flashback* – o passado do protagonista como justiceiro mascarado (desde a obtenção de seus superpoderes até a vitória nas urnas) e sua rotina enquanto autoridade política (de gestor municipal a representante nacional na ONU), ocasionalmente entrecortados por episódios esparsos da infância e adolescência do personagem –, que fluem intercalados, demarcados por indicativos de data, partindo de – e, ao desfecho da série, convergindo para – uma cena mestra situada no presente narrativo, presumidamente entre 2009 e 2012, onde se vê Hundred, no posto de vice-presidente dos EUA, refletindo solitariamente sobre os acontecimentos que o levaram até ali.

Mesmo na posição de administrador e líder público, porém, o protagonista continua exercendo suas capacidades sobrenaturais permanentemente adquiridas – especialmente quando passa a lidar com uma ameaça extradimensional de invasão e colonização da Terra –, enfatizando em *Ex Machina* o raro hibridismo de uma aventura super-heróica densamente investida da cenografia, dos diálogos e da dinâmica de personagens típicos de dramas políticos como o seriado televisivo sobre cotidiano presidencial *The West Wing – Nos Bastidores do Poder* (1999-2006) – uma característica estabelecida por Vaughan já de início, quando da idealização e proposição da HQ aos seus editores.

¹¹⁰ A fonte de que dispusemos para esta análise é a edição brasileira desses volumes, lançada pela editora Panini entre 2005 e 2012, embora as páginas da obra aqui reproduzidas tenham sido, em sua grande maioria, extraídas da versão original em inglês.

A esse propósito, o roteirista – conhecido por contemplar alegoricamente ansiedades culturais e dilemas morais de um mundo de guerras e terrorismo em outros quadrinhos, como *Y – O Último Homem* (2002-2008) e *Leões de Bagdá* (2006) – revelou em diversas entrevistas que a ideia para tal fusão surgiu após ele ter percebido, pouco depois do 11 de Setembro, a configuração de uma conjuntura social onde a política institucional norte-americana se tornava, cada vez mais ostensivamente, espaço de personalidades revestidas por uma flagrante aura de heroísmo, estimulando e saciando o messianismo pós-traumático sobre o qual já discorreremos. Vaughan assim explicou sua inspiração ao site The Huffington Post:

Após o 11 de Setembro, eu sabia que queria escrever sobre poder e identidade e a forma como americanos de todos os lados do espectro político frequentemente mitologizam nossos líderes [...] Fosse Bush colocando aquele traje de voo [...] ou um astro de ação se elegendo governador da Califórnia¹¹¹, parecia que a política americana e o culto ao herói mítico estavam começando a convergir de maneira fascinante (tradução nossa)¹¹².

O amálgama do super-herói prefeito de *Ex Machina* nasce, desse modo, a partir de um desejo de se explorar o potencial metafórico da narrativa super-heroica para refletir sobre a urgente necessidade popular de se consagrar e admitir, principalmente em épocas de crise, governantes como redentores romantizados; “existe realmente algo como um herói ou isso é só uma ficção que criamos e impomos às pessoas que escolhemos para nos liderar?” (tradução nossa)¹¹³, pergunta-se Vaughan em conversa com o site Bookslut.

Conforme indicam os próprios autores¹¹⁴, as representações, amplitude crítica e rumos dramáticos do projeto resultante de tal pulsão ensaística se beneficiaram substancialmente do respaldo editorial garantido pelo Wildstorm, o qual não apenas

¹¹¹ Vaughan se refere a dois fatos anteriormente mencionados neste estudo: o pronunciamento presidencial de 2003 no qual George W. Bush posou trajando o uniforme da aeronáutica norte-americana e a eleição, naquele mesmo ano, do ator Arnold Schwarzenegger para o governo do Estado da Califórnia.

¹¹² “After 9/11, I knew I wanted to write about power and identity and the way Americans on all sides of the political spectrum often mythologize our leaders [...] Whether it was Bush putting on that flightsuit [...] or an action star getting elected governor of California, it felt like American politics and mythical hero worship were starting to converge in fascinating ways.” Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/bryan-young/ex-machina-an-interview-w_b_789509.html>.

¹¹³ “Is there really such a thing as a hero, or is that just a fiction we create and impose on the people we chose to lead us?”. Disponível em: <http://www.bookslut.com/features/2006_10_010034.php>.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3662>> e <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=27747>>.

assegurava os direitos de propriedade criativa aos seus artistas e roteiristas contratados para HQs originais, como também proporcionava um ambiente produtivo de maior liberdade artística para o desenvolvimento e publicação dessas obras. Assim, livres das típicas restrições envolvidas no uso de marcas corporativas de grande reputação como os famosos personagens de DC e Marvel, Vaughan e Harris conceberam seu próprio universo ficcional independente para, guiados pela questão da heroicização de lideranças governamentais, repercutir o 11 de Setembro e seus efeitos na sociedade norte-americana de uma maneira radicalmente diferente de como o evento vinha sendo referido nos quadrinhos (e na cultura pop em geral) até então – afinal, como já adiantado, a base de toda a alegoria de *Ex Machina* é uma reimaginação daquele fato histórico que preserva intacta uma das Torres Gêmeas (fig. 13) ao inserir nele uma intervenção super-heroica.

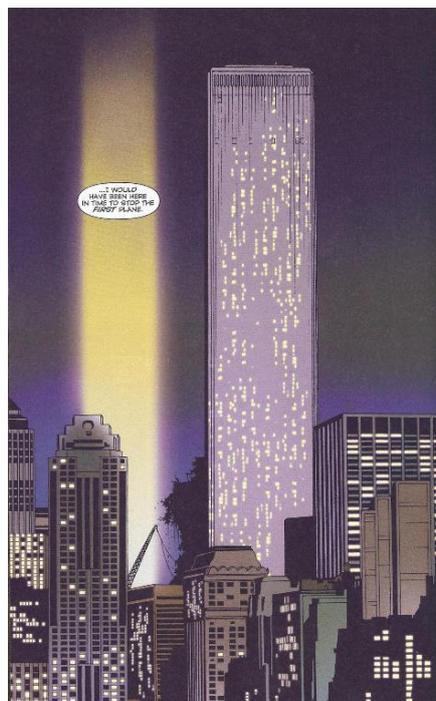


Figura 13: Página de *Ex Machina* n. 1 (agosto/2004).

Os autores reconhecem que a recepção pública imediata a essa polêmica apropriação – a qual, três anos depois dos atentados, mais provavelmente teria sido censurada caso proposta para revistas de super-heróis populares – foi dividida¹¹⁵, mas

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.newsarama.com/5910-exit-machina-part-1-origins-with-the-creative-team.html>> e <<http://www.chud.com/6437/exclusive-interview-brian-k-vaughan/>>.

Vaughan defende a pertinência de tal “licença poética” para o impacto reflexivo de sua HQ, conforme declarou ao site Acid Logic:

Achei que tinha mais impacto haver uma reviravolta naquele dia e que era perturbador o pensamento daquela torre de pé ali [...] Todos me perguntaram ao ler: “É cedo demais [para abordar o 11 de Setembro dessa forma]?” Eu sempre preferiria discuti-lo cedo demais do que tarde demais [...] o mundo de *Ex Machina* deve ser uma fita de DNA distante do nosso e eu queria ver aquela fita de DNA ainda de pé ali (tradução nossa)¹¹⁶.

Essa busca por imprimir um senso de recriação histórica e verossimilhança à realidade fantástica da narrativa se revela explicitamente na textualização da temporalidade da obra, enquanto produto de um contexto específico, desde através de recursos elementares, como referências à cultura pop, anedotas do cotidiano nova-iorquino e alusões a personalidades contemporâneas da cidade, passando pela abordagem de assuntos tão atuais quanto controversos – como aborto, liberdade de expressão, pena de morte, ódio étnico-racial, legalização da maconha e união civil homossexual –, geralmente sob a forma de pautas políticas e amplas discussões na esfera social, até por meio de expedientes mais sofisticados, como integrações de episódios e personagens reais contextuais diretamente vinculadas a efeitos dramáticos pretendidos para a história, tais quais a exploração do blecaute de 2003 nos EUA como fruto de uma visita extradimensional a Nova York e a apresentação do senador John McCain, candidato derrotado na eleição presidencial de 2008, como cabeça da chapa do protagonista e vencedor da mesma disputa no mundo alternativo da trama.

Atentos à audiovisualidade típica dos quadrinhos como essência de sua expressividade, constatamos que esse projeto de construção de uma realidade histórica paralela encontra equivalência, reforço e, enfim, completude nos requadros, ângulos, traços e cores que dão vida ao roteiro de Vaughan, uma estrutura formal alicerçada sobre a arte fotorreferencial de Harris. Para esquadrinharmos apropriadamente este componente particular de nosso objeto de estudo – e podermos compreender seu papel na discursividade a que este trabalho se dedica –, vale resgatar o argumento de

¹¹⁶ “I thought it had more impact to have a twist on that day and I thought it was haunting, the thought of that one tower standing there [...] Everyone asked me as they read it, ‘Is it too soon?’ I’d always rather discuss it too soon than too late [...] the world of *Ex Machina* is supposed to be one DNA strand away from ours and I wanted to see that DNA strand still standing there.” Disponível em: <http://www.acidlogic.com/brian_vaughn.htm>.

Groensteen em defesa do entendimento dos desenhos e composições imagéticas das HQs como uma forma de escrita, tão pessoal quanto qualquer outra manifestação artística:

alcançaremos um progresso decisivo na recepção das histórias em quadrinhos quando o público souber que todo desenho é assinado porque ele procede de uma escrita singular, que enquanto tal ele é necessariamente a expressão de uma sensibilidade e o resultado de uma habilidade, e que cada uma dessas escritas só se pode apreciar em sua diferença (2004, p. 46).

Em *Ex Machina*, a “escrita singular” de Harris baseia-se numa técnica expressamente distinta dos métodos mais comuns entre os autores do meio. Inspirado pelo processo criativo do pintor Norman Rockwell, ele convocou, entre familiares, amigos e vizinhos, modelos-atores fixos (fig. 14), fisicamente correspondentes às caracterizações que idealizara para os personagens da obra, e os dirigiu em sessões fotográficas amadoras, as quais conduzia como ensaios teatrais – incluindo o uso de adereços de indumentária e encenações de diálogos – realizados mensalmente para cada edição da série. As fotos registradas através desse procedimento constituíram a base prototípica das ilustrações que compõem os quadros sequenciais da narrativa (fig. 15)¹¹⁷.

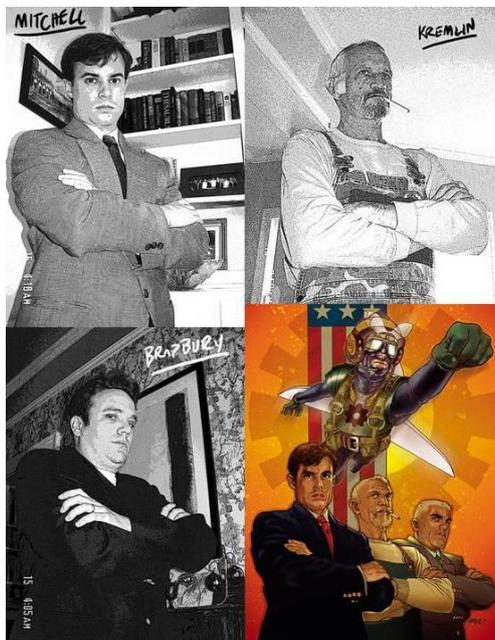


Figura 14: Jimmy Hill, Larry Brantley e Eric O'Dell, respectivamente “intérpretes” dos personagens Mitchell Hundred, Kremlin e Bradbury, posam para ilustração de capa de *Ex Machina* n. 1.

¹¹⁷ Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=26421>> e <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3666>>.



Figura 15: Montagem ilustrativa das etapas do processo artístico de Tony Harris para *Ex Machina*, das fotografias à página finalizada (com a colaboração do arte-finalista Tom Feister e do colorista J. D. Mettler).

Em entrevista ao site Comic Book Resources, Harris afirma que esse uso instrumental da fotografia como suporte pré-artístico de função estruturante na dinâmica cênica e dramática de *Ex Machina* o tornava mais seguro no momento de executar sua arte sobre o papel, pois as imagens da representação humana lhe subsidiariam com a expressividade e a essência afetiva necessárias a cada cena¹¹⁸; mas para além disso, a

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=26421>>.

fotorreferência se mostra um recurso estilístico propício, solução convenientemente adotada para materializar visualmente o universo meio mundano, meio fantasioso planejado por Vaughan, pois ao valer-se da estética da lente fotográfica, conjura uma atmosfera documental e confere um efeito de credibilidade adequados ao impacto simbólico almejado por uma ficção especulativa com vontade de realidade alternativa, engendrada a partir de uma subversão factual do 11 de Setembro. Segundo advoga o próprio Harris, “uma ideia baseada na realidade como *Ex Machina* precisa da mesma atenção [com o realismo] na arte. Isso fará com que você acredite no que está vendo” (tradução nossa)¹¹⁹.

Tal artifício, assim, valoriza o retrato plausível que o roteiro traceja para Nova York; considerada ela mesma um personagem de alta relevância¹²⁰, a metrópole norte-americana também ganha um rosto fidedigno, rico em detalhes e expressões, sendo meticulosamente reconstruída, dos cartões-postais aos guetos e subúrbios, conforme o rigor da figuração realista, numa produção cenográfica compatível com a proposta de uma representação verossímil da cidade, orgânica em sua banalidade rotineira e autêntica em sua urbanidade caótica, dissociada das tradicionais versões estilizadas das HQs super-heroicas – sejam a Metrópolis do Superman ou a Gotham City do Batman, interpretadas respectivamente como caracterizações reducionistas utópica e distópica daquele município, ou ainda a Nova York dos quadrinhos da Marvel, fundamentada no simulacro midiático-turístico irradiado pela indústria cultural que glamoriza o lugar no imaginário popular (HASSLER-FOREST, 2012).

Consonantemente a esse esforço de sobriedade por uma reprodução mimética evocativa do dia-a-dia nova-iorquino como o vivem seus habitantes – empenho que, cabe acrescentar, também investe no acompanhamento do cotidiano administrativo do prefeito fictício na lida de problemas locais, dos mais triviais aos espinhosos¹²¹ –, até o 11 de Setembro foi reencenado sob uma perspectiva comedida, a qual evitou aludir à superexposição sensacionalista das colisões no WTC, preterindo uma reconstituição explícita da tragédia e apenas sugerindo-a visualmente em momentos pertinentes à narrativa, como quando A Grande Máquina desvia o segundo avião sequestrado para o

¹¹⁹ “[...] a reality-based idea like *Ex Machina* needs the same kind of attention in the art. It’ll make you believe what you are looking at.” Disponível em: <www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3666>.

¹²⁰ Disponível em: <www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3666>.

¹²¹ Vaughan e Harris chegaram a visitar a prefeitura de Nova York como parte da pesquisa preparatória para *Ex Machina*. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/bryan-young/ex-machina-an-interview-w_b_789509.html>.

ataque (fig. 16) e mergulha no ar para apanhar vítimas atiradas das janelas da Torre Norte (fig. 17).



Figura 16: A Torre Sul do WTC (ao fundo) mantém-se incólume enquanto A Grande Máquina conduz a aeronave que a abateria pelas ruas de Manhattan. Páginas de *Ex Machina* n. 29 (agosto/2007).



Figura 17: Página de *Ex Machina* n. 11 (julho/2005).

Faz-se oportuno, a esta altura, destacar outra diferença notável de *Ex Machina* em relação à cobertura jornalística do 11 de Setembro pela grande mídia dos EUA (e estendida à maioria das apropriações dos atentados pela cultura pop da época): como ocorre em *Os Supremos 2* e nas HQs do Capitão América por Rieber e Austen, há uma problematização da típica abordagem desistoricizada do desastre, objetivamente exposta numa cena em que o protagonista da obra captura o terrorista responsável por um ataque químico em Manhattan e o interpela sobre suas razões: “Acreditar que se trata de religião vai fazê-los perder sua ‘guerra contra o terror’” (VAUGHAN; HARRIS, 2010, p. 91), responde o radical, autodeclarado ateu, insinuando a existência de motivações do terrorismo antiamericano inalcançadas pela interpretação orientalista daquele evento.

Mas certamente o resultado mais interessante à nossa pesquisa da instituição da fotografia como paradigma de manifestação imagética em *Ex Machina* é que, submetido a essa restrição autoimposta, Harris despe o gênero super-heroico dos maneirismos estilísticos que lhe são tão peculiares nos quadrinhos; além de rejeitar as silhuetas exageradamente hipertrofiadas e demais deformações caricaturais do corpo humano com sua precisão anatômica, o fotorrealismo da HQ acaba evidenciando por contraste o excesso das hipérboles visuais comuns nos “enquadramentos” e composições das publicações convencionais de DC e Marvel, marcadas pela ostensividade de perspectivas distorcidas para superdramatizar os gestos grandiloquentes dos heróis ou as ameaças iminentes dos vilões. Até nos quadros de ação com claro impacto visual e dramático – como nas figuras 16 e 17 –, a obra exhibe o mesmo equilíbrio técnico formal (inclusive obediência a noções de proporcionalidade segundo ângulos e planos) com que registra a interação entre os personagens e sua linguagem corporal (postura, trejeitos e expressões faciais) durante as prosaicas sequências de diálogos.

Nesse sentido, de maneira análoga à sua apreciação não espetacularizante do 11 de Setembro, *Ex Machina* esvazia-se das tradicionais extravagâncias gráficas dos quadrinhos super-heroicos – tão caras à teatralidade e ao dinamismo conscientemente cartunesco que governam a atmosfera fantástica destes –, codificando sua fantasia conforme os parâmetros da realidade natural que balizam sua amplitude expressiva por meio da fotorreferência e, assim, consolidando esteticamente seu propósito básico de projetar uma aventura do gênero no nosso mundo, real e histórico. Harris modifica as matrizes fotográficas de suas ilustrações apenas o suficiente para que se acrescentem os elementos extraordinários previstos no roteiro da HQ sem que se comprometa a verossimilhança conferida pela própria fotorreferencialidade – evitando, desta forma,

prejuízo à coerência do *approach* realista da obra.

Por fim, outro ingrediente importante a preencher os quadros de *Ex Machina* – cujos requadros, notemos, variam bastante em dimensão, sem restringir-se a um padrão de grade preestabelecido, mas seguem predominantemente a estética do *widescreen* cinematográfico, popularizada nos *comic books* de DC e Marvel a partir do final dos anos 1990 – são as cores de J. D. Mettler. Apresentando uma ampla gama de matizes, tonalidades e recursos de sombreamento, com a complexidade e o refinamento da técnica de colorização digital, este complemento artístico não somente corresponde adequadamente ao contexto físico e temático de cada cena da HQ, mas também, ao mesclar paletas de tons equilibrados e gradações contidas (para marcar a estabilidade das ambientações cotidianas) com aplicações chamativas como efeitos de neon, de alta saturação e brilho intenso (para evidenciar e singularizar a natureza de artefatos e fenômenos fantásticos), consoma efetivamente a ponte entre o humano e o sobrenatural, o banal e o absurdo erigida pelos traços de Harris – como se pode perceber na figura 18.

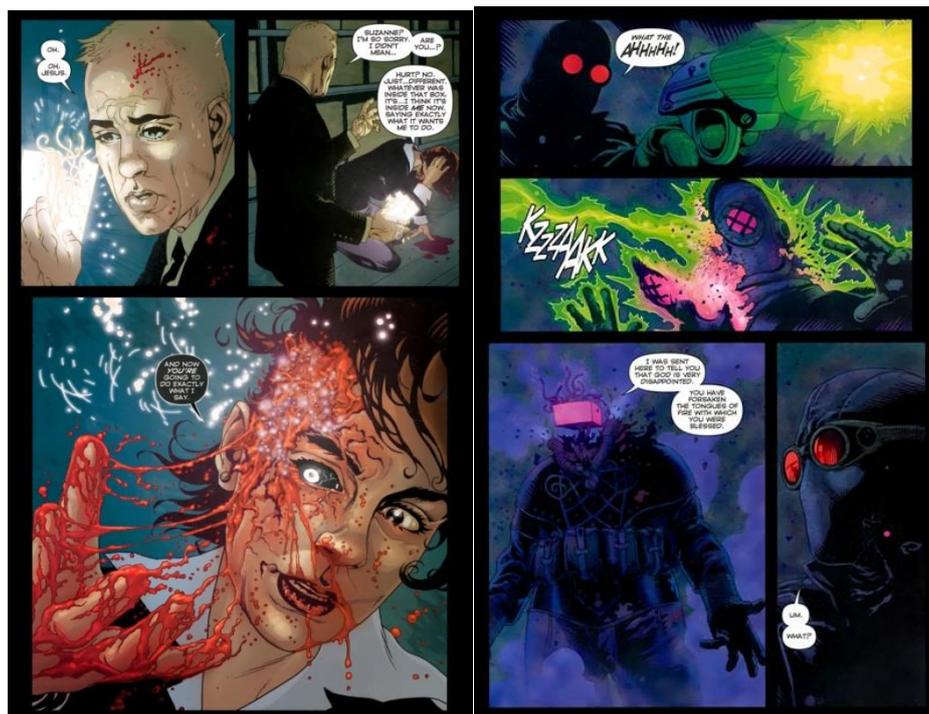


Figura 18: Páginas de *Ex Machina* n. 44 (outubro/2009).

Sobre toda essa estrutura formal e conceitual e no centro de sua alegoria sobre heroísmo, política e os EUA do pós-11 de Setembro, *Ex Machina* concebe uma representação do Super-herói Americano que se demonstra problematizadora mesmo

numa leitura superficial da obra – e o faz distintamente da perspectiva crítica de outras séries de seu tempo; afinal, Mitchell Hundred/A Grande Máquina, de fato, salva milhares de vidas ao impedir o ataque à Torre Sul do WTC, mas por outro lado, à conclusão da história, revela-se capaz de cometer fraude eleitoral e assassinato como “queima de arquivo”. Resta-nos então, finalmente, contemplá-lo em profundidade na análise discursiva que constitui o próximo tópico.

3. 2. Análise da representação do Super-herói Americano em *Ex Machina*

A primeira página de *Ex Machina* nos indica um válido ponto de partida para nossa apreciação, confirmando a inspiração por trás do título da HQ. Numa imagem única, o protagonista Mitchell Hundred é visto em pleno voo, uniformizado como o super-herói A Grande Máquina, no momento exato em que toma o controle da aeronave que abateria a Torre Gêmea remanescente no 11 de Setembro (fig. 19).



Figura 19: Página de *Ex Machina* n. 1 (agosto/2004).

No canto superior esquerdo da página, lê-se uma definição da expressão *deus ex machina*, que significa,

Literalmente, ‘deus na máquina’. Uma pessoa ou força que vem providenciar uma solução improvável para uma situação

impossível, batizada assim devido aos dispositivos mecânicos usados pelos dramaturgos gregos a fim de fazer descer no palco atores que interpretavam divindades (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 5).

À luz dessa sobreposição de textos verbal e não-verbal, podemos compreender o título *Ex Machina* como alusão tanto à proeza do personagem principal ao intervir inesperadamente no 11 de Setembro, reescrevendo o evento histórico, quanto às usuais aparições milagrosas dos super-heróis, à recorrência genérica do salvamento de último instante executado por uma criatura inacreditável em seus poderes divinais e trajes exóticos – a imagem de uma figura humana confrontando e subjugando uma máquina colossal como um avião, afinal, permeia décadas de aventuras do gênero, remontando, como vimos, às próprias raízes deste no Superman.

Essa não é a única referência à tradição da narrativa super-heroica presente na unidade analisada, já que esta remete a dois usos consagrados da chamada *splash page* – tipo de ilustração que geralmente domina uma página inteira de HQ com uma cena impactante – nos quadrinhos do gênero: abrir uma história e antecipar um momento-chave da mesma. Contudo, conforme o próprio Hundred adianta poucos quadros depois, sua trajetória “pode parecer um gibi, mas, na verdade, é uma tragédia” (Ibid., p. 6); o protagonista é retratado às sombras, num aposento escuro, ruminando em voz alta como se falasse ao leitor, enquanto a supracitada composição de abertura da obra se entrevê como uma foto emoldurada às suas costas (fig. 20):

As pessoas me culpam por Bush e seu traje de aviador, e Arnold sendo eleito governador, mas a verdade é que... Essas coisas teriam acontecido comigo ou sem mim. Naquela época, todo mundo andava assustado. E, quando assustadas, as pessoas querem se cercar de heróis. Mas heróis de verdade são apenas uma ficção que nós criamos. Eles não existem fora dos gibis (Ibid., p. 6).



Figura 20: Página de *Ex Machina* n. 1 (agosto/2004).

Essa amargurada meditação inicial, que se sugere num tempo distante daquele feito notável ante os ataques da Al-Qaeda, sintetiza dois aspectos basilares da proposta narrativa de *Ex Machina* e essenciais à construção discursiva de seu personagem central: o comentário social sobre os EUA do pós-11 de Setembro, inscrevendo, segundo expomos no tópico anterior, este e outros fatos verídicos – como aqueles envolvendo George W. Bush e Arnold Schwarzenegger, declaradas influências contextuais sobre a HQ – em seu “mundo real”; e a reflexividade metalinguística inerente a um exercício de exploração crítica do heroísmo (e da heroicização) que se manifesta através de um *comic book* super-heróico – reconhecendo-o como fonte de um popular ideal de heroísmo.

Conforme registrado no primeiro capítulo deste estudo, a obra de fato mobiliza convenções genéricas que nos permitem identificá-la como uma narrativa super-heróica, mas já à altura da segunda página estabelece uma abordagem atípica em comparação com suas congêneres contemporâneas; cabisbaixo e solitário num cômodo sombrio onde a radiante cena precedente é apenas uma lembrança deixada para trás, o Super-herói Americano em *Ex Machina* apresenta-se ao leitor com um mau agouro sobre sua história: a negação da existência de heróis “fora dos gibis” sinaliza que, apesar de

invocar a tradição de um modelo heroico perpetuado pelos quadrinhos, essa HQ não partilha de uma perspectiva romantizada sobre os guardiões morais nacionalistas do gênero.

Toda a constituição de perfil de Hundred e seu alter ego super-heroico, a propósito, funde derivações do legado de personagens ilustres com traços particulares inusitados, subvertendo uma familiar fórmula de mitologia com aspectos sociais e humanos mais realistas e menos fabulísticos. Vejamos seu *background* biográfico: nascido em 1968, da união de Thomas e Martha Hundred (possível citação aos pais homônimos de Bruce Wayne, o Batman), o protagonista herda seu sobrenome de Brandywine Hundred, divisão do estado norte-americano de Delaware onde seus antepassados, colonos pioneiros, se assentaram ao desembarcar no país. Este laço sanguíneo com os fundadores da América, ao lado da “profecia” feita em seus primeiros anos por sua mãe, ativista da Liga das Mulheres Eleitoras dos EUA, de que seria presidente da nação – “este é o cargo cuja honra *você* vai restaurar um dia, Mitchell” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 125, grifo do autor) –, confere ao personagem uma típica aura de predestinação excepcionalista.

Entretanto, diferentemente de marcos influentes na produção do gênero como Superman e Batman, que representam a continuidade imediata de nobres autoridades patriarcais – respectivamente, um gênio científico alienígena e um empresário filantropo bilionário – em sólidos núcleos familiares, Hundred é filho de um lar quebrado: seu pai era um escavador de túnel alcoólatra, morto pela esposa com uma perfuração no crânio após tentar estrangulá-la (fig. 21); esta, então, criou o protagonista como mãe solteira, educando-o enquanto militante feminista em plena efervescência dos movimentos civis e políticos norte-americanos dos anos 1960 e 1970.



Figura 21: Thomas Hundred chega bêbado em casa e ataca sua esposa enquanto o bebê do casal chora no berço. A mulher reage golpeando-lhe fatalmente a cabeça com uma peça de mobília pontiaguda, numa cena de agressão doméstica e morte incomum entre as biografias de super-heróis. Páginas de *Ex Machina* n. 16 (janeiro/2006).

Tendo crescido acreditando que Thomas havia sido vítima de um acidente de trabalho, Hundred descobre somente na idade adulta que Martha forjou uma cena de morte num túnel para poder sustentá-lo com uma pensão de viúva: “Eu menti, Mitchell. Mais cedo ou mais tarde, todo mundo mente” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 130); ao contar a verdade ao filho, já uma idosa desiludida com política e mobilizações sociais enfrentando, ela mesma, recaídas do vício em bebidas, a mãe reitera que o pai “era [um santo] em nove a cada dez dias. Mas [...] trinta capítulos de boas ações nunca te dizem toda a história de um homem” (Ibid., p. 131) – uma ponderação que também se refletiria na vida do protagonista. Assim, simultaneamente descendente da primeira geração de patriotas e fruto de um casal de dependentes alcoólicos em colapso, o Super-herói Americano em *Ex Machina* vem ao mundo tensionado entre uma pulsão de fé ancestral no Sonho Americano (reforçada pelo idealismo politizado que lhe foi depositado na infância) e a fragilidade estrutural familiar comum entre as circunstâncias da realidade na “terra das oportunidades” moderna.

Nesse contexto, a ausência de uma figura paterna para o personagem principal seria algo suprida por Ivan “Kremlin” Tereshkov, amigo dos Hundred e mecânico do parque de diversões nova-iorquino de Coney Island, o qual acompanha o

Sua história de origem, aliás, é outro aceno a uma tradição daquele gênero, a saber, as metamorfoses traumáticas da insólita física super-heroica – vide a picada de aracnídeo radioativo que transformou Peter Parker no Homem-Aranha e a exposição aos raios gama que modificou o organismo de Bruce Banner como o Hulk: convocado pelo guarda da patrulha costeira nova-iorquina Rick Bradbury para examinar uma estranha fonte de luz nas fundações da ponte do Brooklyn, sob as águas do rio Hudson, Hundred, na condição de engenheiro civil, é vitimado pela repentina explosão do objeto, que desfigura sua face esquerda e instantaneamente lhe concede a habilidade de ouvir e falar a “linguagem” das máquinas, podendo se comunicar com aparelhos mecânicos, elétricos e eletrônicos e sujeitá-los à sua vontade – conforme reproduzido na figura 23, logo após o incidente ele causa um apagão nas adjacências ao mandar as máquinas se “calarem”.



Figura 23: Páginas de *Ex Machina* n. 1 (agosto/2004).

Mesmo depois de reconstituição cirúrgica, Hundred passa a exibir permanentemente as marcas do trauma, que cravou placas de circuitos eletrônicos por seu corpo e, com isso, deixou-lhe cicatrizes verdes luminosas, as quais patenteiam sua mutação – também evidenciada formalmente na obra por meio de letras esverdeadas e balões de fala quadriculados (em contraste com o formato oval convencional) para representar seus atos de comunicação sobre-humanos. Sugere-se aí a mobilização de

mais um conceito familiar à narrativa super-heroica, o ciborgue, cuja natureza híbrida, como indicado anteriormente com o Homem de Ferro, costuma ser articulada em ficções aventurescas para personificar o ideal da máxima eficiência tecnológica plenamente dominada a serviço do homem. De fato, o protagonista de *Ex Machina* invoca o potencial simbólico, cristalizado no gênero desde o Superman (BONEY, 2013), de corporificar a primazia (ou a promessa da emancipação) humana sobre o expansivo ecossistema tecno-industrial, com a diferença de que esta se metaforiza não mais pela força bruta sobrenatural que ergue carros e para trens, mas como uma espécie de comando telecinético vocalizado – um dom sofisticado, podemos assinalar, para dar conta dos mecanismos e interfaces da era da informação; segundo o próprio Brian K. Vaughan, “eu queria tentar criar o primeiro grande super-herói do novo milênio e parecia que as pessoas mais poderosas do século XXI seriam aquelas que poderiam se comunicar eficazmente com e através das novas tecnologias que agora nos unem a todos” (tradução nossa)¹²⁴.

Após Hundred perceber ter adquirido capacidades extraordinárias e utilizá-las experimentalmente contra um grupo de assaltantes, é justamente o altruísmo comunitário do Superman e seus congêneres que se insinua como finalidade natural para tais aptidões. Kremlin, ele mesmo um velho apreciador de super-heróis – os quais décadas anteriores o ajudaram, enquanto imigrante russo recém-chegado aos EUA, a aprender inglês através de suas revistas baratas –, encoraja o personagem principal nessa direção por meio de uma retórica em que um presumido infortúnio do acaso se revela o chamamento a uma missão predestinada, como se finalmente se confirmasse o potencial excepcionalista sugerido pelas origens de Hundred: “Existe um motivo para você ter sido escolhido e recebido seus dons, Mitchell” (VAUGHAN; HARRIS, 2010a, p. 113); “você *sabe* que isto não foi à toa! O Todo-Poderoso abençoou você com... Com o *dom de línguas!* Pra você *ajudar* as pessoas!” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 21, grifo do autor). Apesar de reagir com certo ceticismo a este discurso, o próprio protagonista passa a ter sonhos que o induzem a projetar e construir acessórios como um jato portátil para voo e uma pistola de choque elétrico, visões enigmáticas que endossam a intuição de Kremlin sobre um dever predeterminado intrínseco à sua nova habilidade; convencido, então, a atuar como vigilante mascarado em Nova York,

¹²⁴ “I wanted to take a shot at creating the first great superhero of the new millennium, and it felt like the most powerful people of the 21st century were going to be those who could effectively communicate with and through the new technologies that now bind us all.” Disponível em: <<http://www.newsarama.com/5910-exit-machina-part-1-origins-with-the-creative-team.html>>.

Vaughan para o visual do personagem¹²⁵ –, A Grande Máquina ostenta um figurino cujo utilitarismo mostra-se mais coerente com a perspectiva verossimilhante da HQ e a credibilidade de seu universo narrativo, exibindo-se como algo plausível enquanto produto de concepção e montagem numa oficina mecânica.

Dessa forma, entre referências à memória e ao contexto sociocultural do gênero super-heróico nos EUA e manifestações personalizadas das convenções básicas deste, o Super-herói Americano apresentado em *Ex Machina* define-se como o primeiro e único super-herói do mundo real, onde Superman e todos os outros seres fantásticos de sua estirpe são as propriedades intelectuais e marcas comerciais que conhecemos, símbolos de uma cultura em que já existe um ideal de Super-herói Americano – o qual, além de inspirar a elaboração do personagem principal da obra enquanto protagonista super-heróico, vislumbra-se textualizado na própria história como modelo influente sobre a transformação deste num patrulheiro urbano superpoderoso.

De fato, enquanto fã de super-heróis assumindo-se como um deles numa realidade “de carne e osso”, Hundred desempenha a carreira d’A Grande Máquina, ao lado dos parceiros Kremlin e Bradbury – de quem se tornou amigo desde o incidente no rio Hudson –, ora expressando um senso de humor com evidente sensibilidade intertextual e metalinguística em torno de lugares-comuns do gênero, como quando cobra deslumbramento na reação de um jovem acudido por ele: “Moleque, você acaba de ser resgatado... Por um sujeito fora de forma... Usando um jato portátil. Eu não espero gratidão... Mas um pingo de surpresa e descrença faria meu ego--” (Ibid., p. 24); ora invocando uma aura aventuresca de dever e urgência através de alusões ao mesmo acervo de clichês e jargões típicos, como quando veste seu uniforme e responde desta maneira à convocação de Kremlin para uma operação: “Já alterei o meu ego, controle de terra. Me dê o ‘no último episódio’” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 33).

A atuação d’A Grande Máquina, porém, não resulta tão satisfatória e bem acolhida como o padrão nos quadrinhos dos tempos de infância do protagonista; nesse sentido, a primeira intervenção pública dele, datada de abril de 2000, prenuncia a frustração que dominaria sua breve trajetória como sentinela municipal independente:

¹²⁵ De fato, a versão final do uniforme d’A Grande Máquina foi criada por Tony Harris, tomando a liberdade de alterar radicalmente o que Vaughan imaginava para esse aspecto por julgar que os trajes do super-herói deveriam refletir o vínculo de seus poderes com o universo de maquinários e aparelhagens tecnológicas, divergindo do visual genérico considerado pelo roteirista e harmonizando o conceito super-heróico à estética realista da obra. A ideia do jato dorsal, inclusive, foi aproveitada de um antigo *design* de personagem não utilizado do artista. Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=26421>> e <<http://www.newsarama.com/4773-a-week-of-tony-harris-day-4-ex-machina.html>>.

ao tentar retirar dois “surfistas ferroviários” do topo de um vagão de metrô em movimento, o super-herói involuntariamente quebra o braço de um deles antes de ordenar a parada total do veículo com seus poderes. Apesar do desejo de difundir otimismo e publicidade positiva revelando sua alcunha super-heroica aos rapazes – “Quando as pessoas perguntarem quem te salvou... Diga que foi A Grande Máquina. Diga pra todo mundo que tudo vai ficar bem!” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 25) –, o personagem ganha uma manchete de jornal como o “homem alado maluco [que] desativa [o] metrô por onze horas” (Ibid., p. 26).

Assim, ávido por demonstrar prestatividade em atos cotidianos como resgate de incêndio, captura de criminosos (traficantes de drogas, pedófilos, sequestradores) e até coerção pelo cumprimento de leis as mais ordinárias, como não despejar lixo ilegalmente em locais públicos e não cultivar colmeias em terraços, o protagonista acaba constatando que sua empreitada não é socialmente reconhecida em Nova York com a mesma naturalidade e gratidão com as quais os cidadãos de Metrópolis aclamam as intervenções do Superman, mas encontra má repercussão na imprensa e rejeição por boa parte dos civis interpelados, especialmente quando seus modos um tanto afobados e desajeitados se deixam transparecer em ações desastrosas, denunciando sua condição de leigo em métodos de segurança e salvamento – além de acidentalmente causar um engavetamento de carros com sua habilidade, por exemplo, ele vê morrer um operário de construção civil que ataca seu jato com uma motosserra mas é golpeado pelo ricochete.

A Grande Máquina tampouco consegue aprovação da força policial. Diferentemente da típica aliança entre super-heróis e figuras de autoridade cooperante, o personagem é perseguido pela comissária Amy Angotti, do Departamento de Polícia nova-iorquino, que o acusa de aterrorizar a cidade e exige sua rendição, recusando seu pedido de trabalho em parceria. Num dos enfrentamentos com agentes oficiais em seu encalço, ele desabafa o desgosto de não ter sua missão super-heroica respeitada e exaltada como parecia imaginar que deveria: “Pela última vez, eu não sou nenhum vilão... Sou a *porra* do mocinho!” (VAUGHAN; HARRIS, 2012b, p. 35, grifo do autor) (fig. 25).



Figura 25: A Grande Máquina escapa de uma perseguição dos policiais e decola imponente enquanto reclama da incapacidade destes em compreender a nobreza de seu ofício. Página de *Ex Machina* n. 37 (agosto/2008).

É bem verdade que, àquela altura, A Grande Máquina já registrava o mérito de ter neutralizado uma ameaça de alta periculosidade à ordem social, um facínora de dom sobrenatural a quem encarava como arqui-inimigo – enfim, um supervilão para chamar de seu –, Jack Pherson, que conspirava uma revolução ecoterrorista contra a humanidade utilizando seu poder de controlar animais, o qual obtivera depois de ouvir seu papagaio reproduzir gravações de comandos de voz do protagonista; mas ainda assim prevalece, permeando os infames episódios da cruzada justiceira deste, o impacto problematizador da colisão entre a vontade de soberania autolegitimadora do desígnio super-heróico e a recepção da prática de vigilantismo nos termos de um regime democrático real. Apesar de sua parcela de entusiastas e defensores e para além de suas intenções e autoimportância, o Super-herói Americano no centro de *Ex Machina* é socialmente enquadrado como um mascarado fora da lei, um transgressor que deve ser detido e punido como qualquer outro – inclusive para inibir o surgimento de novos justiceiros, conforme Angotti explica à sua equipe, ilustrando a lógica da Teoria das Janelas Quebradas (adotada pelo prefeito Rudolph “Rudy” Giuliani como modelo de combate à criminalidade em Nova York):

A ‘Grande Máquina’ não é nenhuma piada. Ele é uma ameaça à estabilidade que custou tanto esforço à nossa cidade [...] sabemos que uma única janela quebrada e sem conserto leva os vândalos a quebrarem mais janelas, o que leva invasores a ocuparem os prédios, o que leva ao tráfego, o que leva a uma penca de crimes graves. Bem, esse vigilante é a *nossa* janela quebrada... E, se não tomarmos nenhuma providência, logo vamos estar às voltas com milhares de doidos *ainda mais perigosos* (VAUGHAN; HARRIS, 2012a, p. 103, grifo do autor).

A gota d’água da desilusão de Hundred com a carreira d’A Grande Máquina é justamente quando o próprio Giuliani assim o categoriza: “Ele disse que eu não sou apenas um criminoso, eu sou um *vilão*. Vocês sabem o que é isso? Ouvir essa palavra? *Dele?*” (VAUGHAN; HARRIS, 2010b, p. 121, grifo do autor), lamenta o personagem, atingido pelo peso semântico daquela expressão no veredito do governante local, prestigiado pela rigorosa política de segurança durante seu mandato entre 1994 e 2001¹²⁶. Admitindo, finalmente, a inviabilidade em insistir na malfadada incumbência como guardião comunitário, Hundred decide, então, “aposentar” os trajes d’A Grande Máquina e adequar seu senso de missão super-heroica aos limites da legalidade, concorrendo ao cargo de prefeito na eleição daquele ano: “Com Rudy saindo da prefeitura, o caminho está aberto, e acho que eu poderia fazer bem mais se ficasse do mesmo lado que *ele* na mesa” (Ibid., p. 121, grifo do autor). Quando, tal qual Kremlin, Bradbury reage contrariamente ao audacioso plano do amigo, perguntando-lhe “por que quer fazer parte dessa máquina quando ela tá tão quebrada?” (Ibid., p. 123), este responde apenas com uma chave inglesa em punho e um sorriso confiante, subentendendo convicção em sua capacidade de “consertar” as falhas do sistema político-administrativo municipal (fig. 26) – e antecipando conexões simbólicas recorrentes que relacionam sua sensibilidade de engenheiro à liderança pragmática na futura gestão pública, a natureza de seus atributos especiais à otimização da “grande máquina” social.

¹²⁶ Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=94899>>.



Figura 26: Página de *Ex Machina* n. 25 (fevereiro/2007).

Tendo conquistado o apoio do vereador Dave Wylie como companheiro de chapa, o protagonista oficializa uma candidatura independente – ou seja, sem vínculo com os Partidos Democrata ou Republicano –, revelando sua identidade civil e entregando-se às autoridades, na esperança de angariar a simpatia popular que faltou ao seu alter ego: “Eu *parei* de me fantasiar. Na melhor das hipóteses, só consegui manter o *status quo*. Na pior, atrapalhei a vida das pessoas [...] Eu quero tirar proveito da minha... *Fama*, na falta de termo melhor... Para empreender uma carreira política significativa” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, pp. 30-31, grifo do autor); “Garanto que vou contribuir mais estando dentro do sistema do que acima da [lei]” (VAUGHAN; HARRIS, 2012b, p. 55), declara Hundred, invocando a consciência e o conhecimento políticos presumidamente herdados de sua mãe e argumentando que a experiência de patrulha pelas ruas da cidade lhe conferiu boa perspectiva sobre os problemas desta. Para o Super-herói Americano de *Ex Machina*, a administração governamental apresenta-se como o meio mais eficiente para a realização de uma missão que não se esgota na preservação da ordem, mas projeta a transformação social.

Então, no dia 11 de setembro de 2001, a menos de dois meses do pleito, o protagonista, surpreendido pelo ataque aéreo à Torre Norte do World Trade Center

enquanto panfletava para divulgar sua candidatura, assume-se uma vez mais como A Grande Máquina, escapando à vigilância de Angotti sobre seu comportamento, para auxiliar as forças de defesa e resgate diante da tragédia, orientando a evacuação das redondezas e evitando o agravamento do cenário ao impedir, com seus poderes, a colisão na Torre Sul (fig. 27), redirecionando o voo suicida até pousá-lo em outro lugar.

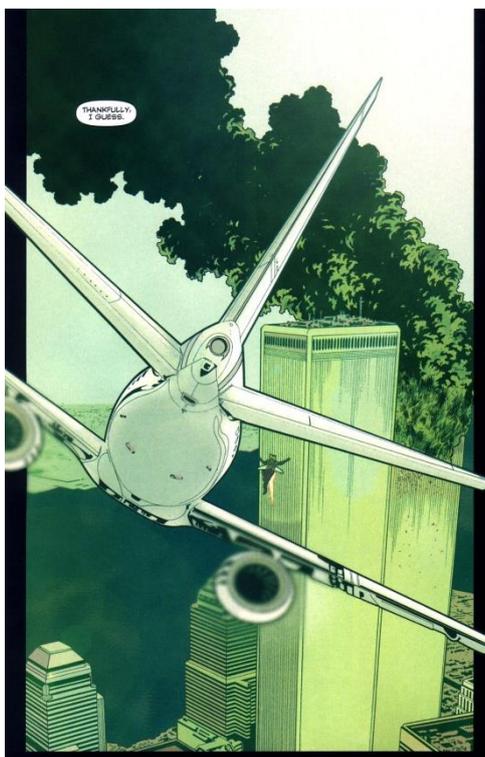


Figura 27: Página de *Ex Machina* n. 20 (julho/2006).

Dias após essa intervenção providencial, testemunhada por uma população até ali predominantemente alheia ou cética quanto à extraordinariedade de suas aptidões, Hundred, considerado o mais improvável dos candidatos a vencer a votação, é eleito o novo prefeito nova-iorquino – num processo em que, para prevenir suspeitas de manipulação do resultado por uso indevido de sua influência sobre máquinas, o personagem se dispôs a ser monitorado num tanque de isolamento sob efeito do “nulificador”, aparelho construído por ele mesmo que teria o poder de anular tais dons quando acionado (rendendo uma comparação por parte de Bradbury à kryptonita verde do Superman).

Apesar da surpreendente vitória nas urnas, que introduz na HQ sua metáfora fundamental sobre a problemática da heroicização de políticos no pós-11 de Setembro,

o protagonista encararia seu desempenho ante os atentados terroristas como uma derrota; o que para muitos teria sido não somente uma tardia consagração pública d'A Grande Máquina, mas uma exibição convincente de abnegação, bravura e zelo desejáveis num governante, foi para Hundred o maior dos fiascos entre suas performances super-heroicas: “Eu fui um *fracasso*. Se fosse um herói de verdade... Eu teria estado aqui a tempo de deter o *primeiro* avião” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, pp. 30-31, grifo do autor), lastima o personagem em visita aos escombros da Torre Norte – cuja ausência é preenchida, como visto na figura 13, por um fecho de luz em demonstração de luto. Seu sentimento de impotência, lembrando as reações do Superman e do Homem-Aranha nos quadrinhos beneficentes do pós-trauma, também provém da incapacidade em não ter detido o ataque ao Pentágono nem salvado os cidadãos que se arremessaram da torre atingida – conforme reproduzido na figura 17, A Grande Máquina desesperadamente implora “por favor” enquanto se esforça para ampará-los em sua queda: “Tentei convencer as pessoas a não pularem, mas... As *pessoas* não ouvem a ‘Grande Máquina’ do jeito que... Sei lá, eu tentei *pegar* todos, mas eram tantos. Não sou tão rápido nem tão forte...” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 25, grifo do autor). A prontidão, frieza e eficácia prometidas por seu status de ciborgue são, afinal, expectativas não cumpridas, como os limites de seus superpoderes também evidenciam.

O Super-herói Americano em *Ex Machina*, assim, convive com uma inescapável falibilidade que, mesmo já reconhecida e escancarada por embaraços e insucessos cotidianos precedentes, o afeta com particular gravidade e senso de culpa ao materializar-se na permanência solitária da Torre Sul. Não à toa, uma das realizações de Hundred como gestor é a reconstrução fiel da Torre Norte para restaurar o WTC exatamente como o era, tal qual “um símbolo da nossa resistência” (VAUGHAN; HARRIS, 2011b, p. 13): “Podem até nos derrubar... Mas não vamos ficar no chão” (VAUGHAN; HARRIS, 2012d, pp. 132-133), afirma, no dia da reinauguração do complexo, com uma metáfora de resiliência e orgulho patriótico evocativa do discurso oficial norte-americano do pós-11 de Setembro (fig. 28).



Figura 28: Página de *Ex Machina* n. 50 (setembro/2010).

De fato, essa busca por redenção do protagonista, o desejo de “consertar” sua comunidade e concretizar o “*sonho* [...] [de] fazer *diferença* na vida das pessoas” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 33, grifo do autor), se traduziria num governo em que o pragmatismo de um engenheiro civil se sobrepõe à polarização do bipartidarismo nacional – nas palavras do prefeito: “Não sou nem liberal nem conservador, sou *realista*. Engenheiros são treinados pra trabalhar em cima de *fatos*, não de ideologias” (VAUGHAN; HARRIS, 2011a, p. 22, grifo do autor). Nesse sentido, ainda que o vice Wylie seja filiado aos democratas, a administração do independente Hundred não se constringe em transcender fronteiras e oposições típicas entre as agendas políticas daquele partido e dos republicanos em seus pareceres e deliberações; se seu posicionamento sobre temas delicados como drogas ilegais, casamento gay e pena capital pregam mudanças progressistas no *status quo*, seu conservadorismo na questão da prevenção antiterrorista suscita paralelo com o sacrifício de liberdades individuais institucionalizado sob o governo Bush.

A Guerra ao Terror e seus desdobramentos sociopolíticos, aliás, ecoam por toda a trajetória do personagem desde o 11 de Setembro, refletindo, como já indicado, as consequências reais dos ataques da Al-Qaeda; e apesar de Hundred ter recusado, mesmo antes de se eleger, qualquer interesse ou possibilidade de tornar-se um “supersoldado” a

serviço dos EUA em conflitos internacionais, tal qual o Capitão América de Rieber e Austen – “prefiro perder a eleição pra prefeito a vencer uma guerra” (VAUGHAN; HARRIS, 2011a, p. 16) –, defende o presidente Bush ao longo de seu mandato como “um homem decente” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 120) com “boas intenções” (VAUGHAN; HARRIS, 2012b, p. 15) – para decepção de sua mãe, para quem este é um “ladrão [...] [que] *frauda* as eleições” (VAUGHAN; HARRIS, 2009, p. 120, grifo do autor), em referência ao controverso pleito de 2000 (que teria sido ilegalmente vencido pelo republicano).

O protagonista, então, sente ele mesmo o sabor da crescente impopularidade da administração federal quando, após presenciar um novo atentado em Manhattan, com mortos e feridos por gás rícino durante uma marcha contrária à intervenção no Iraque, estabelece uma rotina de revistas de bagagem obrigatórias no metrô nova-iorquino, espelhando a rígida política de segurança nacional instituída pelo Patriot Act e defendendo que, historicamente, “todos os líderes deste país foram forçados a tomar decisões inconstitucionais a fim de *salvar vidas*” (VAUGHAN; HARRIS, 2010a, p. 64, grifo do autor). Porém, em meio a críticas sobre invasão de privacidade num método de vigilância “caro demais, pouco prático e bastante ineficiente” (Ibid., p. 64), além de acusações de preconceito étnico-racial por parte dos policiais em tais abordagens, um jovem chileno acaba morto a tiros ao fugir de um ponto de checagem (seu comportamento suspeito, descobre-se, se devia ao porte de cocaína).

No centro dessa e outras polêmicas, Hundred, assim como Bush, empenha-se para sustentar a imagem pública de uma liderança firme e confiável, correspondente ao que seus eleitores teriam projetado como um bravo timoneiro para a “grande máquina” social em tempos de terror. Alvo constante de charges e comentaristas políticos, o personagem também explora os meios de comunicação de massa e o assédio midiático a favor de seus planos, como quando, temendo que boatos sobre uma suposta homossexualidade prejudicassem sua carreira, aceita um jantar a dois com a repórter Suzanne Padilla, romanticamente atraída por ele, apenas para deixar-se fotografar por *paparazzi* e dissipar tais especulações (a orientação sexual de Hundred, contudo, permaneceria um mistério propositalmente mantido na HQ, conforme evidencia sua postura esquivada ao evitar responder a questão quando perguntado diretamente, por Padilla e sua própria mãe, em outras ocasiões; o Super-herói Americano de *Ex Machina*, desta forma, não somente carece de um convencional interesse amoroso, mas sua sexualidade preserva-se vaga e obscura, no que poderia ser interpretado como uma

subversão da autoafirmação heterossexual pavoneada pela típica hipermasculinidade super-heroica)¹²⁷.

Outro episódio emblemático da ativa preocupação do protagonista em perpetuar midiaticamente uma aura de heroísmo, virilidade e competência sobre sua persona ocorre quando ele decide viabilizar, em reconhecimento à “importância de ‘*controlar a narrativa*’” (VAUGHAN; HARRIS, 2012c, p. 28, grifo do autor) ante a atuação crítica da imprensa, a produção de sua biografia em quadrinhos. Escancarando esta brecha metaficcional, os próprios Vaughan e Harris aparecem como candidatos à equipe criativa do projeto, mas são preteridos por Hundred em favor do roteirista Garth Ennis e do artista Jim Lee, famosos veteranos do meio, que romantizam o passado do prefeito como A Grande Máquina ao transformá-lo num robusto vigilante patriótico com discurso solene de inspiração excepcionalista: “Me lembrei do momento em que percebi que eu era um nova-iorquino [...] Tinha doze anos [...] Andei pela Sexta Avenida [...] virei o rosto para todos os lados... E me lembro de ter pensado: ‘Qualquer um pode voar aqui [em Nova York]’. ‘Qualquer um!’” (Ibid., pp. 29-30) (fig. 29).



Figura 29: A dupla Ennis e Lee de fato produziu as duas páginas de *Ex Machina* n. 40 (fevereiro/2009) que representam um trecho da fictícia biografia de Hundred.

¹²⁷ Essa incógnita suscitaria não apenas interpretações de uma possível homossexualidade do personagem, mas também assexualidade. Disponível em: <<http://blog.tfaw.com/2009/09/28/brian-k-vaughan-shares-his-thoughts-on-the-end-of-ex-machina/>> e <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ComicBook/ExMachina>>.

Com o lisonjeiro título de “Implacável”, a obra certamente satisfaz as expectativas do personagem por enaltecer sua imagem e dramatizar sua história aos moldes mais tradicionais da representação super-heroica, promovendo-o como um predestinado guardião nacionalista tal qual se convencionaram os protagonistas do gênero que tanto aprecia. Mas estamos, afinal, diante do que poderíamos compreender em parte, à luz desse exercício de metaficção, como uma “biografia não autorizada” de Hundred por Vaughan e Harris, onde sua jornada pessoal é retratada criticamente em vez de mitificada sob chavões da fantasia de super-herói; seguida às nostálgicas referências ao Superman, essa nova contraposição de Hundred a uma manifestação do típico perfil super-heroico (sua própria versão genérica estereotipicamente romantizada) apenas patenteia, num choque estético de efeito desconcertantemente cômico, a discrepância entre o legado de iterações positivas do Super-herói Americano e a materialização particular deste paradigma no personagem de *Ex Machina*.

De fato, logo cedo na HQ se instaura uma névoa de ambiguidade em torno do protagonista: poucas páginas após lamuriar-se sobre a inexistência de heróis “fora dos gibis” e uma “tragédia” a se desvelar, Hundred é visto ameaçando de morte Trip, representante do governo do Estado de Nova York, em resposta a uma chantagem deste, que lhe apresenta um dossiê cujo conteúdo, então obscurecido ao leitor, poderia supostamente comprometer sua reputação e seu mandato de prefeito. Tremendo de ódio – “Você... Você está tentando me *chantagear*? (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 27, grifo do autor) –, o protagonista se recusa a prometer apoio e obediência à administração estadual republicana e, retendo os documentos como prova de extorsão, intimida o adversário político ao identificar-lhe uma fraqueza e lembrá-lo de suas aptidões especiais: “Vocês contavam que, com isso, eu me *incriminasse*... De coisas que eu nunca fiz, devo acrescentar [...] Você saberia o que posso fazer com um homem que usa um *marca-passo*” (Ibid., p. 28, grifo do autor), afirma Hundred, com um semblante quase impassível de olhos fixos e um ligeiro sorriso (fig. 30). Surpreendido pela coação, Trip deixa a reunião com uma advertência: “Nós podemos não ter provas *ainda*, mas sabemos do seu segredinho [...] Você é um *lixo*, Hundred. O povo pode *ainda* não saber... Mas não vai durar pra sempre” (Ibid., pp. 28-29, grifo do autor).

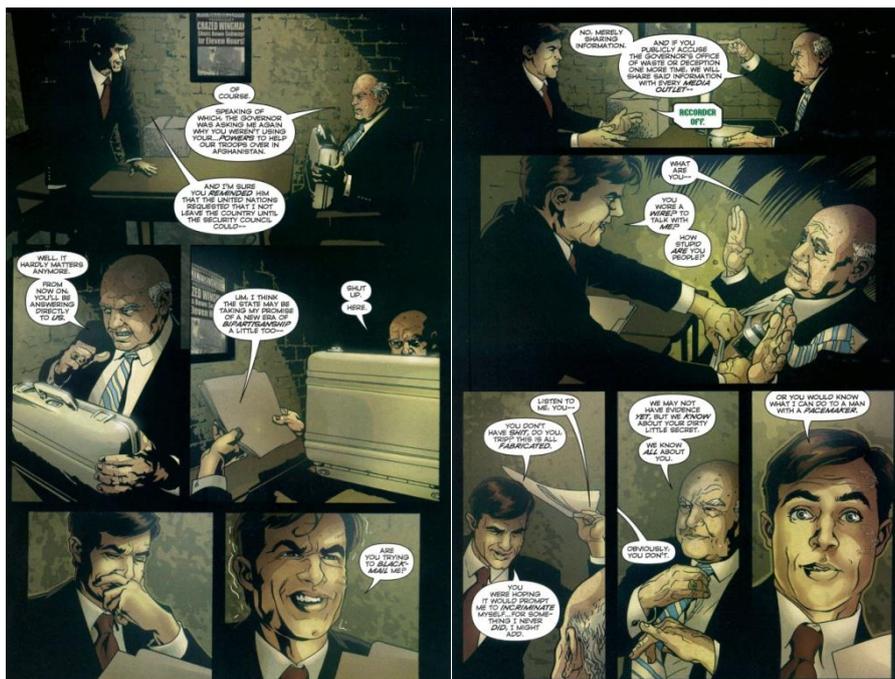


Figura 30: Páginas de *Ex Machina* n. 1 (agosto/2004).

Tal encontro acontece no porão da prefeitura nova-iorquina, cujo ambiente claustrofóbico de sombras e pouca luz garante à cena uma atmosfera simbólica do submundo de farsas e ocultações da política institucional; e mesmo neste meio hostil e degradado, antagônico aos ideais e valores morais que teriam motivado a missão d’A Grande Máquina, Hundred permite-se vislumbrar como mais um jogador entre velhos adeptos, tanto pela ameaça de uso de poder para constranger o rival quanto pelo suspeito segredo com alegado potencial de abalar seu governo.

Sonhos, pesadelos e visões semiconscientes que acometem o personagem, irrompendo com frequência na história, revelam sob essa faceta duvidosa uma luta interna contra sentimentos de culpa, como quando aparelhos como um *notebook* e um rádio o “acusam” de “mentiroso” e “vilão”, enquanto ele insiste: “Vocês estão enganados. Enganados” (Ibid., p. 71) (fig. 31); e sua falecida ex-secretária aparece para alertá-lo de que “nossos erros sempre voltam para nos assombrar” (VAUGHAN; HARRIS, 2012a, p. 63), ao que ele retruca: “Eu não cometo erros. Eu tomo decisões. Às vezes tomo decisões erradas, mas nunca tentei esconder isso” (Ibid., p. 64).



Figura 31: Página de *Ex Machina* n. 3 (outubro/2004).

A propósito, em devaneios similares, como aqueles que o levaram a conceber os acessórios d’A Grande Máquina, Hundred também se depara com pistas difusas sobre a origem de seus dons sobrenaturais – enigma que chegou a mobilizar órgãos federais, como a Agência de Segurança Nacional dos EUA (NSA, na sigla em inglês), os quais ofereceram liberdade ao protagonista, após a revelação de sua identidade sob o alter ego super-heroico, em troca da cooperação deste em investigações confidenciais sobre seu caso. Ao longo da trama, uma sucessão de tais alucinações e figuras aparentemente psicóticas – como Pherson, apenas *um* dos indivíduos acidentalmente alterados por influência dos poderes de Hundred – notifica reiteradamente o personagem sobre seu dever enquanto “carpinteiro” incumbido de espalhar “as palavras dos profetas” (VAUGHAN; HARRIS, 2011a, p. 111) e “purificar essa terra para a chegada deles” (VAUGHAN; HARRIS, 2012c, p. 61), afinal, “os ‘doadores’ que ajudaram a fazer do senhor [Hundred] o que o senhor é [...] vão querer um *retorno* do investimento” (VAUGHAN; HARRIS, 2011b, p. 87, grifo do autor).

Confuso e intrigado ante essas mensagens alegóricas de predestinação e simbolismo religioso prenunciando a iminência de algo grandioso, o protagonista é surpreendido, durante uma visita ao Papa João Paulo II no Vaticano, por uma nova visão onde o próprio Deus lhe teria dito, em sinais semelhantes àqueles inscritos nos

estilhaços do artefato que o transformou, que ele se tornaria presidente dos EUA (fig. 32).



Figura 32: Manifestada como uma montagem de partes de edifícios e monumentos de Nova York, entidade que seria Deus fala a Hunderd numa de suas visões. Páginas de *Ex Machina* n. 33 (fevereiro/2008).

Trata-se, de fato, de uma visão sugestiva – e definitiva – da confluência entre a ambição política de Hunderd e a autoimportância excepcionalista que ele permaneceu nutrindo em sua carreira como líder público – efetivamente encarada como a continuidade de sua missão super-heroica, conforme o personagem insinua a um padre momentos antes da suposta revelação divina: “Sempre usei o poder que Deus me concedeu para resguardar a vida dos cidadãos” (VAUGHAN; HARRIS, 2012a, p. 55).

Quando, então, o próprio governo Bush se aproxima para lhe oferecer o cargo de embaixador norte-americano na ONU, o protagonista, arrebatado por uma aparição que respaldaria sua postura messiânica e seu projeto de poder, vê surgir a oportunidade de galgar caminho à Casa Branca: “Eu sei como mexer na máquina política, mas as engrenagens trabalham muito devagar na prefeitura [...] [O] que aconteceu nos últimos meses me fez pensar nos dons com que fui agraciado... E sei que posso fazer *mais*. Posso ouvir o tique-taque do relógio” (VAUGHAN; HARRIS, 2012b, p. 61, grifo do autor). Uma reconciliação com Trip, naquele mesmo porão, ratificaria a aliança de Hunderd com o Partido Republicano e o apoio deste à ideia da presidência dos EUA

como rumo natural para o prefeito; os conservadores, antes ressentidos por este não ter se unido às tropas do país nas invasões da Guerra ao Terror, reconhecem seu potencial diante da alta taxa de aprovação popular alcançada ao final de seu mandato. “Achei que o senhor [...] era apenas mais um idealista [...] [mas] o senhor é um *guerreiro* [...] disposto a fazer tudo o que for necessário para manter o poder que tanto merece. Todos sabemos que o dever o chama a lugares muito além da prefeitura” (VAUGHAN; HARRIS, 2012c, pp. 98-99, grifo do autor), elogia Trip, numa cena representativa da rendição de antigos adversários ao prestígio e à estatura política atingidos pelo jovem governante.

O senso de propósito da conquista do posto presidencial como evolução orgânica de uma missão supostamente predestinada adquire status de necessidade urgente pela salvação do mundo depois que, ao decidir operar uma vez mais como A Grande Máquina para erradicar uma praga de ratos carnívoros pelos esgotos de Nova York, imaginando que esta poderia ser obra de Pherson, Hundred finalmente descobre a procedência de seus superpoderes: um robô lhe explica que o objeto explodido sobre seu corpo sob a ponte do Brooklyn era, na verdade, uma sonda enviada por conspiradores extradimensionais ávidos por eliminar a humanidade e extrair-lhe os recursos naturais, buscando incutir ao personagem o encargo de utilizar as aptidões contraídas para preparar tal invasão (sua pistola de raios, por exemplo, deveria funcionar como um abridor do portal para a travessia desses seres).

Por meio de outros delírios – que se provam, assim, tentativas de comunicação de seus “criadores” –, o protagonista constata que o responsável por construir aquela sonda é uma versão de si mesmo numa realidade onde a “poluição, a guerra e a doença” (VAUGHAN; HARRIS, 2012d, p. 54) obrigaram seu povo a expandir-se para outras dimensões, cujas respectivas encarnações de Hundred têm sido interpeladas como arautos dessa colonização (fig. 33): “Você sempre foi o *nosso embaixador* [...] para cada universo paralelo em que você tentou me deter, havia pelo menos outros dois nos quais você era o *primeiro* a oferecer ajuda” (Ibid., p. 138, grifo do autor).



Figura 33: Numa alusão ao tradicional conceito das realidades paralelas nos quadrinhos super-heróicos, *Ex Machina* n. 50 (setembro/2010) exhibe outras versões de Hundred como “embaixadores” da invasão extradimensional.

Predestinado, então, a ser o elo pioneiro entre dois mundos em conflito iminente – num aceno ao típico dilema identitário super-heróico, como observado por Pitkethly (2013), que subverte a interpretação de sua metamorfose como divinamente designada em prol do bem humano e social –, o Super-herói Americano em *Ex Machina* realiza-se definitivamente, nesse sentido, entre o presságio apocalíptico fundamental à sua excepcionalidade e a pretensão redentora decorrente de sua própria autoimagem excepcionalista. Nesta tensão de perspectivas e interesses, Hundred opõe-se à voracidade genocida e expansionista de seus “criadores” em favor da preservação de sua realidade; e ainda que aquela visão no Vaticano tenha possivelmente sido apenas uma antecipação da posição de destaque que o personagem ocuparia na distopia pós-invasão, seu plano político pessoal pelo cargo de presidente dos EUA assume-se como imperativo pelo salvamento universal, única maneira de barrar as investidas prometidas pelos vilões, conforme ele mesmo sugere numa derradeira conversa com Kremlin – que se revela profundamente magoado pelo fato de o protagonista ter encerrado a carreira d’A Grande Máquina para se fazer “só mais uma engrenagem” (VAUGHAN; HARRIS, 2005, p. 30) num “jogo de cartas marcadas” (Ibid., p. 8): “Não estou concorrendo para me sentir melhor. Estou concorrendo porque o nosso país está *em perigo*, mesmo que ninguém mais perceba [...] Estamos prestes a ver o início de uma *guerra* [...] O país

precisa de mim no *comando*” (VAUGHAN; HARRIS, 2012d, pp. 150-154, grifo do autor).

Ocorre que, no clímax da HQ, Padilla, frustrado interesse amoroso de Hundred, recebe de Kremlin o misterioso dossiê de Trip, secretamente usurpado do cofre daquele, para investigar e atestar a veracidade de seu conteúdo, a saber, uma suspeita de fraude na eleição do prefeito (o velho mentor do personagem principal buscaria, com isso, prejudicar seu futuro político e convencê-lo a retomar o cotidiano do vigilantismo urbano). A jornalista apura, através de Bradbury – tornado chefe de segurança particular de Hundred –, que o protagonista criou um cubo branco reluzente, a partir de um sonho na véspera do pleito, para ser levado em segredo pelo funcionário a locais de votação, sob o argumento de que impediria um possível atentado terrorista – “Eu tive uma visão com... Com *outro* ataque contra a cidade, tá legal? Um ataque que a caixa branca podia evitar” (VAUGHAN; HARRIS, 2012c, p. 141, grifo do autor) (fig. 34).



Figura 34: Em mais uma cena envolta em sombras, cuja atmosfera de sigilo, isolamento e suspeita se reforça por um uso pontual de silhuetas, um hesitante e arisco Hundred instrui Bradbury sobre o suposto dispositivo de segurança. Página de *Ex Machina* n. 44 (outubro/2009).

Entretanto, manifestando o poder de controlar e subjugar mentes, a engenhoca, mais uma concebida por indução dos conspiradores extradimensionais para a conquista do planeta, comprova a trapaça de Hundred, como desconfiava Padilla: “Em todos os

lugares em que o senhor [Bradbury] esteve, Hundred ganhou por uma margem *desproporcional* [...] A vitória chamou a atenção porque Hundred estava *muito* atrás de Green e de Bloomberg [candidatos concorrentes] ainda no dia anterior” (Ibid., pp. 147-151, grifo do autor). Ao tentar evitar que Bradbury o destruísse para livrar seu patrão de incriminações, a repórter é ferida pelo objeto e, contraindo habilidade de manipulação mental, instantaneamente se torna uma nova “embaixadora” dos vilões, cegamente dedicada à abertura de um portal para a chegada destes, até ser morta por Hundred, novamente sob o uniforme d’A Grande Máquina (o qual vinha mantendo guardado em seu porão).

A propósito, durante o combate entre os dois, quando Padilla tenta usar o “nulificador” dado por Kremlin contra o protagonista, este ainda revela outra evidência de seu ardil, desmentindo o suposto poder neutralizador do aparelho sobre seus dons (e subentendendo a função deste no acobertamento da adulteração da eleição): “Ele [Kremlin] e Bradbury sempre tiveram medo do que eu poderia fazer se não tivesse nenhum limite para os meus poderes. E também a junta eleitoral. Então contei a eles que eu tinha inventado um ‘nulificador’ [...] Eu sou um político, Suzanne. Eu minto (VAUGHAN; HARRIS, 2012d, pp. 110-111).

Após essa surpreendente demonstração de cinismo maquiavélico, pouco antes de matar a jornalista que buscou desmascará-lo, Hundred procura, então, dissuadir Kremlin de prosseguir com o plano de denunciá-lo, recusando a condição de desistir da política e voltar às ruas como A Grande Máquina: “Eu estou tentando proteger o *mundo*, seu merda obstinado!” (Ibid., p. 153, grifo do autor), reitera o protagonista, com uma rispidez que deixa escapar a inclinação autoritária de uma missão que se acredita nobre e vital. Quando o desiludido Kremlin aponta um revólver para a própria cabeça, Hundred maliciosamente lhe pergunta se o dossiê incrementado por Padilla, nas mãos do mecânico, havia sido mostrado a outra pessoa; ante a negativa deste, o político ordena o disparo da arma com um “*bang*”, assassinando seu amigo. Depois de um breve momento de choque pelo que fez, ele recolhe os documentos da denúncia e abandona o cadáver (fig. 35).



Figura 35: Páginas de *Ex Machina* n. 50 (setembro/2010).

De volta à cena inicial da HQ, revemos um Hundred deprimido e meditando: “Finais felizes são uma mentira. Só existem certos períodos felizes” (Ibid., p. 117), sentença, com o rosto obscurecido pelas sombras, ao lado do quadro com a antiga imagem d’A Grande Máquina em sua intervenção no 11 de Setembro. Retomando seu discurso sobre a incongruência entre a crença utópica no heroísmo como nos venderia a ficção e a realidade como se nos apresentaria, ele reflete:

Se você acompanhar qualquer história até o fim, sempre vai encontrar a mesma coisa. Remorso. Dor. Perda. É por isso que eu gosto das histórias de super-heróis. Mês após mês, eles seguem em frente. Não importa quantas coisas terríveis possam acontecer, sempre existe uma chance para consertar o que está errado. Na falta de um último ato, essas histórias não têm como virar tragédias [...] Mas no mundo real não existem batalhas sem fim, certo? Cedo ou tarde, alguém ganha. E todos os outros perdem (Ibid., pp. 118-119).

Segundo alertou no começo da obra, a história de Hundred poderia, num primeiro momento, parecer uma típica aventura super-heroica com a promessa de sucessivos triunfos pela manutenção da ordem e do bem estar social, mas não se trata de uma mera fantasia de *comic book* do gênero e suas costumeiras mensagens de esperança e superação em continuidades narrativas ininterruptas; enquanto trama de uma “vida

real”, seu inevitável fim a revela, de fato, uma tragédia.

Na sequência que define o presente narrativo, o personagem encontra-se sozinho, bebendo num quarto parcamente iluminado, acompanhado somente de seu surrado jato de voo – com o qual, descobre-se, travava o “monólogo” desde o início da HQ –; além das ausências de Kremlin e sua mãe, brutalmente morta por Padilla sob influência da caixa branca, Hundred não tem mais contato com o parceiro de administração Wylie, de quem começou a se afastar ainda prefeito – quando explorou publicamente uma divergência pontual com o vice, sobre a distribuição de pílulas contraceptivas, apenas para angariar capital político em favor de sua ascensão à Casa Branca –, nem com o leal Bradbury, que o resguardou ao vestir os trajes d’A Grande Máquina logo após o duelo com Padilla, evitando sua iminente captura pela comissária Angotti – a qual havia prometido prender o protagonista se o flagrasse em novas peripécias de justiceirismo durante o mandato (já não somente pela ilegalidade disto, mas provavelmente também em reconhecimento ao risco dele se tornar um líder corrupto e tirânico com poderes sobre-humanos). O sacrifício custou ao amigo e ex-segurança de Hundred seu emprego, aposentadoria e equilíbrio emocional, tornando-o um alcoólatra abandonado pela família; ele ainda surpreende o antigo patrão com uma visita em que declara amá-lo e tenta beijá-lo, mas ao ser repellido acaba esmurrando-o e xingando-o de “bichona” – no que poderia ser compreendido como um ligeiro resgate do enigma acerca da sexualidade do personagem principal.

No seguimento de suas reflexões, Hundred reconhece mais explicitamente a responsabilidade sobre sua própria tragédia, a solidão e a culpa daquele que ganhou enquanto os outros, seus entes queridos, perderam; admite, em seu íntimo, a falha pessoal que talha sua jornada:

Existe uma razão para que todas as pessoas que admiramos tenham morrido jovens: elas simplesmente não tiveram tempo para estragar tudo. Talvez exista um mundo onde a minha vida foi assim [...] Um mundo onde eu tenha morrido fazendo o bem para as pessoas que amo. Mas não no mundo em que vivemos, certo? (Ibid., p. 135).

Constata-se, enfim, que o personagem está no Observatório Naval dos EUA, residência oficial do vice-presidente do país em Washington, algum tempo depois da eleição presidencial norte-americana de 2008, a qual Hundred venceu como suplente de John McCain pelo Partido Republicano. A alusão ao contexto do processo eleitoral

daquele ano, a propósito, também registraria a persistência da problemática da heroicização de autoridades públicas mesmo após a decadência de Bush, quando, num telefonema entre ambos, McCain fala a *Hundred* sobre o sucesso de uma revista de quadrinhos em cuja capa ambos aparecem ao lado “daquele cara da aranha” (Ibid., p. 160); trata-se de um comentário algo irônico, à luz da trajetória do protagonista de *Ex Machina* até ali, sobre a “obamania” – celebrizante fenômeno cultural de apoio ao senador Barack Obama naquele pleito e defesa entusiasmada de seu governo após a vitória – e um de seus marcos mais emblemáticos, a edição de janeiro de 2009 do *comic book* do Homem-Aranha com o então recém-eleito presidente (fig. 36).

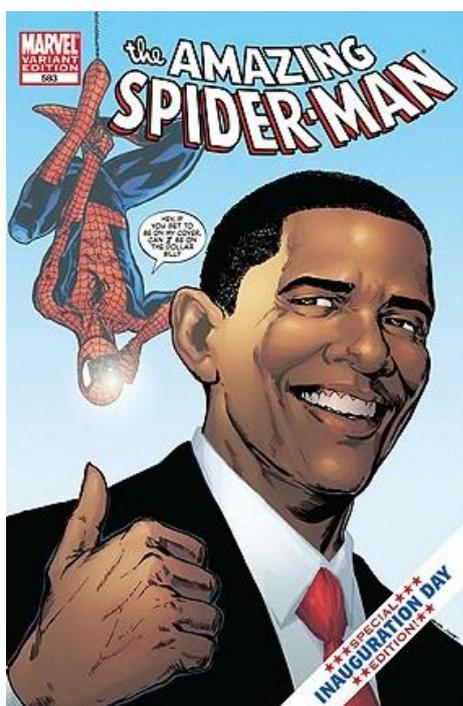


Figura 36: Capa de *The Amazing Spider-Man* (v. 1) n. 583 (janeiro/2009).

Quanto a *Hundred*, se este ainda não alcançou a obsessiva meta de ocupar o cargo máximo do Estado norte-americano, esta se vislumbra mais próxima do que nunca (embora a “predição” de sua mãe, que encarregou ao filho “a restauração da honra” daquela posição, ecoe agora como um sonho ingênuo diante da ironia da realidade e dos segredos do protagonista). Por outro lado, os últimos quadros da obra enfatizam, por trás de mais uma conquista profissional numa ascendente carreira política, o pesar, a nostalgia e o exílio emocional de um homem convicto de uma missão, mas consciente de sua própria corrupção: depois de fitar brevemente, com um

sorriso carinhoso, uma foto sua ao lado de Kremlin e Bradbury, Hundred cruza os braços em melancolia e resignação, comandando o “apagar das luzes” (Ibid., p. 163) enquanto some na penumbra (fig. 37); na página final da HQ, o fundo negro destaca a palavra “vice”, título do capítulo – interpretável, para além da referência ao ofício do personagem, como “vício” ou “imoralidade”, outro significado para a expressão na língua inglesa, formando um trocadilho adequado à condição do protagonista (fig. 38).

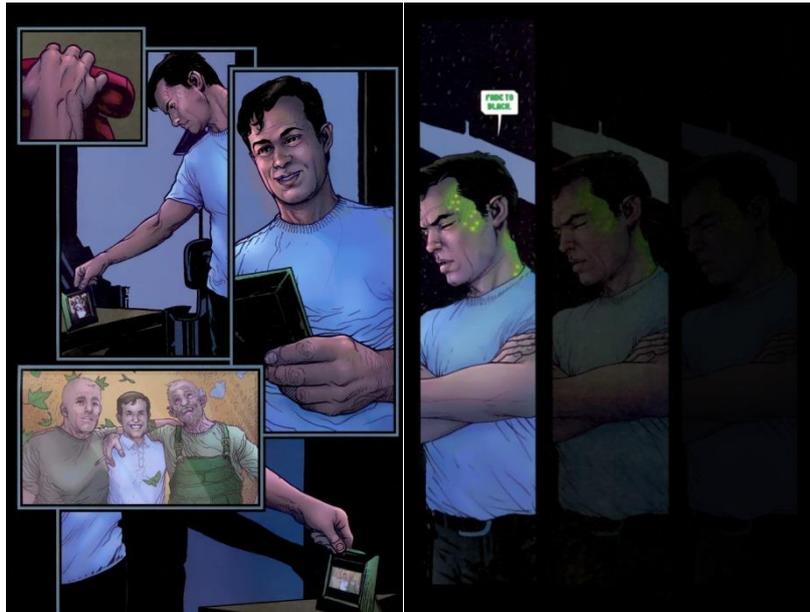


Figura 37: Páginas de *Ex Machina* n. 50 (setembro/2010).

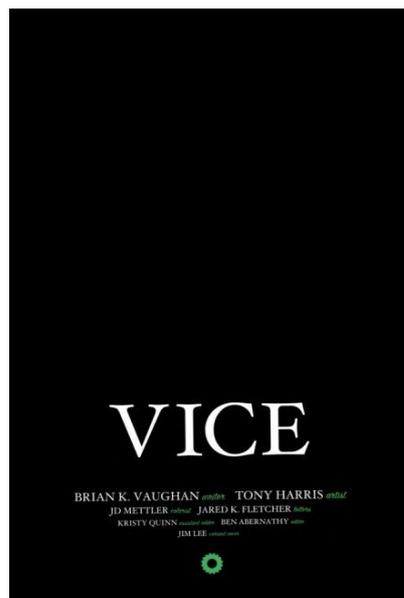


Figura 38: Página de *Ex Machina* n. 50 (setembro/2010).

No amargo desfecho em aberto de sua saga, o Super-herói Americano em *Ex Machina*, dessa forma, despe-se de sua insuspeita fachada; apesar de ele rejeitar o dever maldito para o qual seus dons foram originalmente concedidos e utilizá-los para a continuidade de uma missão agravada pela ameaça de um permanente estado de guerra sobrenatural, esta empreitada, que se promove a partir de intervenções comunitárias e se estende para a preservação da ordem mundial, embala um projeto corrupto e autoritário de poder que busca legitimidade com respaldo numa autoimagem excepcionalista – cuja fragilidade acaba por se assumir, ao final da história, na autocrítica do protagonista, que segue alerta pela proteção do mundo contra ataques vilanescos, mas reconhece a trajetória corrompida que o difere de seu ideal heroico inspirador.

Tendo, através das marcas textuais acima identificadas e descritas, satisfeito a primeira pergunta heurística da análise, a saber, como se manifesta em *Ex Machina* a construção de sentido do Super-herói Americano, recorramos a Maingueneau (2015) para, em seguimento ao procedimento proposto por Souza (apud FREIRE, 2014), vincular tais traços de representação ou janelas discursivas a uma formação discursiva – respondendo a segunda pergunta heurística, “que localiza o sentido construído pelo texto dentro de algum discurso [...] momento em que o analista evidencia o funcionamento da ideologia na textualização” (FREIRE, 2014, capítulo 4, parágrafo 18). O teórico francês nos auxilia, nesta etapa, a partir de sua concepção sobre a FD *temática*, aquela organizada “a partir de um tema (do que se fala?) que toma habitualmente a forma de uma expressão nominal com artigo definido” (MAINGUENEAU, 2015, p. 86), mais especificamente do tipo referente a uma *entidade* – a qual pode ser “um membro prototípico de uma classe, o que comumente se chama uma figura (o cangaceiro, o guerrilheiro, o terrorista etc.)” (Ibid., p. 87).

Abordando, então, toda a produção criativa e analítica em torno do Super-herói Americano como um *campo discursivo* – “conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo” (MAINGUENEAU, 2005, p. 36) – classificável em FDs temáticas distintas sobre a mesma entidade, podemos inferir que, diferentemente das tradicionais representações positivas, romantizadas e de vontade utópica do modelo super-heroico, a apropriação de clara tendência desmitificadora dessa figura em *Ex Machina* filia-se à mesma FD de viés crítico materializada no legado artístico e acadêmico que contemplamos no primeiro capítulo desta pesquisa; de estudos de McLuhan (apud DIPAOLO, 2011) e Hassler-Forest (2012) a HQs de Alan Moore e

Mark Millar, constata-se, como registramos, um discurso que problematiza aspectos ideológicos que seriam inerentes ao Super-herói Americano conforme este se estabeleceu historicamente e se reproduziu através de numerosos personagens ao longo do desenvolvimento de seu gênero.

Aliás, esses quadrinhos de inclinação “revisonista” ou “desconstrutivista”, como costumam ser referidos, poderiam ser compreendidos em certa medida como dramatizações das noções difundidas por aquelas apreciações científicas do paradigma inaugurado pelo Superman, ilustrando em seu subgênero uma visão complexificada do super-heroísmo ao inseri-lo em ambientações mais realistas e historicamente situadas; em *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (1986), de Frank Miller, por exemplo, o personagem-título, retratado como um justiceiro violento e psicologicamente instável, enfrenta um Superman totalmente servil a um Estado corrompido, enquanto *Superman – Entre a Foice e o Martelo* (2003), de Millar e Dave Johnson, e a fase de *Miracleman* por Moore (1982-1985) trazem tais seres superpoderosos como utopistas fundadores de governos totalitários (VERANO, 2013).

“Um herói é alguém que foi colocado sobre um pedestal acima da humanidade [...] A crença em heróis [...] leva a pessoas [...] que supõem que os maiores interesses da sociedade são consonantes às suas próprias visões políticas” (MOORE apud MOULTON, 2012, p. 174, tradução nossa)¹²⁸, argumenta o autor de *Watchmen* – em cujo final um super-herói causa uma catástrofe planetária para acabar com a Guerra Fria –, expondo a perspectiva cética e socialmente engajada que o inspirou a conceber esta HQ e se entrevê como mote criativo do subgênero – um ponto de vista que, ao focalizar a convergência entre mitificação heroica e liderança política, também transparece, afinal, na ideia que instigou Vaughan a escrever *Ex Machina*.

De fato, enquanto uma personificação do mito super-heroico cujas humanização e contextualização verossímil quebram expectativas típicas relacionadas ao gênero – do notório segredo de sua sexualidade a uma prática de vigilantismo desastrada e perseguida como crime – até a climática revelação de corrupção, Mitchell Hundred/A Grande Máquina invoca criticamente as orientações nacionalista e fascista do perfil genérico, segundo apontadas nos textos da referida FD, em sua manifestação de excepcionalismo e autoritarismo que transforma uma carreira de justiceirismo urbano,

¹²⁸ “A hero is somebody who has been set upon a pedestal above humanity [...] The belief in heroes [...] leads to people [...] who assume that the best interests of society are consistent with their own political views.”

erguida já sobre uma autoridade autovalidada, num empreendimento político impositivo, antidemocrático e maquiavélico – de sua fraude fundamental ao homicídio por “queima de arquivo” –, embalado como pretense desígnio de predestinação cumprido não somente pela melhoria social, mas pela salvação humana.

A aura excepcionalista do personagem enquanto protagonista super-heroico termina, assim, erodida, juntamente à sua promessa de um governo moralizador no “concerto” da administração pública, após enovelar-se, ao longo de sua jornada, pela ironia crítica dos traços e fatos que subvertem clichês do gênero: além do contraste entre uma auspiciosa ligação de sangue com os primeiros colonos dos EUA e a desolação de um ambiente familiar marcado por vício e morte, há uma grave demonstração de falibilidade imposta sobre a expectativa da infalibilidade super-heroica – quando A Grande Máquina fracassa ao não conseguir evitar o 11 de Setembro, num evento que parece questionar a crença de que o super-heroísmo preservaria o mundo real de tragédias como aquela –; já os superpoderes de Hundred, que se acreditavam dons divinos, são não apenas descobertos como meios para o extermínio humano, como ainda causam as metamorfoses vilanescas de Jack Pherson e Suzanne Padilla, os quais acabam mortos; e por fim, sobre a previsão esperançosa de sua mãe a respeito de um honrado futuro político, a trajetória do protagonista reverbera a índole degenerada de seu pai – entre um “santo” e um agressor doméstico.

Mas esse desmascaramento do Super-herói Americano em *Ex Machina* como uma figura moralmente falha sob uma fachada redentora extrapola seu sentido para além de uma representação desmitificada do paradigma super-heroico; nos termos da Análise do Discurso,

um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência socioideológica em torno do objeto de tal enunciado, e de participar ativamente do diálogo social (BRANDÃO, 2012, pp. 64-65).

Em conformidade com esta concepção epistemológica, percebemos que o texto aqui analisado não se limita a conjurar a herança discursiva de abordagens problematizadoras sobre a ideologia nas tradicionalmente idealizadas reproduções daquele molde genérico, mas expressa, numa leitura atenta ao contexto histórico imediato a suas condições de produção, uma crítica social e política insinuada já na

declarada inspiração original de Vaughan, reforçada pela textualização da temporalidade da obra em seu próprio universo ficcional e consumada no arco dramático de *Hundred*. Nascido, afinal, de uma articulação da narrativa super-heroica para uma reflexão a respeito de governantes heroicizados, ao encerramento de sua história o super-herói prefeito de *Ex Machina* não somente se revela no centro de um conto preventivo sobre o messianismo investido em líderes públicos, mas, mirando seu comentário particularmente nos casos que surgiram em meio à comoção coletiva do pós-11 de Setembro nos EUA, sugere-se um espelho alegórico da ascensão e queda de Bush enquanto presidente do país.

Ao corporificar literalmente, em seu personagem central, o deslocamento de perspectiva do excepcionalismo norte-americano entre um valor basilar da missão super-heroica, na fantasia, e um princípio ideológico de atuação política, na realidade, contestando sua visão de mundo como divinamente legitimada para a imposição de uma autoridade inquestionável e absoluta em sua cruzada redentora pela humanidade, a HQ projeta sua problematização do Super-herói Americano à exploração sistemática desse discurso, histórica e culturalmente arraigada, para justificar a agenda geopolítica dos EUA através dos tempos. Interpretado à luz de seu contexto contíguo, porém, e considerando-se as referências reais de ambientação e temáticas, o percurso narrativo de *Hundred* apresenta, de fato, feições de uma metáfora crítica específica dos rumos da administração Bush na Guerra ao Terror; invocando a crença excepcionalista ante o abalo doméstico e mundial do 11 de Setembro, o presidente, afinal, incorporou uma persona heroica em sua retórica e imagem pública que, encarregando-se de um suposto dever predestinado pela paz e liberdade contra um dito Eixo do Mal de inimigos da democracia, resultou numa força autoritária e unilateral de presença global, para depois corroer-se por inconsistências e arbitrariedades que colocaram em questão a validade e os objetivos de seu esforço.

Se Bush assume-se, tal qual define Hassler-Forest (2012), como um super-herói em seu combate radical e insubmisso a ditaduras e terroristas, *Hundred* inverte a analogia e evoca, então, em sua própria tragédia moral, a crise de credibilidade desse outro “herói” revelado no 11 de Setembro, repercutindo assim, pelo mesmo prisma da desmitificação do excepcionalismo, o desmantelamento público do discurso oficial da Guerra ao Terror como demagógico e falacioso, investido de um típico maniqueísmo nacionalista para respaldar, sob argumentos de justiça, nobreza e necessidade, uma agressiva campanha intervencionista de práticas abusivas e interesses controversos. O

expansionismo pelo petróleo do Oriente Médio, aliás, poderia ser apontado como alvo de uma ironia implícita à situação do protagonista ao desfecho da obra: enquanto se compromete a barrar uma intervenção arbitrária motivada a extrair os recursos naturais de seu mundo e dominá-lo, Hundred integra o governo responsável pelas invasões do Iraque e do Afeganistão, firmando alianças com autoridades locais para a reconstrução da região.

Por fim, além de uma abordagem crítica das polêmicas medidas de vigilância interna do Patriot Act, ecoando acusações reais de excesso, ineficácia e discriminação através do caso do imigrante latino morto por policiais sob a política de revistas de segurança instituída pelo protagonista, poderíamos assinalar ainda que a própria corrupção deste no pleito municipal de 2001 seria uma alusão à suposta fraude por trás da eleição de Bush no ano anterior; afinal, como ele mesmo afirma na HQ, “heróis são uma ficção” e “políticos mentem”.

Dessa forma, diante desses outros pontos discursivos identificados quando atentamos à inscrição de seu contexto de produção na narrativa, atestamos que a representação do Super-herói Americano em *Ex Machina* também se vincula a outra formação discursiva, distinguível em outro campo discursivo mobilizado neste estudo – a saber, aquele que engloba FDs temáticas articuladas em torno de um *acontecimento* (MAINGUENEAU, 2015), a Guerra ao Terror –; trata-se do já mencionado contradiscurso do pós-11 de Setembro, o qual, como constatamos, manifestou-se notoriamente na esfera social por meio de jornalistas, artistas e intelectuais acadêmicos, convergindo tanto uma oposição engajada às ocupações dos territórios afegão e iraquiano, acusando-as de farsas para satisfazer metas políticas e econômicas históricas dos EUA, como a reprovação popular à validade do Patriot Act e até a contestação de legitimidade do primeiro mandato de Bush.

Vale enfatizar aqui que a interdiscursividade ora exposta, permitindo-nos compreender o personagem analisado como expressão de perspectivas sobre o paradigma super-heroico e o referido presidente, é um percurso materializado entre as duas FDs pela via comum da problematização do excepcionalismo norte-americano – nas constituições discursivas do Super-herói Americano e da Guerra ao Terror. Ambas as FDs, a propósito, poderiam ser associadas a uma mesma ideologia – ou, nos termos da AD, formação ideológica – de viés progressista em seu olhar sobre noções e princípios de nacionalismo conjurados por e para uma consciência beligerante moralmente autovalidada.

Assim, é possível depreender, através desta análise, que *Ex Machina* diverge não apenas da grande mídia jornalística e de boa parte da produção cultural dos EUA no imediato pós-11 de Setembro, marcadas tanto pela espetacularização na apropriação da tragédia como pela reprodução da narrativa desistoricizada e maniqueísta da vitimização heroica enquanto perspectiva oficial da empreitada militar no Oriente Médio, mas mesmo dos quadrinhos congêneres que, tendo também assumido argumentos do citado contradiscurso àquele período, manifestaram visões contestadoras à Doutrina Bush. Tal HQ, de fato, pode ser enumerada como mais um exemplar da tendência genérica que problematizou a condição do Super-herói Americano, enquanto entidade cultural norte-americana, em meio a conflitos internacionais controversos e crescentemente impopulares; mas se podemos interpretar que obras como *Guerra Civil*, contemplando a relação dos super-heróis com o poder central, apresentaram uma ruptura simbólica destes com as diretrizes da administração Bush, *Ex Machina*, por sua vez, projetaria em seu próprio protagonista, como indicado, uma personificação negativa do governo.

Num cenário em que o Capitão América de Rieber e Austen representaria uma libertação do Super-herói Americano de qualquer vínculo com o Estado em nome da reafirmação de um status mitológico de valores morais e patrióticos transcendentos aos polêmicos objetivos da agenda externa dos EUA, Mitchell Hundred/A Grande Máquina propõe-se como contraposição a esta imagem (inscrita em sua história como uma fantasia ingênua e nostálgica), numa representação despida de tal aura romantizada (movimento esteticamente realçado pelo efeito estilístico da arte sóbria, fria e fotorrealista de Harris), materializando o Super-herói Americano sob a forma de um arquetípico anti-herói trágico – daqueles que “nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles” (VOGLER, 2009, p. 84) –, corrompido justamente pela ambição e os vícios do poder político.

Nesse sentido, aprofundando e desenvolvendo o paralelo simbólico levantado pela dupla crítica ao excepcionalismo que identificamos na composição discursiva de tal personagem, reconhecemos nele, finalmente, uma apropriação cínica e cética do perfil super-heroico, trocando o uniforme excêntrico e a patrulha urbana pelo terno e gravata e as artimanhas escusas dos bastidores governamentais para, então, evidenciar-se como a própria corporificação metafórica de um Estado que se promove altruísta, vigilante e justo – através de ideais, princípios e símbolos evocativos de um heroísmo nacionalista – enquanto acoberta ou justifica, em nome de ordem, segurança e/ou interesses nacionais, condutas e metas condenáveis.

No subtexto crítico insinuado na HQ, assim, as tradicionais reiteraões positivamente idealizadas do Super-herói Americano constituiriam, tal qual a imagem de Bush trajado como um bravo aviador militar de elite e seus pronunciamentos sobre liberdade e democracia, mais um ponto de reverberação cultural do semblante demagógico do Estado norte-americano, uma típica manifestação de sua representatividade ideológica na promoção da autoridade geopolítica dos EUA como guardião moral do mundo, um emblema do discurso que fundamenta intervenções políticas e ocupações militares suspeitosas como atos providenciais pela paz global.

Sendo o paradigma super-heróico historicamente estabelecido, nessa perspectiva, uma expressão da fachada intrépida e benevolente com que a potência norte-americana se propagandeia, o Super-herói Americano de *Ex Machina* encenaria, encarnado na realidade histórica e contextual de seu tempo, o próprio desnudamento desse véu, com a revelação prática – no pragmatismo de sua postura “fora dos gibis” – da missão excepcionalista dos EUA como contínuo empreendimento, corrupto e impositivo, de poder e soberania. Desvela-se, desta maneira, uma problematização radical dessa figura mítica na HQ, que assimila uma conjuntura de crescente desconfiança e desilusão coletiva com o governo norte-americano na direção contrária à conveniente desvinculação sugerida em outras obras do período, incorporando a decadência de um líder impopular e a crise de imagem institucional ao protagonista super-heróico, sob a forma de um desmascaramento moral, como se o apontasse como extensão ideologicamente indissociável do sistema discursivo o qual, tradicionalmente invocado para legitimar e enobrecer o intervencionismo dos EUA, se expunha enquanto instrumento simbólico-retórico de manipulação política ante uma desprestigiada campanha bélica de motivações, métodos e resultados contestados.

Podemos, então, concluir que a representação do Super-herói Americano em *Ex Machina*, discursivamente articulada, entre o comentário social e a reflexividade metalinguística (desenvolvida numa autocrítica de gênero), sobre posições problematizadoras acerca do modelo super-heróico e da cruzada antiterrorista de Bush, revela-se, de fato, fruto de um exercício extremo de desmitificação daquele – imbuído de um contexto de amplo descrédito público desta. Concebido a partir da constatação de um fenômeno de heroicização de políticos como o próprio presidente norte-americano em meio à comoção pós-traumática do 11 de Setembro, inserindo-se prefeito numa Nova York onde se consagra publicamente após intervir no ataque ao WTC, o Super-herói Americano de Vaughan e Harris desvenda-se um retrato desconcertantemente

humanizado deste mito moderno enquanto alegoricamente repercute, ao longo de sua saga, os desdobramentos da Guerra ao Terror, culminando na exposição de uma personalidade autoritária, artilosa e corrupta que não apenas se investiria da aguda perda de credibilidade do governante dos EUA em sua metáfora sobre lideranças messiânicas, mas refletiria uma visão crítica estendida também à ideologia subjacente ao próprio perfil super-heróico.

Segundo registramos neste encerramento de nossa interpretação e análise, respaldada por recursos teórico-metodológicos da AD de linha francesa, o Super-herói Americano, como tipicamente reiterado desde a criação de seu gênero, configuraria afinal, numa leitura discursiva de *Ex Machina*, não meramente um sonho másculo de moral e potência inalcançável, como textualizado nas referências diretas ao Superman e seu padrão, mas, subtextualmente, um símbolo do excepcionalismo norte-americano desmitificado pelo protagonista da HQ – enquanto pretensa materialização da entidade na realidade factual.

Despido de sua indumentária exótica e dos acessórios mirabolantes quando desiste da carreira d’A Grande Máquina (esta, já uma transposição problematizada do vigilantismo super-heróico ao mundo real), como se também se despojasse do glorificante verniz ideológico do discurso excepcionalista, Mitchell Hundred efetivaria, ao formalizar seu vínculo com o poder central dos EUA a partir de uma eleição fraudulenta, uma encarnação do Super-herói Americano cuja trajetória política corrompida não somente reverberaria as fissuras da narrativa heroica de Bush contra Osama bin Laden e o Eixo do Mal, mas, ao fazê-lo, se assumiria simbolicamente a execução prática do excepcionalismo conforme o Estado norte-americano o consuma – numa atuação internacional que comete abusos e dissimula ambições sob uma imagem e postura redentoras, culturalmente reproduzidas por veículos como o próprio paradigma super-heróico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o Superman pode ser considerado, ao seu surgimento no final dos anos 1930, a personificação de um Estado paternal que se projeta como força de intervenção global, e o Capitão América, na década seguinte, patenteia esta vontade intervencionista e registra a transformação desse Estado numa potência política e militar supostamente predestinada a resguardar a paz mundial, Mitchell Hundred/A Grande Máquina absorve, no início deste século, um desencantamento popular com o mesmo Estado, em meio a

mais uma das missões deste em nome da liberdade e da democracia, para desmitificar esse discurso nacionalista de excepcionalidade tradicionalmente promovido pelos protagonistas super-heroicos desde a concepção de seu gênero nos EUA – e, assim, desmascará-los enquanto manifestações ideologicamente conectadas à visão de mundo que ampara investidas arbitrárias de objetivos questionáveis por parte da autoridade internacional norte-americana, como a Guerra ao Terror de George W. Bush, sob o argumento autolegitimador de uma nação divinamente agraciada com o dom e o encargo de proteger a humanidade contra tiranos e terroristas.

Apresentando como uma tragédia a história do primeiro personagem do gênero criado especificamente a partir do trauma do 11 de Setembro (GEERS, 2012), *Ex Machina*, desse modo, não vê, diante daquele contexto, redenção para o Super-herói Americano, trazido a uma simulação de nossa realidade histórica e hodierna como uma figura que, de sua promessa idealista de altruísmo comunitário ao comprometimento obcecado pela salvação humana contra invasores extradimensionais, empreende sua missão excepcionalista super-heroica na forma de um projeto criminoso de poder.

Em sua perspectiva que converge discursos críticos à empreitada intervencionista dos EUA no Oriente Médio e ao próprio modelo super-heroico, a obra, vencedora do prêmio Eisner (popularmente conhecido como o “Oscar dos quadrinhos”) na categoria de Melhor Nova Série em 2005 – e tendo contribuído ainda para o laureamento do roteirista Brian K. Vaughan como Melhor Escritor na mesma cerimônia –, evidencia, como vimos, uma abordagem subversiva da condição do Super-herói Americano numa época em que predominava no gênero o enaltecimento deste ente mítico, após sua sentida “ausência” durante os atentados da Al-Qaeda em 2001, como repositório moral de orgulho patriótico – seja em representações simpáticas ou contestadoras aos rumos da administração Bush em sua reação aos ataques.

Com o respaldo de um segmento editorial o qual, refletindo o desenvolvimento artístico do gênero nos EUA, volta-se a leitores maduros com HQs mais assumidamente dedicadas à exploração de temas sociais, políticos e filosóficos, *Ex Machina* – cuja periodização inicial em *comic book* acompanhou, concomitantemente, os últimos cinco anos do governo Bush – ergue sua fantasia sobre uma sólida base de verossimilhança em benefício de um olhar perscrutador dirigido a idiosincrasias de seu tempo, angariando para si uma reinterpretação original de um fato histórico (A Grande Máquina, afinal, intervém diretamente no 11 de Setembro) e o transmutando somente o bastante para apreciar suas consequências sob um viés que elege a narrativa super-

heroica, reconhecida fonte de mascotes nacionalistas com profunda ressonância no imaginário popular norte-americano, como prisma oportuno para uma sátira sobre messianismo político, maniqueísmo ufanista e manipulação ideológica num contexto de renovada beligerância contra um novo Eixo. A esse realismo socialmente engajado do roteiro de Vaughan, evocativo da orientação “desconstrutivista” do subgênero emblematizado por quadrinhos como *Watchmen* e *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, soma-se a arte fotorreferencial de Tony Harris como resolução estética da pretensa transposição do super-herói à existência “fora dos gibis”, estendendo o teor autocrítico da obra à sua instância visual com uma supressão de típicos maneirismos e hipérboles gráficas que acentua o retrato humanizado do Super-herói Americano e manifesta, na superfície imagética, seu contraste simbólico (e sua vontade desmitificadora) em relação à tradição genérica de idealizações caricaturescas do paradigma super-heroico.

Mas apesar dos méritos artísticos de *Ex Machina*, uma das mais inusitadas e provocativas HQs de seu gênero neste século, o “revisãoismo” ideológico assim sugerido por sua unidade discursiva, deve-se assinalar, resultou um fenômeno restrito em si mesmo, sem repercussões sensíveis sobre o sentido hegemônico do Super-herói Americano no campo discursivo a seu respeito; em termos práticos de recepção pública e mercadológica, afinal, trata-se de um exercício localizado de criticismo radical que retoma a herança discursiva de uma distinta estirpe de obras anteriores amparando-se, como estas, no supramencionado espaço editorial o qual, geralmente por meio de selos especiais internos às grandes empresas do gênero, fomenta a criação autoral de personagens originais e histórias inéditas limitadas, com estímulo à sofisticação e à diversidade gráficas e temáticas, para exploração comercial com vistas à audiência adulta.

Dessa forma, mesmo considerada bem-sucedida para os parâmetros e expectativas de um setor “alternativo” da publicação de HQs super-heroicas norte-americanas, a obra de Vaughan e Harris não exerceu influência notável sobre as diretrizes majoritárias da produção subsequente na área, a qual seguiu, de maneira geral, pelos trilhos pavimentados no pós-11 de Setembro por exemplos como os já citados Homem-Aranha de Straczynski e Romita Jr. e o Capitão América de Rieber e Austen, que compreensivelmente buscaram, enquanto marcas corporativas de consumo de larga reputação, assegurar a preservação da imagem positiva preponderante do Super-herói Americano na cultura de massa, reafirmando seu valor simbólico para o imaginário

coletivo dos EUA após uma traumática agressão externa e em meio a um governo que teria desvirtuado os ideais nacionais representados por tal entidade.

Acompanhando e participando do regozijo patriótico da administração de Barack Obama – o novo presidente “herói” daquele país, como acenado na conclusão de *Ex Machina*, que capturou Osama bin Laden e decretou encerrados os conflitos no Iraque e no Afeganistão –, observa-se então, na atualidade, um cenário onde o Super-herói Americano tem seu status mítico excepcionalista não apenas enaltecidamente reiterado em seu sentido hegemônico, ilustrando a intensificação do nacionalismo norte-americano desde o início da contínua Guerra ao Terror (voltada hoje principalmente contra o emergente Estado Islâmico), como também alçado a uma difusão global multimidiática de intensidade e penetração inéditas, exacerbada para muito além do nicho primordial de leitores de quadrinhos no embalo de um galopante sucesso já não mais limitado ao consolidado gênero cinematográfico, mas expandido em telesséries, webséries e videogames num estágio avançado do fenômeno de entretenimento que ratifica a narrativa super-heroica como uma das ficções mais populares e lucrativas do século.

Fundamentalmente marcado por essa crescente tendência cultural e mercadológica, que propaga o Super-herói Americano como um ideal cada vez mais universalizado em sua massiva presença mundial enquanto o consagra como símbolo propício da autoestima nacional numa nova era de patriotismo bélico nos EUA, o presente momento da produção genérica norte-americana, a propósito, abre possibilidades interessantes para futuros esforços acadêmicos os quais, como este, pretendam debruçar-se sobre esse influente domínio da cultura pop contemporânea e a constante articulação de seus universos fantásticos, por parte dos grandes estúdios e editoras, para reverberar ansiedades gerais e problemáticas contextuais de sua época – em aventuras que podem suscitar novas questões e perspectivas sobre o mito super-heroico.

Com o fim da administração Bush, por exemplo, de que maneira as histórias do gênero têm repercutido temas ou situações particularmente palpitantes no atual governo Obama, recebido pela indústria com uma elogiosa HQ do Homem-Aranha? Poderíamos, já de saída, apontar neste âmbito a evidente e oportuna assimilação de uma reivindicação pública reflexiva do ambiente de progressismo social estimulado pela eleição do primeiro presidente negro do país, a saber, a inclusão e a representatividade de minorias – raciais, étnicas, religiosas e sexuais – em produtos culturais e na mídia de

massa em geral, demanda à qual também costumam se acrescentar pautas feministas sobre os ditos empoderamento e objetificação femininos nesta mesma área. Diante, então, de protagonistas de quadrinhos como um Capitão América negro, uma Mulher-Morcego lésbica, um Hulk coreano, uma Miss Marvel muçulmana, um Homem-Aranha porto-riquenho, uma Thor mulher e um Lanterna Verde gay, seria válido averiguar como o Super-herói Americano tem sido apropriado e mobilizado para a constituição de perfis minoritários, alvos históricos de estereótipos pelo próprio legado do gênero, em favor de discursos engajados de conscientização, respeito e reconhecimento, com incomum atenção a parcelas de audiência consideradas subestimadas ou negligenciadas.

Alerta à dimensão comercial e publicitária dessa iniciativa “politicamente correta”, poderia ser feito ainda um exame crítico sobre a concepção de tais retratos fictícios, esquadrinhando aspectos de genuinidade relacionáveis a representações verossímeis e possíveis vestígios de clichês preconceituosos, enquanto outra investigação buscaria conferir se, de fato, percebe-se alguma ampliação e/ou diversificação do público-leitor de DC e Marvel através daqueles novos personagens, contextualizando essa repentina investida em diversidade com o já mencionado panorama de universalização e irradiação internacional multimidiática do modelo super-heróico.

Num outro viés, identificando a recorrente exploração de motes como agentes duplos e divergências internas em HQs como *Guerra Civil 2* (2016), podem-se propor conexões entre, de um lado, a persistência de tramas de espionagem e conspiração governamental, além da fragilização da união super-heróica por intrigas políticas na luta contra o crime e o terror, e, de outro, a contínua suspeita popular a respeito do poder central e o acirramento do debate ideológico na esfera social. Onde se situa o Super-herói Americano nestes tempos em que a confiabilidade do Estado é mais uma vez questionada em meio a vazamentos de controversos documentos oficiais e denúncias de métodos abusivos dos setores de vigilância, enquanto o próprio senso coletivo de nacionalismo norte-americano revela-se fragmentado por posicionamentos conflitantes?

Essas são, enfim, apenas algumas sugestões de prosseguimento de um veio de pesquisa para o qual o presente trabalho intenta contribuir, com uma análise que registra o ascendente protagonismo do Super-herói Americano na paisagem cultural e mercadológica da globalizada indústria de entretenimento do século XXI; desvela a variedade de abordagens e tópicos que patenteiam a permeabilidade social e ideológica da narrativa super-heróica pelos autores do gênero nos EUA, incluindo reflexões sobre

o simbolismo político de seu mito nuclear; e ratifica, como atestam tantos estudos precedentes, o nível criativo de maturidade artística alcançado por um tipo de ficção e uma mídia populares ainda largamente marginalizados pela academia, endossando o discurso de que histórias em quadrinhos e super-heróis, de fato, provam-se objetos amplos e fascinantes para produções científicas de áreas e enfoques sortidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Lisboa: Presença, 1974.

An Interview with Brian K. Vaughan. Disponível em: <http://www.bookslut.com/features/2006_10_010034.php>. Acesso em: 30 de maio de 2016.

A Week of Tony Harris: Day 4: Ex Machina. Disponível em: <<http://www.newsarama.com/4773-a-week-of-tony-harris-day-4-ex-machina.html>>. Acesso em: 19 de junho de 2016.

Blowback. Disponível em: <<http://www.thenation.com/article/blowback/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

BONEY, Alex. *Superheroes and the modern(ist) age*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

BORRADORI, Giovanna. **Filosofia em tempo de terror**: diálogos com Habermas e Derrida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

Brian K. Vaughan Shares His Thoughts on the End of Ex Machina. <<http://blog.tfaw.com/2009/09/28/brian-k-vaughan-shares-his-thoughts-on-the-end-of-ex-machina/>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.

BROOKER, Will. *We could be heroes*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.

Captain America, traitor?. Disponível em: <<http://www.nationalreview.com/articles/206451/captain-america-traitor/michael-medved>>. Acesso em: 18 de abril de 2016.

CHOMSKY, Noam. **11 de setembro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

_____. **Poder e terrorismo**: entrevistas e conferências pós-11 de setembro. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos**: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

Comic Book / Ex Machina. Disponível em <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/ComicBook/ExMachina>>. Acesso em: 29 de junho de 2016.

COOGAN, Peter. **Superhero**: the secret origin of a genre. Austin: Monkebrain, 2006.

_____. *The hero defines the genre, the genre defines the hero*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

DAVO, Yves. *September 11, 2001: witnessing history, demythifying the story in American widow*. In: PUSTZ, Matthew (Org.). **Comic books and American cultural history**: an anthology. Nova York: Continuum, 2012.

DC makes Adventures of Superman #596 returnable. Disponível em: <<http://icv2.com/articles/comics/view/714/dc-makes-adventures-superman-596-returnable>>. Acesso em: 11 de abril de 2016.

DEIS, Chris. *The subjective politics of the supervillain*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

Deus Ex Machina: Meltzer Interviews BKV Part 1. Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=27747>>. Acesso em: 31 de maio de 2016.

Deux Ex Part 1 of 3: Brian K. Vaughan Talks "Ex Machina". Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3662>>. Acesso em: 31 de maio de 2016.

Deux Ex Part 2 of 3: Tony Harris talks "Ex Machina". Disponível em <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&old=1&id=3666>>. Acesso em: 5 de junho de 2016.

DIPAULO, Marc. **War, politics and superheroes**: ethics and propaganda in comics and film. Jefferson: McFarland & Company, 2011.

DITTMER, Jason. **Captain America and the nationalist superhero**: metaphors, narratives, and geopolitics. Filadélfia: Temple University Press, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

Exclusive Interview: Brian K. Vaughan. Disponível em: <<http://www.chud.com/6437/exclusive-interview-brian-k-vaughan/>>. Acesso em: 1º de junho de 2016.

Exit Machina Part 1: Origins With the Creative Team. Disponível em: <<http://www.newsarama.com/5910-exit-machina-part-1-origins-with-the-creative-team.html>>. Acesso em: 1º de junho de 2016.

Ex Machina: *An Interview With Brian K. Vaughan*. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/bryan-young/ex-machina-an-interview-w_b_789509.html>. Acesso em: 30 de maio de 2016.

FAHRENHEIT – 11 de Setembro. Direção: Michael Moore. Produção: Michael Moore, Jim Czarnecki e Kathleen Glynn. [S.I.]: Miramax Films, 2004. 1 DVD (122 min.), NTSC, color.

FERRIER, Jacques. *Reinventar a cidade*. In: ARAM, Sophia et al. **12 de setembro: a América depois**. Rio de Janeiro: Galera Record, 2005.

FINGEROTH, Danny. *Power and responsibility... and other reflections on superheroes*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

FREIRE, Sérgio. **Análise de discurso: procedimentos metodológicos**. 2014 (edição Kindle).

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GEERS, J. “*The Great Machine doesn’t wear a cape!*” – *American cultural anxiety and the post-9/11 superhero*. In: PUSTZ, M. (Org.). **Comic books and American cultural history: an anthology**. Nova York: Continuum, 2012.

GRAVETT, Paul. *The adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*. In: GRAVETT, Paul (Org.). **1001 comics you must read before you die: the ultimate guide to comic books, graphic novels, comic strips and manga**. Londres: Casell Illustrated, 2012.

_____. **Graphic novels: everything you need to know**. Nova York, Collins Design: 2005.

GROENSTEEN, Thierry. **História em quadrinhos: essa desconhecida arte popular**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

Harris says goodbye to “Ex Machina”. Disponível em: <<http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=26421>>. Acesso em: 5 de junho de 2016.

HARTER, Hélène. *Superman: o salvador da América*. In: **Revista História Viva especial grandes temas** (n. 52). São Paulo: Duetto, 2014.

HASSLER-FOREST, Dan. **Capitalist superheroes**: caped crusaders in the neoliberal age. Alresford: Zero Books, 2012.

HEALY, David. *Imperialism*. In: DECONDE, Alexander et al. **Encyclopedia of American foreign policy** (v. 2). 2. ed. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2002.

HOWE, Sean. **Marvel comics**: a história secreta. São Paulo: Leya, 2013.

How to Ruin Swamp Thing: The Brian K. Vaughn interview. Disponível em: <http://www.acidlogic.com/brian_vaughn.htm>. Acesso em: 1º de junho de 2016.

"I'm a war president", Bush says. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2004/feb/09/nation/na-transcript9>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2015.

JONES, Gerard. **Homens do amanhã**: geeks, gângsteres e o nascimento dos gibis. São Paulo: Conrad, 2006.

KAMMAN, William. *Militarism*. In: DECONDE, Alexander et al. **Encyclopedia of American foreign policy** (v. 2). 2. ed. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2002.

KLOCK, Geoff. *What is a superhero? No one knows – that's what makes 'em great*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

LEE, Stan. *More than normal, but believable*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

LEWIS, A. David. *Save the day*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

_____. *The militarism of American superheroes after 9/11*. In: PUSTZ, M. (Org.). **Comic books and American cultural history**: an anthology. Nova York: Continuum, 2012.

LOEB, Jeph. *Making the world a better place*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

LUND, Martin. *American golem – reading America through super-new dealers and the "melting pot"*. In: PUSTZ, M. (Org.). **Comic books and American cultural history**: an anthology. Nova York: Continuum, 2012.

MAGGIO, J. *The presidential rhetoric of terror: the (re)creation of reality immediately after 9/11*. **Politics & policy**, v. 35, n. 4, p. 810-835, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

_____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Criar Edições, 2005.

Mayor Giuliani Cleaned Up New York City. Disponível em: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=94899>>. Acesso em: 22 de junho de 2016.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.

MCCRISKEN, Trevor B. *Exceptionalism*. In: DECONDE, Alexander et al. **Encyclopedia of American foreign policy** (v. 2). 2. ed. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2002.

MOULTON, Jeffery. **The superhero response: how 9/11 changed our superheroes and why it matters**. Jeffery Moulton: 2012.

MOYA, Álvaro de. *Era uma vez um menino amarelo*. In: MOYA, Álvaro de (Org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NEUHAUS, Jessamyn. *Comic books as teaching tools*. In: PUSTZ, Matthew (Org.). **Comic books and American cultural history: an anthology**. Nova York: Continuum, 2012.

One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society. Disponível em: <<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/64onedim/odmcontents.html>>. Acesso em: 5 de julho de 2015.

O'NEIL, Dennis. *Superheroes and power*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 6. ed. São Paulo: Pontes, 2005.

PAINTER, David S. *Oil*. In: DECONDE, Alexander et al. **Encyclopedia of American foreign policy** (v. 3). 2. ed. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2002.

PITKETHLY, Clare. *Straddling a boundary: the superhero and the incorporation of difference*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

President Approval Ratings – George W. Bush. Disponível em: <<http://www.gallup.com/poll/116500/presidential-approval-ratings-george-bush.aspx>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2016.

PUSTZ, Matthew. *Comic books as history teachers*. In: PUSTZ, Matthew (Org.). **Comic books and American cultural history: an anthology**. Nova York: Continuum, 2012.

Rice targets 6 "outposts of tyranny". Disponível em: <<http://www.washingtontimes.com/news/2005/jan/19/20050119-120236-9054r/>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2015.

ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter. *Context, culture, and the problem of definition.* In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

_____. *Sorting out villainy: a typology of villains and their effects on superheroes.* In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

Sete perguntas para entender o "Estado Islâmico" e como ele surgiu. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151114_estado_islamico_entenda_rb>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

SHAHEEN, Jack G. **Guilty:** Hollywood's verdict on arabs after 9/11. Northampton: Olive Branch Press, 2008.

SOARES, Jô. *Os dilemas do Fantasma e do Capitão América.* In: MOYA, Álvaro de (Org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SPIEGELMAN, Art. **À sombra das torres ausentes.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O balão do artista.* In: ARAM, Sophia et al. **12 de setembro:** a América depois. Rio de Janeiro: Galera Record, 2005.

STRACZYNSKI, J. Michael.; ROMITA Jr., John. **Homem-Aranha especial.** Barueri: Panini Brasil, 2002.

VAN LENTE, Fred; DUNLAVEY, Ryan. **The comic book history of comics.** San Diego: IDW, 2012.

VAUGHAN, Brian K.; HARRIS, Tony. **Ex machina:** blecaute (n. 6). Barueri: Panini Brasil, 2011b.

_____. **Ex machina:** estado de emergência (n. 1). Barueri: Panini Brasil, 2005.

_____. **Ex machina:** ex cathedra (n. 7). Barueri: Panini Brasil, 2012a.

_____. **Ex machina:** fato vs. ficção (n. 3). Barueri: Panini Brasil, 2009.

_____. **Ex machina:** fumaça e fogo (n. 5). Barueri: Panini Brasil, 2010b.

_____. **Ex machina:** limite de mandato (n. 10). Barueri: Panini Brasil, 2012d.

_____. **Ex machina**: marcha à guerra (n. 4). Barueri: Panini Brasil, 2010a.

_____. **Ex machina**: os sinos da despedida (n. 9). Barueri: Panini Brasil, 2012c.

_____. **Ex machina**: símbolo (n. 2). Barueri: Panini Brasil, 2011a.

_____. **Ex machina**: truques sujos (n. 8). Barueri: Panini Brasil, 2012b.

VERANO, Frank. *Superheroes need supervillains*. In: ROSENBERG, Robin S.; COOGAN, Peter (Org.). **What is a superhero?**. Nova York: Oxford University Press, 2013.

VERGUEIRO, Waldomiro. *E o Brasil descobriu os quadrinhos!*. In: **Revista Top Comics** (n. 1). São Paulo: Escala, 1997.

What is the American Dream?. Disponível em: <
<http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/lessons/american-dream/students/thedream.html>>. Acesso em: 10 de julho de 2015.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.