

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
IACS – INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

**A ASCENSÃO DO ANTI-HERÓI:
WATCHMEN E A HOLLYWOOD
PÓS-11 DE SETEMBRO**

Por:

LUIZ EDUARDO DE BIASO MARTINS

Orientador:

ANTÔNIO CARLOS AMANCIO DA SILVA

Niterói

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
IACS – INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

LUIZ EDUARDO DE BIASO MARTINS

**A ASCENSÃO DO ANTI-HERÓI:
WATCHMEN E A HOLLYWOOD
PÓS-11 DE SETEMBRO**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Cinema e Vídeo.

Orientador: **Antônio Carlos Amancio da Silva**

Niterói

2011



Universidade
Federal
Fluminense
Centro de Estudos Gerais
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social
Departamento de Cinema & Vídeo
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	LUIZ EDUARDO DE BIASO MARTINS		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	20730130

Titulo	
A ASCENSÃO DO ANTI-HEROI: WATCHMEN E A HOLLYWOOD PÓS 11 DE SETEMBRO	

Banca		
Orientador	Prof	TUNICO AMANCIO
	Prof	MARIANA BALTAR
	Prof	JOÃO ALT

Data de apresentação	13.07.2011
----------------------	------------

Parecer	
<p>A monografia desenvolve com profundidade e bom texto um diagnóstico eficiente sobre a representação dos heróis e anti-heróis da HQ WATCHMEN em sua adaptação cinematográfica. Percebe de maneira original as configurações geo-políticas contemporâneas e como elas afetam diferentes mídias.</p> <p>O resultado aponta para um desenvolvimento posterior, na observação de um objeto de culto infinito e permanente, aqui observado de maneira analítica</p>	

Nota final	10,0	dez
------------	------	-----

Assinaturas da banca	

Aos meus pais.
Que me vigiam... enquanto eu os vigio.

Agradecimentos

Agradeço a minha família por sempre terem me apoiado e nunca objetarem a escolha da minha profissão. Por sempre acreditarem em mim, sou eternamente grato aos meus pais, meus tios e tias, primos e primas, meio-irmãos, avós e vários outros.

Aos meus amigos pelo apoio moral e por terem achado o meu tema tão legal, quando debatíamos sobre cinema em bar em bar.

O meu muito obrigado também vai para os meus professores, que tive o prazer de conhecer durante esses quatro anos de faculdade. Sou eternamente grato por tudo o que me ensinaram e, principalmente, por me mostrarem que o universo do cinema e das artes é muito mais fascinante do que eu pensava anos atrás. O Cinema é uma religião que vocês me ensinaram a crer. Hoje, devoto minha vida a ele.

A todos os amigos que eu fiz na faculdade, muito obrigado. Especialmente os que ingressaram junto comigo, no segundo semestre de 2007.

Aos filósofos, engenheiros, historiadores e contadores que dividem o mesmo teto que eu. Nossa convivência faz com que cada um de nós se considere um pouco especialista nessas áreas.

Agradeço aos professores da banca por avaliarem o meu texto e por terem contribuído tanto nesse momento tão importante para minha conclusão do curso. Obrigado pela paciência por terem assistido a um filme de quase três horas e lido cerca de cento e vinte páginas.

Especialmente, obrigado a Tunico Amâncio, amigo e professor – aliado e mentor –, que me acompanhou de perto nessa jornada.

Se você está lendo isso e eu me esqueci de você, por favor, coloque seu nome aqui: _____.

Se um cão morde um homem, isso não é nada; mas se um homem morde um cão, isso dá uma história sensacional. Assim, aquilo que acontece repetidas vezes, por mais heróico que seja, não é mais novidade.

- Joseph Campbell -

Resumo

O texto tem como objetivo analisar como os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 influíram na sociedade americana e na política internacional, tendo, por conseguinte, gerado impactos refletidos na mídia e, especialmente, no cinema de Hollywood. Existe uma determinada tendência no cinema mainstream obstinada a reformular as mitologias de seus filmes, principalmente sobre o arquétipo do Herói tradicional, como podemos perceber em *Watchmen – O filme*, objeto de nosso estudo.

Palavras-chave: Hollywood, terrorismo, 11 de setembro, herói, Watchmen.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
1. AFINAL, QUEM REALMENTE VIGIA OS VIGILANTES?	
1.1 Sobre o que se pensou depois.....	17
1.2 O futuro, como antes... ..	23
1.3 As torres caem e as cortinas se abrem.....	27
1.4 No deserto do real.....	32
1.5 “Who watches the Watchmen?”	38
2. JUSTIÇA ENCAPUZADA	
2.1 A legitimação da guerra sob o disfarce do entretenimento.....	46
2.2 Arma de distração em massa.....	52
2.3 Vigiando os Vigilantes.....	60
3. OS TEMPOS ESTÃO MUDANDO	
3.1 Símbolo é transformação.....	64
3.2 Convergência é transformação.....	70
3.3 Adaptação é transformação.....	72
3.4 Por dentro do Cargueiro Negro e outras histórias.....	77
4. O HERÓI DE MIL MÁSCARAS	
4.1 A Jornada.....	86
4.2 O Herói.....	91
4.3 O Anti-Herói.....	93
4.4 Os Minutemen.....	98

5.	O FIM É O COMEÇO	
5.1	A Neo-Hollywood.....	114
5.2	Considerações finais – A meia-noite nuclear.....	120
	REFERÊNCIAS.....	125

INTRODUÇÃO

Antes de qualquer consideração sobre o cinema americano pós-11 de setembro e o filme a ser analisado, algumas palavras a respeito da escolha do tema e minha fascinação pessoal sobre *Watchmen* e a mitologia do cinema.

Durante muito tempo, nos primeiros anos de faculdade, eu havia perdido muito do interesse pela profissão que tinha escolhido seguir. O motivo era o descaso que a maioria das pessoas têm pelo cinema. Para elas, ir ao cinema é apenas um programa quando não se tem nenhum outro para se fazer. Um filme na televisão à noite é apenas uma ajuda para se cair no sono e acordar cedo para trabalhar na manhã seguinte. Nem todos têm verdadeira paixão e interesse em assistir a um filme. Talvez seja por isso que cinéfilos se identificam tanto, e falar sobre o que viram seja seu assunto preferido em mesas de bar.

Enquanto a maioria dos meus amigos cursava Direito, Administração, Medicina ou qualquer outra faculdade que realmente faria a diferença para outras pessoas no futuro, eu estava pretendendo realizar coisas que pouquíssimas pessoas iriam ver ou mesmo se interessar. E depois de verem, logo esqueceriam. Lembro-me do dia em que conversava pela internet com um amigo que estava de plantão em um posto de saúde, enquanto eu estava escrevendo uma crítica sobre um filme estrangeiro que parecia não fazer a menor diferença sequer para a cinematografia de seu país. Relutante em relação a qualquer atrativo que o cinema poderia proporcionar a mim, eu só queria me formar e arranjar um emprego qualquer. Minha perspectiva havia piorado quando descobri que menos de 8% dos municípios brasileiros tinham salas de cinema. Alguns não tinham nem locadora.

Tudo mudou quando um dia alguém me perguntou: “Mas o que você realmente quer fazer depois da sua faculdade?”, e eu sem querer respondi: “Cuidar do seu entretenimento.” Minha resposta causou surpresa no rosto daquela pessoa, e aquela feição me mostrou que eu estava fazendo a coisa certa.

Comecei a enxergar o problema sob uma nova ótica. Qualquer um que estuda cinema e gosta do que faz pode fazer a diferença. Percebi que o escapismo que o cinema proporciona é algo que ajuda a maioria das pessoas a viver. Comecei a estudar os impactos que alguns fatos históricos, a religião e a filosofia causavam nas

peessoas; como elas recebiam aquelas informações e como o cinema englobava todas as áreas de interesse universal. O cinema, desde seu surgimento, sempre esteve presente ao retratar as grandes histórias da humanidade, seja em tempos antigos ou na contemporaneidade, na ficção ou no documentário. Ele pode representar tudo aquilo que o homem precisa para se entender. Sou prova viva disso. Os filmes realmente são capazes de moldar personalidades. Eles são a radiografia dos tempos em que vivemos. Diante dessa nova perspectiva, fico feliz até mesmo se um dia ajudar o sono de alguém. Tenho certeza de que terei contribuído da melhor forma possível.

Um elemento importantíssimo que nunca me deixou desviar de meus maiores propósitos foi a minha paixão pelos grandes mitos e narrativas da sociedade. Essas histórias tinham o poder de instruir, denunciar, gerar debates e mostrar as novas tendências da arte e do mundo. Passei a maior parte da minha adolescência sendo testemunha de uma mudança radical que foi gradualmente se acentuando, no decorrer dos anos, na figura do herói nos filmes que gostava de ver. Só depois percebi que em outros tempos, isso também já havia acontecido, mas nunca da maneira como está acontecendo. Até mesmo os ciclos da História são diferentes. De algum modo, eles nunca se repetem graças às mudanças que a sociedade enfrenta. O cinema explica muito bem essas mudanças através de seus filmes.

Quando os atentados de 11 de setembro de 2001 aconteceram, todo o mundo ocidental parou e ficou aterrorizado com a tragédia. O impacto foi tão grande que o cinema não poderia deixar passar sem que grandes realizadores expressassem seus pontos de vista sobre o ocorrido. Devido às consequências bélicas que o acontecimento gerou, o antiamericanismo cresceu ao redor do globo (até mesmo dentro de seu próprio território) e o grande herói dos filmes hollywoodianos teve que ser revisto para se adaptar às novas plateias nacionais e internacionais. Compreensivelmente vingativo para alguns e de moral questionável para outros, esse novo herói inaugurou uma nova tendência nos blockbusters do cinema mainstream, que é a grande responsável por filmes e séries serem cultuados em todo o mundo. Foi isso o que mais me motivou a escrever sobre o tema na minha conclusão de curso: minha fascinação pelos filmes que cresci vendo é tão grande que eu não poderia ignorar o poder que seus mitos exercem sobre milhões de pessoas, inclusive eu mesmo.

Mas então, por que *Watchmen*?

Sempre fui fã imensurável de histórias em quadrinhos e aprendi a ler com as aventuras do Batman. Alugava e via quase todos os dias o filme que Tim Burton havia feito sobre o meu herói favorito, e não tenho dúvidas de que muito da minha vontade de fazer cinema veio das tardes assistindo àquele filme. Quando ainda era pequeno, por volta de 1993, *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller, tinha sido republicado e todos falavam muito sobre aquela *graphic novel* (eu não sabia o que essa expressão queria dizer, mas a achava muito legal). Entretanto, tinha odiado aquela revista. Muitas palavras, um desenho feio, cores pouco chamativas e, o pior, um Batman velho, maluco e completamente desprovido do que eu conhecia como heroísmo. Não me lembro do que fiz com a revista, só me lembro que uma ilustração do Batman dando um belo chute na cara do Superman figurou durante muito tempo a parede do meu quarto. Daquilo sim eu gostei.

Lembro-me que a republicação de *Batman: O Cavaleiro das Trevas* vinha com algumas críticas na contracapa que a comparavam com *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. No mesmo ano, essa outra *graphic novel* seria publicada. Curioso, comprei a primeira edição e não entendi nada do que estava lendo. Nunca tinha ouvido falar daqueles personagens e não entendia nada do que eles falavam, além do fato das páginas não conterem muitos quadrinhos com ação e poucos heróis mascarados. O que mais me incomodou na época, provavelmente, foi a cor dos quadrinhos, com tons mórbidos e sem vida. Dessa, não sobrou nenhuma página na minha parede, muito menos na minha estante.

Anos se passaram e minha paixão por cinema e quadrinhos só aumentou. No começo da década de 2000, com o sucesso de *X-Men: O Filme* (Brian Singer, 2000), as duas artes que eu mais amava começaram a enxergar pela frente um caminho promissor de integração, e vários dos meus personagens favoritos estavam prometidos para se aventurar nas grandes telas, com filmes de alto orçamento e magníficos efeitos especiais. Muitos deles foram grandes fracassos como *Demolidor* (Mark Steven Johnson, 2003), *Hulk* (Ang Lee, 2003) e *Mulher-Gato* (Pitof, 2004), mas outros tiveram grande êxito como *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002), *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) e *Homem de Ferro* (Jon Favreau, 2008). Com o “boom” das adaptações das histórias em quadrinhos, a mídia cultural não parava de anunciar novas produções de personagens que migravam da nona para a sétima arte.

Em 2005, a Warner Bros. começou a trabalhar naquela que seria a adaptação mais esperada por todos os fãs de quadrinhos: *Watchmen*. A notícia inquietou milhões de fãs da obra-prima, que a consideravam infilmável por diversos aspectos. Curioso, comprei novamente a HQ e fiquei estupefato com o que li. Não tinha palavras para descrevê-la e descobri que, se tivesse terminado de lê-la aos seis anos de idade, não teria entendido nem um centésimo de todo o seu conteúdo. Como milhões de outros fãs de *Watchmen*, minha expectativa pelo filme era inestimável. Em 2009, o filme finalmente chegou às grandes telas do mundo todo e causou enorme polêmica sobre todos que já conheciam a sua história. Muitos gostaram do resultado, outros, fãs mais ardorosos, criticaram o filme rigidamente. Quem não conhecia *Watchmen* dos quadrinhos, pode não ter entendido nada do que o filme se propunha.

O filme foi feito por um fã para outros fãs. O que é comprovado quando vemos o cuidado que a direção, a fotografia e a arte tiveram para manter e reproduzir em movimento os quadros originais (**Figuras 01, 02, 03 e 04**)



Figura 01

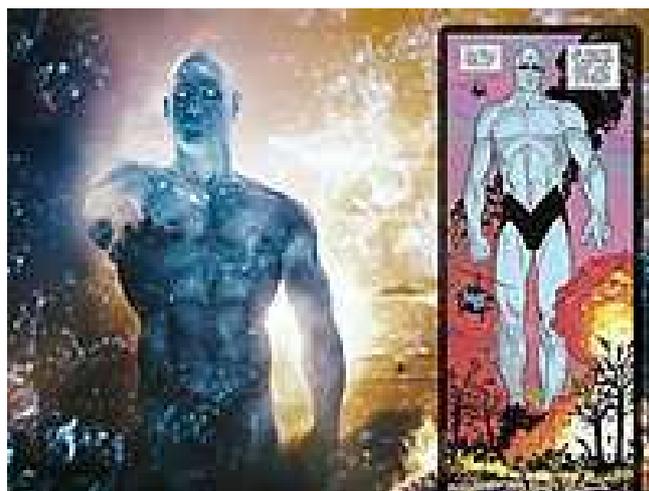


Figura 02

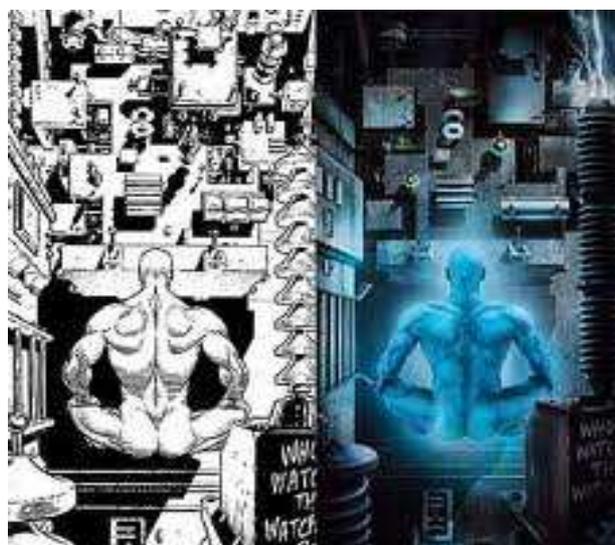


Figura 03



Figura 04

A paleta de cores secundárias, usada pelo colorista John Higgins na HQ com o objetivo de distanciar os personagens de *Watchmen* de quaisquer outros das histórias em quadrinhos foi mantida com o mesmo intuito no filme. Maiores considerações sobre as questões da adaptação estão contidas no capítulo III. O fato é que o filme, assim como seu predecessor de outra mídia, pretendia questionar o papel do herói na sociedade, o que fazia da obra que se passava e foi escrita em tempos de Guerra Fria, atual até para os dias de hoje, na conjuntura internacional da Guerra ao Terror.

Associando o filme ao nosso contexto sociopolítico, a análise que se segue tem como intuito traçar os paralelos entre os fatos da história real e as analogias da história fictícia, mostrando como a Guerra ao Terror e a cosmopolização de Hollywood, através das novas tecnologias, transformaram a visão do arquétipo do herói, especificamente no cinema, em uma figura multifacetada, dona de diversos discursos ideológicos sobre suas características.

No capítulo I, veremos pensadores como Francis Fukuyama, Chris Hedges, Slavoj Žižek, entre outros, expressando seus diferentes pontos de vista sobre as consequências dos atentados para as mídias e para a sociedade como um todo, analisando, assim, as bases do capitalismo que foram abaladas e depois reestruturadas de maneira ainda mais sólidas e como essas mudanças afetaram a relação entre a informação e o seu próprio discurso ideológico, seja para o governo americano ou para os terroristas que combatem, além de perceber algumas semelhanças entre o mundo no final dos anos 1980 e no final da primeira década de 2000. No final do capítulo, analisaremos como a informação e o discurso ideológico desses novos tempos são expressos no cinema, arte suprema capaz de universalizar o público, e como *Watchmen* foi tão importante para os quadrinhos e como uma obra de ficção também se preocupa em retratar e criticar a sociopolítica de sua era.

Dando continuidade à análise do primeiro capítulo, o capítulo II se propõe a avaliar como o governo Bush se utilizou do cinema para legitimar seus atos de guerra para salvar a economia e, de certo modo, comprar a opinião pública para apoiar seus interesses. O papel do herói nos mitos proclamados pelo cinema americano contemporâneo foi fundamental nessa estratégia, servindo-se de exemplos de outros tempos de guerra, em que outros governantes também se prontificaram a explorar o cinema com os mesmos propósitos. Na ficção de *Watchmen*, o presidente Nixon faz praticamente o mesmo, contando com super-heróis do seu lado para alcançar o

sucesso em suas batalhas.

No capítulo III, veremos como o herói, símbolo máximo das ideologias e dos mitos, encontra hoje, mais do que em qualquer outro tempo, inúmeras outras mídias para passar sua mensagem além do cinema. A relação intermediada pela tecnologia entre o homem e o produto audiovisual atinge novos limites no mundo digital de hoje em dia. *Watchmen*, muito antes das hiper-mídias, já contava com diversos recursos que possibilitavam o leitor ter mais acesso a detalhes de sua trama. Sua adaptação não poderia ser diferente, investindo em diversas mídias para alcançar maior abrangência de público.

O capítulo IV se propõe analisar a clássica Jornada do Herói e a importância do seu mito para a sociedade. Os arquétipos do Herói e do Anti-Herói são desconstruídos em *Watchmen* em diversas vertentes. O Anti-Herói é o favorito nessa nova tendência de Hollywood de contar histórias que provoquem debates e sejam objetos de culto pelo grande público. Isso se deve a diversos fatores que são apresentados no decorrer do capítulo.

Concluindo no capítulo V, a nova Hollywood explora constantemente o terreno das histórias em quadrinhos para conquistar seu público. O novo perfil do espectador exige personagens mais complexos, e os heróis têm que se adaptar a essas novas demandas para serem bem sucedidos. Para atualizar a trama de *Watchmen*, diretor e roteiristas tiveram que adaptar seu fundo temático para os dias de hoje, sem mexer no contexto original. A maior contribuição para essa mudança de natureza de público e obra se deve ao reflexo sociológico do 11 de setembro na cultura, na sociologia e nas artes, especificamente no cinema, como veremos a seguir.

Capítulo 1

AFINAL, QUEM REALMENTE VIGIA OS VIGILANTES?

1.1 - Sobre o que se pensou depois

No dia 24 de setembro de 2001 – treze dias após os atentados em Washington e Nova York –, o cientista político norte-americano Francis Fukuyama concedeu uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo, em que esclareceu seu ponto de vista expresso no livro “O Fim da História e o Último Homem”.¹ Na entrevista, Fukuyama explicou que o liberalismo político e econômico saiu vitorioso da batalha contra o socialismo e o comunismo. Em suas palavras, “não apareceu nenhuma ideologia nova depois da Guerra Fria”.² Para resumir sua tese até então, toda a História havia chegado a um fim. Usando a análise de Hegel, o cientista político se embasou no argumento de que as novas reformas na antiga União Soviética e na Europa Oriental haviam consolidado o poder do capitalismo sobre todo o mundo. Isso sem contar com a propagação da cultura de consumo, que havia mudado o sistema até mesmo de países socialistas, como a China e a Coreia do Norte. Com a vitória global do capitalismo, não se podia esperar mais nada de inédito no cenário político e histórico.

Quando perguntado na entrevista sobre o impacto que os atentados de 11 de setembro poderiam causar para o futuro da humanidade, Fukuyama hesitou e riu, respondendo que "o que aconteceu foi uma reação aos EUA, à globalização e à alternativa que eles representam", (Ibid) alertando que não era de se esperar que nenhum novo pensamento ou vertente filosófica pudesse corromper as bases do capitalismo, realçando que o caminho que a economia percorre desde os primórdios de sua história é cíclico e contínuo.

Os atentados contra a sede do Pentágono e às Torres Gêmeas representaram uma manifestação violenta do Oriente contra o Ocidente, o que seria definido apenas como um conflito ideológico mascarado por pretextos religiosos, mas que não

¹ FUKUYAMA, Francis. *O Fim da História e o Último Homem*. São Paulo: Editora Rocco, 1992.

² JORNAL: GUANDALINI, Giuliano. *Francis Fukuyama insiste em teoria do fim da história*. FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 24/09/2001.

chegariam a abalar o liberalismo, a ideologia vitoriosa do século passado. Para Fukuyama, os países que ainda não tinham aderido ao liberalismo não tardariam a fazê-lo, sendo o único meio de se sobreviver a crises e a conseguir aliados no mundo contemporâneo. Para o autor, a dura adaptação sofrida pelos países que compunham a antiga União Soviética para o mundo capitalista reforça essa idéia. Todas as dificuldades que essas nações haviam encontrado, especialmente no início da década de 1990, comprovam para Fukuyama que se seus governos tivessem aberto as portas para o mercado externo há mais tempo, o atraso econômico-ideológico poderia ter sido pomenorizado consideravelmente.

Até mesmo os governos de esquerda chegaram a reconhecer a eficiência do parlamentarismo democrático. A era do socialismo de estado já havia acabado. A queda do muro de Berlim simbolizou mais que a queda de um antigo regime, mas também a abertura do mercado para as antigas repúblicas socialistas. Um modo de integração mundial que definiria os novos moldes da globalização.

Fukuyama ainda analisa a invencibilidade do capitalismo desde o seu início mercantilista, quando diversos pensadores da Idade Moderna já especulavam que seria um sistema fadado ao fracasso, o que, na verdade, foi um grande erro. O que realmente aconteceu repetidas vezes no decorrer da História foi que o capitalismo se superou através de todas as crises. O fenômeno chamado de Capitalismo-Fênix (que ressurgiu das cinzas) pôde ser visto em diversas eras, quando foi confrontado pelos ideais da Revolução Francesa, por Lênin, por Stalin e pelo *crack* da Bolsa de 1929, só para citar alguns exemplos. Até mesmo a China de Mao Tsé-Tung abriu suas portas ao mercado neo-liberal.

Ao contrário do que muitos temiam durante a Guerra Fria, não existe nenhuma sociedade disposta a se converter ao comunismo. Até mesmo países como a Venezuela de Chávez e a Bolívia de Evo Morales vivem um fenômeno chamado capitalismo bolivariano, ao mesmo tempo em que se julgam contra o imperialismo do capital estrangeiro e exercem certa influência sobre outras nações latino-americanas, expondo criticamente uma incongruência na postura de sua política externa. O que o capitalismo encontra como desafio pela frente, após os atentados de 11 de setembro e a crise imobiliária, é mais uma batalha de intervenção política do que ideológica. Um resquício do que Marx um dia chegou a idealizar ainda pode ser visto como a intervenção estatal em alguns casos extraordinários para se tentar

regularizar o mercado. Fukuyama acredita que até a força do proletariado em causar uma revolução e tentar colocar seus ideais como diretrizes do poder, hoje, não passa de um conceito antiquado, onde a era da informação instantânea e do processo de democratização efetiva dominam os pensamentos intelectuais em todo o globo.

O grande problema se encontra na crise de identidade que a nova sociedade da informação fomentou ao longo dos anos, principalmente no início desse novo milênio.

Para o filósofo esloveno Slavoj Žižek³, essa crise de identidade se deve pela infração invisível do capitalismo sobre a propriedade intelectual. Ou seja, em um mundo onde idéias e informações são vendidas a empresas que transformam seus autores em quase anônimos, como criadores de *softwares*, programadores, vídeo-makers, publicitários, jornalistas da web e designers, o trabalhador do novo mercado contemporâneo, o mercado de idéias – um dos mais promissores na era da informática – “mergulha numa crise em que o trabalhador se sente invisivelmente explorado pelas regras que estabilizam a divisão do trabalho.” (ŽIŽEK, 2008, p. 18)

Essa nova realidade, reconhecida por Fukuyama, fez com que o autor reconsiderasse alguns aspectos de suas afirmações. Não que Žižek tenha influenciado sua obra. Em seu livro “Depois do neoconservadorismo – a América na encruzilhada”⁴, Fukuyama analisa o papel dos Estados Unidos diante de uma situação delicada, em que a falta de alternativas causada por falhas consecutivas em sua política externa suscitaram num sentimento anti-americano ao redor de todo o mundo. Com a principal potência-símbolo do capitalismo demonstrando sérios sinais de enfraquecimento, a velha ideologia encontraria novos desafios pela frente. Isso porque agora, diferente de 1929 ou de qualquer outra era, a informação nunca esteve tão próxima de seu receptor, devido aos novos meios de comunicação.

A hostilidade internacional, a pressão dos jornais – que queriam saber os verdadeiros motivos da invasão do exército americano ao Iraque –, a condenação da superpotência pela Corte Mundial e as dificuldades encontradas para reconstruir o país bombardeado apresentaram um novo cenário às formas de crise que o capitalismo poderia enfrentar. As recentes guerras no Afeganistão e no Iraque foram as primeiras guerras exibidas e discutidas ao vivo.

³ ŽIŽEK, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008

⁴ FUKUYAMA, Francis. *Depois do neoconservadorismo – a América na encruzilhada*. Lisboa: Gradiva, 2006.

Segundo Fukuyama, a ideologia nunca iria mudar, mas teria de ser superada, porém, de maneira inédita. O neoconservadorismo, ligado diretamente às medidas do governo Bush, teria de ser combatido ideologicamente. A idéia de que a guerra seria emplacada por motivos religiosos e que a invasão no Iraque, sob o pretexto de que a América estaria lutando contra qualquer tipo de governo repressivo e autoritário ao redor do mundo foi desmascarada rapidamente. Na verdade, o que o governo norte-americano realmente queria era ter controle sobre as jazidas de petróleo no Oriente Médio, o que colocaria as razões do capitalismo em xeque pelos críticos da oposição nos jornais e, conseqüentemente, pela opinião pública em geral.

Mas o que os atentados de 11 de setembro têm a ver com essa nova realidade, diretamente? Em sua análise sobre esta questão, a professora de Ciência Política da Universidade de Stanford, Martha Crenshaw⁵, afirma que:

Embora no passado o terrorismo já tivesse uma dimensão transnacional (especialmente o movimento anarquista do final do século XIX e início do século XX), a ameaça contemporânea tem um alcance territorial mais amplo e sustentável em termos de diversidade geográfica – quanto à localização dos ataques, os locais onde os complôs são planejados, as regiões onde recursos são levantados e as nacionalidades dos indivíduos envolvidos. Em uma era de comunicação instantânea de massa, a platéia do terrorismo também é global. Ninguém que tenha acesso aos sistemas modernos de comunicação pode escapar da consciência do perigo. Somos constantemente lembrados disso. O terrorismo é visível diariamente, quer seus ataques ocorram em Bagdá, Londres ou Jerusalém. A televisão, em especial, é meio adequado para transmitir as informações que tornam essa ameaça viva e proeminente. Naturalmente, os terroristas sabem de tudo isso muito bem. (CRENSHAW, 2010, P. 40).

Já Noam Chomsky⁶ chama a atenção para o fato dos atentados de 11 de setembro representarem algo de inédito não só para os Estados Unidos, mas para a política mundial:

⁵ CRENSHAW, Martha. *A estratégia contraterrorista dos Estados Unidos*. In: *Terrorismo & Relações Internacionais: Perspectivas e desafios para o século XXI*. Org: HERZ, Mônica & AMARAL, Arthur Bernardes. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: 2006.

⁶ CHOMSKY, Noam. *11 de Setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

(...)[Os atentados], não em sua dimensão ou caráter, mas em relação ao alvo atingido. Para os Estados Unidos, é a primeira vez, desde a Guerra de 1812, que o território nacional sofre um ataque, ou mesmo é ameaçado. Muitos comentaristas tentaram fazer uma analogia a Pearl Harbor, mas se trata de um equívoco. Em 7 de dezembro de 1941, as bases militares em duas colônias americanas foram atacadas – e não o território nacional, que jamais chegou a ser ameaçado. Os Estados Unidos preferiam chamar o Havá de “território”, mas de fato era uma colônia. (CHOMSKY, 2001, PP. 11-12)

Seguindo o mesmo raciocínio de Crenshaw, Chomsky também chama atenção para o papel da comunicação na cobertura da guerra, através da terminologia utilizada por Bush e seus assessores ao se referirem ao conflito. A palavra “cruzada”, inicialmente utilizada como se conotasse “um núcleo religioso nos seus propósitos bélicos, no intuito de conseguir apoio da religião protestante (predominante nos EUA) e da opinião pública do país, logo foi substituída, pois Bush também buscava apoio no mundo islâmico” (ibid, p. 15). A palavra “guerra” então foi adotada, no seu sentido mais radical, quando Bush discursou que as nações que não estariam com ele nesta batalha, estariam contra ele.

Em uma estratégia que procurava causar forte comoção da opinião em busca de novos apoiadores do conflito, os EUA pareciam ter ignorado o fato de que, anos antes, a política externa americana havia apoiado Saddam Hussein em vários atos atrozes no Oriente Médio, inclusive num bombardeio contra os curdos, em 1998, que resultara no massacre de milhares de civis inocentes.

Na “Guerra ao Terror”, os órgãos de censura da imprensa americana tentaram controlar qualquer tipo de informação que pudesse deturpar a imagem dos Estados Unidos, dentro e fora do país. Chegaram a ocultar, por exemplo, uma terrível ironia: o fato dos Estados Unidos serem o único país que já foi condenado por terrorismo internacional pela Corte Mundial, e que o governo americano chegou a vetar uma resolução do Conselho de Segurança que exigia que eles respeitassem as leis internacionais. “As ações terroristas dos EUA contra a Nicarágua, durante a década de 1980, tinham sido condenadas pela Corte Mundial, e qualquer tipo de informação sobre o ocorrido foi censurada pelo governo americano quando a crítica nacional e internacional começou a questionar sobre o passado terrorista da superpotência”

(ibid, p. 48).

Com o alerta de terrorismo no país em alta, o governo Bush conseguiu apoio da mídia e da maior parte da nação para mobilizar suas tropas no Oriente Médio. Países como a Turquia, que se via em dívida com os Estados Unidos devido ao apoio que havia recebido em alguns conflitos anteriores, também aderiu à causa americana, segundo Chomsky.

Os Estados Unidos então responderam à insurgência de Bin Laden exatamente como o terrorista queria: com as tropas americanas enfraquecendo os governos do Oriente Médio, o Talibã se tornaria mais forte e se beneficiaria com o sentimento anti-americano que recrutaria cada vez mais adeptos na região contra o poder e a ocupação do Ocidente. A maior parte do mundo ficou sabendo das notícias no segundo em que elas aconteciam. Diferentemente da Primeira Guerra do Golfo, os Estados Unidos não dariam conta de controlar todas as informações que circulariam pelo mundo, o que evidenciaria seus erros mais fatais.

Chomsky explica o perigo para os Estados Unidos desse jogo se inverter de uma maneira inédita, ainda quando Bin Laden estava vivo, devido à rápida e intensa cobertura dos jornais. Sua afirmação pode explicar em parte o porquê dos Estados Unidos nunca terem mostrado a foto de Bin Laden morto:

Enfrentando corajosamente os opressores, que são figuras muito reais, Bin Laden pode tornar-se um herói, mesmo que suas ações prejudiquem a maioria pobre. E, se os EUA tiverem êxito em matá-lo, ele poderá se tornar ainda mais poderoso como um mártir, cuja voz continuará a ser ouvida nas fitas cassete que estão em circulação e por meio de outros recursos. Ele é, afinal de contas, tanto um símbolo quanto uma força objetiva, tanto para os EUA quanto para a maioria da população. (ibid, p. 69).

Embora Washington tenha procurado agir com toda cautela possível, uma vez que o que estava realmente em jogo era a maior reserva de petróleo do mundo, espalhada por toda a região do Golfo. “Chegou-se até a cogitar a instalação de oleodutos no Afeganistão que ajudariam os Estados Unidos a executar a complexa manobra de controlar as reservas da Ásia central” (ibid, p. 128).

Chomsky afirma que a “Guerra ao Terror” não é nova e também não é uma

“Guerra ao Terror”, pois os Estados Unidos sempre combateram o terrorismo com terrorismo. Quando Reagan chegou ao poder, proclamando que o “terrorismo internacional” que a antiga União Soviética estaria patrocinando ao redor do mundo seria de extrema ameaça aos Estados Unidos e aos seus aliados, ocorreu então uma série de conflitos ao redor do mundo, em que a imprensa americana era utilizada pelo governo para propagandear a noção de que o país estava realizando “intervenções militares” ou “humanitárias” no Oriente Médio e na América Central para afastar repúblicas desprotegidas da ameaça do comunismo soviético. O caso da Nicarágua, já citado aqui, é um dos exemplos que prova que esse tipo de “intervenção” é estritamente condenável como um ato terrorista. Até hoje, no país, vêem-se os estragos causados por um bombardeio que resultou na morte de milhares de inocentes e num dano inestimável para a nação, que vive um estado crônico de pobreza que parece irrecuperável após os conflitos da década de 1980.

Se o cenário sócio-político atual não se diferencia tanto do cenário da última fase da Guerra Fria, mas com novos desafios. Vemos os mesmos conflitos levantando os mesmos desafios na região do Oriente Médio, as insurgências políticas na América Latina, as crises políticas e financeiras na Europa e o papel dúbio dos Estados Unidos como “polícia do mundo”, sem contar com a ascensão do socialismo de mercado, que está elevando a China ao patamar de 1ª superpotência.

Talvez possamos afirmar que, como Fukuyama pensou, nenhuma nova ideologia surgirá e, mesmo que surja, não será capaz de modificar a geopolítica do mundo. O capitalismo seguirá invencível moldando as regras do futuro. Entretanto, se a Guerra Fria, em alguns aspectos, ainda não acabou, o último capítulo da História ainda não terminou de ser escrito, e o conflito de ideais ainda pode proporcionar fatos inéditos no século XXI.

1.2 - O futuro, como antes...

A ameaça de um conflito nuclear, assim como na Guerra Fria, continua sendo ampliada como se ainda estivéssemos na década de 1980. Sob este prenúncio, o terrorismo se fortalece do medo que é capaz de causar na população. A televisão e os jornais se tornam as armas mais valiosas para a *jihad* islâmica.

O governo Reagan organizou, armou e treinou radicais islâmicos, como a rede Talibã – não apenas para defender o Afeganistão contra o comunismo, como se disse –, mas também para enfraquecer o poderio local e ter controle das jazidas de petróleo na região. Além de instalar bases militares em um terreno geográfico mais próximo da URSS, em caso de um conflito nuclear. Em 2001, Bin Laden e seus radicais executaram o plano de ataque contra o Pentágono e contra as Torres Gêmeas embasados no treinamento que a CIA havia lhes ensinado durante o governo Reagan.

Ronald Reagan, um ator de Hollywood que havia se filiado ao partido Republicano e conquistado enorme apoio da população, chegou à Casa Branca como um símbolo de luta contra a ameaça soviética. Entretanto, o presidente foi criticado por se aproximar mais do padrão conservador de comando do que de um símbolo que traria mudanças. As despesas públicas, ao contrário de suas promessas, aumentaram consideravelmente, devido às medidas que sua administração tomou ao aumentar o armamento pesado do exército. O mesmo acontece com a recente administração de Barack Obama. A promessa de acabar com a Guerra do Iraque tomou o caminho oposto, agora que estrategistas militares vêem a necessidade de forças residuais de 60 a 70 mil soldados americanos na ocupação por cerca de vinte anos.

Seguindo a idéia do jornalista Chris Hedges, autor de “*Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*”⁷, podemos comparar a imagem de Reagan com a de Obama, pois ambos foram “vendidos” como se fossem uma “marca”. Para Hedges, os dois presidentes são exemplos clássicos do que o filósofo político Sheldon Wolin chama de Totalitarismo Invertido, que, ao contrário do Totalitarismo como o conhecemos, não se utiliza de figuras demagogas para centralizar o poder. O Totalitarismo Invertido aposta na anonimidade do Estado corporativo. A economia não está mais subordinada à política, mas sim, a política está subordinada à economia, daí a origem do termo. Não existe mais uma força revolucionária do proletariado planejando derrubar uma estrutura decadente e corrupta na tentativa de substituí-la por um novo sistema. O que existe, na verdade, são corporações e acordos empresariais, que prestam favores à suas próprias nações por meio de iniciativas privadas, como efeito do neoliberalismo. Hedges afirma que o governo norte-americano não prioriza o interesse dos cidadãos, dando lugar aos do

⁷ HEDGES, Chris. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nova York: Nation Books, 2009.

empresariado. Obama, igual a Reagan, não representou nada mais do que um logotipo usado por grandes empresas como símbolo de progresso político para as massas. No caso do presidente negro, especialmente para as minorias. Mas na prática, sua eleição não representou nenhuma diferença, tanto política, quanto economicamente. O Tesouro norte-americano continua sendo usado para fomentar as riquezas de instituições financeiras especuladoras e o dinheiro virtual de bancos. As leis trabalhistas continuam as mesmas. O sistema de saúde ainda é caríssimo para a maior parte da população e os gastos em defesa se mantêm exorbitantes. Segundo o jornalista, essas observações valem como semelhanças nas avaliações dos governos Reagan e Obama, no sentido de desilusão de uma iconografia política que poderia simbolizar uma mudança para a sociedade americana.

Em relação a Obama, o escritor vai mais longe, afirmando que o entusiasmo que levou à Casa Branca o primeiro presidente negro deu lugar a um sentimento de desconsolo. A política está dividida e paralisada, o que pode significar um declínio cultural do império norte-americano. Hedges avalia o equívoco que a população e os pensadores fizeram ao confundir ideologia com publicidade, não sendo por acaso que, após a vitória de Obama nas eleições, sua campanha ter ganhado tantos prêmios como melhor campanha publicitária ao redor do país. Talvez, depois da morte de Bin Laden, o presidente consiga reerguer sua popularidade, embora alguns analistas apontem o fato de que o terrorista foi morto muito tempo antes das eleições, e que muitos desafios, principalmente econômicos, ainda podem atrapalhar o governo Obama até lá.

Associando a cultura de celebridades e realities-show com a guerra, Hedges aponta o fato de que, durante um conflito, soldados e vítimas são reduzidos a objetos pelos meios de comunicação, assim como nas relações criadas pelo consumismo, em que seres humanos são vistos como mercadorias que não têm valor intrínseco além de sua capacidade de gerar dinheiro. Fora isso, a guerra estaria relacionada a um mecanismo de lucro que preenche vácuos financeiros da economia de uma nação. A capitalização de um conflito armado atrai empreendedores de todas as áreas, desde os ligados à sustentabilidade humana, empreiteiras especializadas em grandes construções, até investimentos tecnológicos; como no mundo distópico idealizado por George Orwell, em que a guerra surge para fazer girar os mecanismos estagnados da economia, proporcionando uma falsa imagem de progresso para as massas, que

não enxergam que as propagandas de sucesso do Estado são apenas fantasias virtuais.⁸

Hedges desconfia que o sentimento que infectou os Estados Unidos meses antes da guerra contra o Iraque foi um nacionalismo exacerbado que distorceu a visão do verdadeiro problema para os americanos. Existia uma visão romântica da guerra, de luta pela liberdade e contra a tirania, difundida principalmente pela TV e pelo cinema, que tiveram papéis fundamentais na auto-exultação coletiva. Os Estados Unidos chegaram a se proclamar além do julgamento de qualquer povo ou nação que chegasse a discordar de seus propósitos de entrar em guerra contra um país como o Iraque, que supostamente estaria fabricando armas de destruição em massa para destruir o império do Ocidente. O governo americano chegou a denegrir até mesmo seus aliados mais próximos que ousaram discordar de sua conduta, como a França. A opinião pública neoconservadora predominantemente se refugiou numa visão dualista do mundo, em que os Estados Unidos representavam o Bem maior e a virtude, e qualquer um que estivesse contra sua postura estaria do lado do “Mal”. Nas palavras do próprio presidente Bush, em discurso antes da ocupação no Afeganistão: “Aqueles que não estiverem conosco, estão contra nós.” A Al-Qaeda então, antes rejeitada pelo mundo muçulmano, passou a ganhar mais força quando os Estados Unidos começaram sua ocupação no Oriente Médio.

A ilusão de que o povo iraquiano receberia o exército de ocupação com louvor e de que a democracia seria estabelecida em Bagdá provam que essa “ilusão de Bem contra o Mal” estaria erroneamente instaurada na cabeça dos americanos. Ainda se falava que os ganhos com petróleo pagariam a reconstrução do Iraque.

Sobre os malefícios de uma sociedade pautada na mentira, Hedges chama atenção para o pensamento de Thomas More, nos séculos XV e XVI, em que o filósofo humanista define o sentido da palavra “Utopia” – ou “Lugar Nenhum”, seu significado literal –, alertando que sociedades que se afundam em sistemas de crenças que não são baseados na realidade morrem. Se a realidade e a ilusão não forem distinguidas, o colapso sócio-político é iminente.

Para os Estados Unidos hoje, os fins justificam os meios, e não importa em que tipo de conflito ou mentira o governo possa fazer seu povo acreditar. O importante é fomentar o Estado corporativo; fazer com que a força motriz da economia não pare

⁸ ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras 2009.

de funcionar, não importa o custo para os seres humanos. E a guerra é usada como catalisador neste processo.

Em “Estados Fracassados – O abuso do poder e o ataque à democracia”⁹, Noam Chomsky avalia a continuidade dos conflitos gerados na época da Guerra Fria e como eles refletem nos dias de hoje:

O mundo não renunciou à guerra. Muito pelo contrário. Hoje, a potência mundial hegemônica se dá o direito de fazer a guerra ao seu arbítrio, segundo uma defesa de “autodefesa antecipada” sem limites conhecidos. Com uma postura essencialmente farisaica, os Estados Unidos são implacáveis na imposição do direito internacional e dos tratados e regras da ordem mundial aos outros países, mas rejeitam-nos como irrelevantes quando se trata de si mesmos – uma prática antiga, levada a limites inauditos pelos governos Reagan e Bush II. (CHOMSKY, 2006, p. 9)

Chomsky também ressalta o poder do governo sobre a opinião pública e sua própria população, exemplificando o fato da administração de Bush II ter passado por cima de qualquer objeção para alcançar seus propósitos, ligados profundamente a interesses econômicos e não humanitários, como afirmavam os estrategistas militares. O mesmo aconteceu na Guerra Fria, durante o conflito no Vietnã, em que protestos foram vistos em todos os cantos dos Estados Unidos e ao redor do mundo, mesmo não tendo sido capazes de evitar que a expansão do capitalismo custasse enorme derramamento de sangue em uma série de falhas em uma batalha mal planejada e mal executada. O cenário tem suas mudanças, mas a história se repete.

1.3 - As torres caem e as cortinas se abrem

O terrorismo está em todo lugar, e isso se deve ao caráter imediato da televisão, internet e outras tecnologias de informação baseadas em rede. O terrorismo é visto ao vivo e o tempo todo, chegando a causar até mesmo uma espécie de fetichismo.

Como disse o então secretário de Defesa Donald Rumsfeld, em discurso no

⁹ CHOMSKY, Noam. *Estados fracassados: o abuso do poder e o ataque à democracia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

Conselho de Relações Exteriores, em fevereiro de 2006: “Estamos travando uma batalha na mídia, estamos engajados em uma corrida para conquistar os corações e mentes dos muçulmanos.” Essas palavras não foram ditas por um moderno consultor de imagem de alguma firma de Nova York. São palavras do principal lugar-tenente de Osama Bin Laden, Ayman al-Zawahiri.” Para Rumsfeld, o inimigo dos Estados Unidos havia se adaptado às guerras da atual era da mídia, o que ficou conhecido pelo jargão “Operação Informação.”(DERIAN, 2006, p. 320)¹⁰

Qualquer matéria jornalística, se bem elaborada, poderia transformar aliados em inimigos, gerar conflitos ideológicos e afogar a sociedade em uma realidade caótica. O “InfoTerror”, como é chamado, hoje aparece regularmente através do cinema, da televisão, da internet e até de telefones celulares. No início da década de 1990 a Al-Qaeda tinha um domínio na internet, o alqaeda.com. Hoje, existem centenas.

James Der Derian, professor de Estudos Internacionais e diretor do Global Security Program em The Watson Institute for International Studies da Brown University, mostra sucintamente como se deu esta evolução:

Após o “efeito CNN” (via noticiário de TV a cabo na Primeira Guerra do Golfo), o efeito “Al-jazeera” (via fones de satélites e computadores com banda larga, na Guerra do Iraque) e o efeito “Nokia” (via telefone celular no atentado em Londres, em 7 de julho de 2005, é só uma questão de tempo até que alguém aplique o efeito “iPod” à política global (vamos ver quanto tempo demora para chegar ao primeiro lugar na lista do Google. (Ibid, p. 322)

Assim como fez Walter Benjamin, que realizara uma intensa investigação do impacto político das novas tecnologias de representação durante o período entre guerras, destacando o poder da fotografia, do rádio e da florescente indústria cinematográfica nos meios de comunicação, através de suas influências.

Benjamin dizia que a história se desfaz em imagens, não em histórias. Ao que tudo indica, essas imagens foram subestimadas pela sociedade da informação que se consolidou na virada da Guerra Fria para a Guerra ao Terror. As imagens chocantes que a mídia utilizou serviram de catalisador para mudanças nas crenças políticas e

¹⁰ DERIAN, James Der. *Terrorismo no século XXI: real, virtual ou banal?*. In: *Terrorismo & Relações Internacionais: Perspectivas e Desafios para o Século XXI*. Org: HERZ, Monica & AMARAL, Arthur Bernardes. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

religiosas no século XXI. Isso se deve, principalmente, aos resultados vistos e desenvolvidos durante a década de 1990, no período pós-Guerra Fria que sucedia a corrida armamentista e tecnológica travada entre os Estados Unidos e a antiga URSS. Foi quando os computadores pessoais começaram a se popularizar, a internet se difundiu e a revolução da informação se evidenciou como a mais eficiente de todas as inovações do século passado.

(...) a característica distintiva da era da informação é a intensidade espaçotemporal, mais do que a “extensividade” geopolítica; ou seja, a capacidade de intensificar efeitos globais mediante o colapso do tempo e da distância. (...) Quando uma revolução para de prenunciar mudanças e começa a significar uma era, em geral isso quer dizer que houve uma estabilização do regime, uma codificação da mudança cultural e a restauração da previsibilidade.(...) Mas não foi assim com a revolução da informação no coração palpitante da era da informação. (...) A modernidade na era da informação manifesta-se não como uma era mais avançada que vem suceder outra mais atrasada, mas como oscilações rápidas de meio e mensagem (razão sinal/ruído), repetições regressivas de imagens (elos de retroalimentação) e phase-shift entre ordem e desordem (ou complexidade). (Ibid, p. 328)

Atualmente, terroristas e pacifistas estão todos interconectados através da tecnologia de informação. Um espaço importante a ser ocupado é o virtual, pois possibilita maior eficiência à invasão territorial dos campos de guerra. A mídia múltipla possibilita novas fronteiras, que vão além das políticas, econômicas, religiosas e culturais. Estes quatro fatores sofrem as conseqüências quando a ideologia invadir a população dentro de suas próprias casas.

A mídia global, além de desencadeador e transmissor de eventos e fatos ocorridos, reage na maneira como nós respondemos ao que é transmitido. Ela registra, repassa, representa e informa nossa resposta diante das notícias globais. Assim, a mídia tornou-se essencial para a circulação global de poder, as propagandas de guerra e o ativismo pela paz. Sites foram feitos e debates foram transmitidos para explicarem os motivos da ocupação do Iraque. Para os muçulmanos da *jihad*, a internet se transformou no principal cenário para que redes como a Al-Qaeda crescessem em número e poder. Por outro lado, vimos milhões de pessoas

organizando passeatas pela paz e protestos anti-guerra pelo mundo todo.

A interconectividade apresenta novos perigos ao mesmo tempo em que traz novas oportunidades. O InfoTerror, por ser capaz de produzir tanto efeitos reais quanto virtuais, acabou criando um fenômeno de banalização do terror. Com o 11 de setembro, a imaginação de todo o mundo voltou-se para o que poderia acontecer depois e quais seriam os rumos que a humanidade estaria tomando. Com o advento das novas tecnologias e graças à interconectividade da sociedade de informação, essa imaginação foi aplicada de maneira invasiva e exagerada sobre o terrorismo. A informação e o jornalismo se transformaram em campos publicitários para aqueles que iriam contra e a favor da guerra. Os filmes hollywoodianos foram um reflexo desse efeito. Histórias sobre a Guerra do Iraque, o declínio do império americano, atentados terroristas e a decadência dos valores ocidentais lotaram as salas de cinema de todo o mundo. O terrorismo se tornou comum. Piadas e sátiras eram feitas para aliviar a tensão sobre as massas ao mesmo tempo em que o sensacionalismo alienava o mundo através do medo. Sob o lema do “direito à informação”, os espectadores se tornaram *voyeurs* de cenas de morte, mutilação e emoções violentas, o que quebrou certos tabus que a sociedade tinha a respeito de certos assuntos, ao passo em que a guerra e a violência se tornaram comuns para toda uma geração. A mídia é uma arma de distração em massa.

O próprio efeito de simultaneidade que a televisão e a internet causaram ao registrarem ao vivo os atentados às Torres Gêmeas indica que a informação teria que ser usada com cuidado dali em diante. Sem contar com os diversos vídeos feitos por celulares e câmeras amadoras na hora em que os dois prédios foram atingidos pelos aviões e vieram ao chão. Hoje, esses vídeos circulam pela Internet e essas imagens, inclusive, já foram recriadas no cinema diversas vezes, provando como o terrorismo é banal e que a “aura” desse fenômeno se encontra ausente de sua essência, como diria Walter Benjamin, diferentemente de um outro fato histórico igualmente importante para as transformações que vivenciamos nos últimos anos, como a queda do Muro de Berlim, em que a autenticidade e o conteúdo de informação condensado em poucas imagens se encontra em um nível muito mais elevado, próximo à única filmagem do assassinato de John Kennedy. Ao comparar a queda do Muro (fim da antiga Guerra Fria) com a queda das Torres (início da nova Guerra ao Terror), Derian faz as seguintes considerações:

11/9 ou 9/11[onze de setembro ou 9 de novembro]. Essa data refere-se ao desabamento das torres, ao terror e ao trauma; a outra, à queda do muro, à alegria e à esperança; ambas, subseqüentemente, sofreram com a repetição do significado: de modo independente – o fim da Guerra Fria não foi o resultado de movimentos de massa antipolíticos, mas, sim, do empobrecimento da União Soviética promovido por Reagan por meio da corrida armamentista –, assim como comparativo, a rica complexidade e promessa cosmopolita de 9/11 foram rapidamente abafadas pelas narrativas fundamentalistas e patrióticas de 11/9. Ambas foram produzidas pela mídia global, mas só uma foi mantida. (Ibid, p. 336)

Peter Robert Demant¹¹ relaciona os impactos que o 11 de setembro causou na população mundial com o fenômeno da globalização. O fato dos atentados terem acontecido numa era em que a informação e a interconectividade se dão de forma instantânea no mundo todo torna os atentados muito mais chocantes do que a queda do Muro de Berlim.

A globalização transforma o público inocente ao mesmo tempo em vítima real ou potencial e em telespectador dos dramas terroristas. (DEMANT, 2006, p. 339)

A revolução dos meios de comunicação, como efeito da globalização, acaba criando, conseqüentemente, contatos e choques entre integrantes de culturas ou sistemas de valores diferentes. O resultado é uma fragilização das fronteiras, o que causa colonialismos ideológicos provindos das nações hegemônicas, seja em aspectos tecnológicos, midiáticos, econômicos, políticos ou culturais. No mundo globalizado, a exclusão social está tão próxima quanto a expansão territorial.

Além disso, o terrorismo procura se manifestar onde ele mais possa fazer proveito dos meios de comunicação. O ato terrorista, em si, é uma mensagem feita para ser vista e espalhada. Países como a China e a Coreia do Norte, por exemplo, por terem a cobertura da mídia censurada pelo Estado, estariam teoricamente seguros

¹¹ DEMANT, Peter Robert. *Terrorismo e Globalização: Extremização Religiosa ou Leilão Midiático?* In: *Terrorismo & Relações Internacionais: Perspectivas e desafios para o século XXI*. Org: Herz, Mônica & Amaral, Arthur Bernardes. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

de serem vítimas de atos terroristas.

Já no caso dos Estados Unidos, ocorre exatamente o contrário. A nação expande seu domínio pelo mundo através do capitalismo vendendo a imagem ideológica da democracia e da plena liberdade de direitos. Com isso, a mídia e a liberdade de expressão ganham forças para noticiar e opinar sobre tudo o que acontece com a maior superpotência do mundo, o que sempre é extremamente relevante para todo o resto do globo, por motivos financeiros ou ideológicos. O país é o carro-chefe da civilização ocidental, simbolizando todos os seus valores e costumes. Por ser a nação mais poderosa, financeira ou belicamente, tornou-se a “polícia do mundo”, desde os tempos da Guerra Fria, vigiando e protegendo nações aliadas e possíveis aliadas de diversas ameaças contra a democracia, não se importando com as vidas que estão em jogo no território inimigo e seguindo sempre seus próprios interesses. É nesse ponto que a ideologia americana entra em contradição.

Logo após os atentados de 11 de setembro, os Estados Unidos suspenderam quaisquer direitos individuais e de liberdade de expressão. Qualquer um dentro de seu próprio território poderia ser uma ameaça em potencial. As autoridades chegaram a abusar do seu poder de maneira explícita, denunciada pela mídia internacional. Diversos muçulmanos que viviam no país e americanos com passados criminais foram injustamente incriminados ou investigados pela CIA e pelo FBI. Os jornais, a propaganda e o cinema foram rigorosamente controlados pelos órgãos ligados ao governo Bush, que mostrou sua verdadeira face do autoritarismo no poder.

Os Estados Unidos passaram então a “vigiar” o mundo, dentro e fora de suas fronteiras. Mas quem “vigiaria” os Estados Unidos?

1.4 - No deserto do real

Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura. Marc Ferro¹², ao avaliar a relação que um documento cinematográfico – seja ele ficção ou documentário – tem com a sociedade, chama atenção para um aspecto peculiar dos Estados Unidos:

¹² FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1993.

[O Cinema] exprime admiravelmente bem esse movimento que não é verificado de modo tão eloqüente na literatura, no ensino da História ou na vida política. Mais do que nunca, os Estados Unidos aparecem como um país que interroga a si mesmo, depois da Guerra do Vietnã e da crise. Essa interrogação é um sinal de liberdade, uma garantia contra o retorno ao conformismo e à uniformidade satisfeita das três décadas centrais do século XX. (FERRO, 1993, p. 197)

Através de metáforas e alegorias, Ferro analisa que o cinema americano expressa em seus filmes uma visão político-cultural de sua sociedade, tornando o cinema americano um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização das massas. O mesmo cinema moralista estabelecido pelo código Hays depois da Segunda Guerra Mundial é o cinema norte-americano que mostra implicitamente a visão esquerdista de alguns cineastas.

Na época de McCarthy, diversos filmes foram julgados porque glorificaram até mesmo os inimigos dos Estados Unidos, como por exemplo a União Soviética. Também tiveram problemas os cineastas acusados de ter levado os Estados Unidos à guerra, menos por ódio do nazismo do que por solidariedade com o comunismo. Esse período que sucede à Segunda Guerra coincide com o início da Guerra Fria, e caracteriza-se pela existência de uma ideologia *oficial*, obrigatória. É o único momento da história do cinema americano em que todo e qualquer questionamento foi identificado a uma traição. Devido a essas circunstâncias, os cineastas de esquerda tiveram que migrar para gêneros cinematográficos que lhes proporcionavam um “abrigo”: as comédias musicais, o *western*, bem como tenham se voltado novamente para filmes de gângsteres do tipo “o crime não compensa”.

A metáfora do filme *A Origem* (Christopher Nolan, 2010) parece perfeita para explicar o poder que o cinema exerce sobre a ideologia que cerca as massas. O governo americano reconhece o fascínio que a sociedade tem pelo cinema. Os Estados Unidos são o país que mais consome produtos audiovisuais no mundo. A mídia aqui, como já citamos a estratégia dos terroristas, também se torna uma arma para os governos autoritários. Mas foram os soviéticos e os nazistas os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura. No caso do

filme de Nolan, a trama recorre a uma convenção narrativa muito freqüente nos filmes do gênero da ficção-científica: o fenômeno da projeção. Quando os personagens centrais da história se projetam para o mundo dos sonhos – como *Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999) ou *Avatar* (James Cameron, 2009) – similarmente já haviam feito, projetando seus personagens para outros mundos –, a metáfora consiste na projeção que o espectador tem com o filme: de ser transportado para um mundo onde sonhos são possíveis. É uma nova realidade onde idéias podem ser roubadas ou, mais importante, implantadas, como o filme mesmo nos conta. Essa é a grande arma do cinema: implantar idéias para as massas. Principalmente em um país como os Estados Unidos, ou na maioria dos países ocidentais, onde o cinema é um meio de comunicação tão expoente.

Slavoj Žižek lembra a terrível ironia que os atentados de 11 de setembro quiseram comunicar às grandes massas:

O impensável que aconteceu era portanto o objeto de fantasia: de certo modo, os EUA receberam aquilo que era o objeto de suas fantasias cinematográficas, dos mais marcantes filmes de catástrofe, e isso foi a surpresa maior. (ŽIŽEK, 2003, p. 16)¹³

Segundo o autor, fomos apresentados ao “deserto do real”, fazendo menção ao que o personagem Morpheus diz ao protagonista Neo quando lhe apresenta a verdadeira realidade, em *Matrix*. Toda a ideologia consumista de um império que sustentava a ilusão de um sonho americano inquebrável foi ao chão junto com as duas torres. Essa forte idéia foi implantada em nossa cabeça naquela manhã de 11 de setembro. O atentado terrorista havia cumprido o seu maior propósito que é o de transmitir uma mensagem a todos os povos.

É precisamente agora, quando estamos lidando com o real cru da catástrofe, que devemos ter em mente as coordenadas ideológicas e fantasmáticas que determinam a percepção dela. Se há algum simbolismo no colapso das torres do World Trade Center, ele não é tanto a antiga noção de “centro do capitalismo financeiro”, mas, ao contrário, a noção de que as duas torres representavam o centro do capitalismo virtual, de especulações financeiras desconectadas da

¹³ ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!* São Paulo: Ed. Boitempo, 2003.

A nova realidade que os americanos teriam de encarar a partir daquele momento seria que o seu próprio mundo estaria ameaçado. Os conflitos que o país trava ao redor do mundo agora poderiam estar dentro de seu próprio território. As famílias não estariam mais seguras pela distância que as separa das telas de cinema e de TV. O inimigo poderia vir de dentro de seus próprios limites geográficos, como na metáfora de *A noite dos mortos-vivos* (George Romero, 1968), em que enquanto o governo se manteve ocupado com conflitos contra o comunismo, em países como o Vietnã, os próprios americanos estariam tentando sobreviver em uma guerra contra seus semelhantes. A metáfora de Romero eleva o conceito de consumismo ao extremo, quando o exército de zumbis tenta desesperadamente “consumir” a carne daqueles que ainda não estão contaminados. O paraíso idealizado pelo sonho americano de uma cidadezinha pacata do interior, com alto padrão de vida e um futuro próspero, é cruelmente corrompido quando as pessoas são obrigadas a sobreviver às mandíbulas de seus próprios amigos e parentes, que são misteriosamente reanimados após a sua morte recente e se transformam em terríveis canibais desprovidos de raciocínio.

Depois do 11 de setembro, o horror e a paranóia vivenciados pelos americanos se assemelha à fantasia idealizada por Romero. Esse é mais um paralelo traçado entre os contextos da Guerra Fria e da Guerra ao Terror. Se um filme é uma fonte riquíssima para a historiografia por retratar as mudanças de comportamento e pensamento da sociedade quando foi produzido, como analisa Marc Ferro, podemos interpretar *A noite dos mortos vivos* como uma manifestação dos sentimentos que perturbavam a geração americana do final dos anos 1960. O filme expressa, em si, o medo que a população tinha de seus próprios vizinhos, colegas de escola, pais e irmãos e amigos mais íntimos. A paranóia que dominava a sociedade americana é que todos eram suspeitos de serem simpatizantes do comunismo, corruptores dos bons valores ocidentais e traidores da própria pátria. Pessoas que se venderam econômica e ideologicamente, podendo assim contribuir para que o mundo entrasse em um colapso nuclear causado pelo conflito apocalíptico entre as duas potências mais poderosas. A mesma paranóia foi vista recentemente, quando o governo de Bush provocou na população americana o terror de uma nova ameaça nuclear, dessa

vez vinda do que o então presidente chamou de Trindade do Mal: Irã, Iraque e Coréia do Norte.

Um dos efeitos da globalização que agravou o medo dos americanos foi o fato do país ter se tornado ainda mais cosmopolita do que era na década de 1960. Hoje, milhões de muçulmanos vivem em território americano. Da noite para o dia, todos eles se tornaram suspeitos. A internet e as linhas telefônicas foram confiscadas em toda a nação. O medo se instaurou fortemente devido ao poder de comunicação que o indivíduo começou a ter devido às novas tecnologias. As liberdades individuais então foram suspensas. Diversos foram os filmes que expressaram essa nova realidade americana, como *Guerra dos mundos* (Steven Spielberg, 2005), *Paranóia* (2007, D. J. Caruso), *A soma de todos os medos* (2002, Phil Alden Robinson) e *A identidade Bourne* (2002, Doug Liman). Sem contar com os filmes com metáforas de guerra: *Tróia* (2004, Wolfgang Petersen) e *Cruzada* (2005, Ridley Scott). Na televisão, o sentimento americano sobre a Guerra ao Terror encontrou na série *24 horas* (2001-2010, Fox) a sua maior expressão.

A temática da paranóia contra os valores e as bases ocidentais sempre esteve presente nos filmes americanos. Na década de 1990, por exemplo, já no cenário pós-Guerra Fria, encontramos filmes em que adversidades externas, geralmente representadas por malfeitores, ameaçam o arquétipo típico da família americana. Exemplos claros são *Cabo do medo* (1991, Martin Scorsese), *Kalifornia* (1993, Dominic Sena) e *O Fugitivo* (1993, Andrew Davis).

Essa relação entre cinema e história implica em interpretações múltiplas sobre a função de um filme para a sociedade. Sua importância sobre os aspectos sociológicos e culturais de uma época nos remete ao choque entre eras, entre o imaginário fantasmático do filme e a realidade em que foi produzido:

(...) os filmes cuja ação é contemporânea da filmagem não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que têm um maior alcance, trazendo até nós a imagem real do passado. (FERRO, 1993, p. 60)

O filme seria, então, um documento que fomenta as fontes históricas de quando foi produzido. É um retrato constante de uma sociedade que vive em constante transformação, delatando cada um de seus aspectos mutáveis. O cinema nos mostra

os novos mitos, frutos das novas narrativas, e a sua importância como auto-entendimento humano.

O mito é a tradução explícita ou enigmática dos conflitos e lutas do ser humano para compreender ou empreender o processo de relacionar-se com a realidade. (TÁVOLA, 1985, p. 14)¹⁴

O cinema – assim como a história, que pode ser redescoberta e reescrita – é inerente ao tempo. O filme se perpetua, contanto que seja uma obra de arte não destruída, como um dos grandes propagadores dos novos mitos da sociedade. Um instrumento capaz de fazer a mentalidade humana se entender.

Existe como forma de conservar na memória ou de significar um determinado valor. A mitologia, as lendas, os contos de fadas, a comunicação de massas, servem-se de mitos por ser mais fácil para a mente expressar os conteúdos (valores) através das histórias e narrativas do que de conceitos. O mito serve para tal captação. Tudo o que não se torna (jamais) claro para a mente ou é inconsciente ou transcendente emerge sob a forma de mito. Expressar-se por meios simbólicos é a forma de as mentes individual e coletiva fazerem emergir ao consciente o que nelas jaz ou lateja em profundidade, oclusão, alcance, memória, ancestral ou futura. (Ibid, p. 12)

Reconhecendo o poder que o cinema tem na formação das mentalidades e na força que exerce entre as massas, políticos e religiosos sempre o utilizaram como forma de propaganda ideológica. Os artistas e cineastas, por sua vez, expressaram suas críticas aos governos e aos frágeis (ou fortes) valores da sociedade através de seus filmes. Desde o seu surgimento, no final do século XIX, o cinema tem funcionado como uma espécie de catalisador, que acelera a aproximação que o público tem com os novos mitos da sociedade.

O cinema, como plena expressão das vontades humanas, é capaz de implantar idéias e de mudar mentes. Tem o poder de vigiar e denunciar quem exerce autoridade. Parafraseando as teses sobre Feuerbach – que Karl Marx escreveu em 1845 – e tomando o cinema como exemplo: a arte, como toda filosofia que a cerca,

¹⁴ TÁVOLA, Arthur. *Comunicação é Mito*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

não se deve limitar a apenas interpretar o mundo de diversas maneiras, mas deve ser capaz de transformá-lo.

1.5 - “Who watches the Watchmen?”

Não só o cinema tem o poder de transformar uma cultura. As histórias em quadrinhos, como fortes expoentes da arte no século XX, também são capazes de fazê-lo. Elas não apenas foram influenciadas pelo cinema, mas também foram capazes de influenciá-lo. Prova disso é o objeto aqui analisado: a “*graphic novel*” *Watchmen*, publicada pela DC Comics em 12 edições entre 1986 e 1987.

O termo “*graphic novel*” era pouco utilizado na época. Ele significa “novela gráfica”, ou em imagens. Os criadores de *Watchmen*, Alan Moore e Dave Gibbons, foram audaciosos ao resgatar os antigos heróis da Charlton Comics – que havia sido comprada pela DC – e inseri-los numa trama dentro do nosso mundo. Diferentemente da Metrópolis do Superman ou da Gotham City de Batman, os personagens mascarados de *Watchmen* viviam na Nova York dos anos 1980, contextualizados em tempo e espaço, porém, como se vivessem em uma realidade paralela à nossa. Os heróis da Marvel, como o Homem-Aranha ou o Demolidor, também viviam em uma Nova York alternativa. Mas *Watchmen* não abordava a mesma temática até então considerada infantil desses outros heróis. Seus personagens eram densos, soltavam palavrões, cometiam atos violentos e estavam envolvidos em uma trama política que englobava o cenário conflituoso e delicado da Guerra Fria, onde todos sentiam medo de uma ameaça nuclear sem precedentes. *Batman: o cavaleiro das trevas*, criada por Frank Miller e também publicada em 1986, tinha certas semelhanças com *Watchmen*: era a desconstrução do herói mais rentável e um dos mais famosos da DC Comics, apresentando o homem morcego como um velho neurótico de guerra, obcecado pelo combate ao crime, simpatizante de atitudes fascistas, enquanto que Superman era uma marionete do governo americano nas batalhas contra os comunistas. O horror nuclear e a violência também estão presentes na obra de Miller.

Definitivamente, não eram obras literárias destinadas a crianças. Eram novelas gráficas para adultos. Daí o termo. Enquanto outras histórias tinham função de divertimento e escapismo, essas duas obras, em particular, procuraram ir além do entretenimento e proporcionaram ao leitor uma forte reflexão em relação à natureza

humana contemporânea.

Moore, Gibbons e Miller foram responsáveis por fazer as histórias em quadrinhos atingirem um novo patamar nunca antes alcançado por qualquer outro “gibi”. Isso se deve ao fato de utilizarem suas histórias fantasiosas para criticarem o real conflito sócio-político da Guerra Fria, através de uma linguagem pouco convencional para os quadrinhos.

Os Estados Unidos haviam fracassado ao tentar depor o governo de Fidel Castro e ao tentar impedir a construção do Muro de Berlim durante o governo Kennedy. A expansão comunista preocupava o Ocidente. O presidente Lyndon B. Johnson, no cargo desde o assassinato de Kennedy, em 1963, então resolveu ajudar o Vietnã do Sul (pró-capitalismo) contra o Vietnã do Norte (pró-comunismo), e em 1965 enviou as tropas americanas ao pequeno país asiático.

Em 1968, com Richard Nixon eleito, o conflito se intensifica ainda mais. As manifestações anti-guerra criam enorme pressão sobre o governo dentro e fora dos Estados Unidos, ainda mais quando os jornais começaram a noticiar massacres de civis inocentes, principalmente mulheres e crianças, na batalha. Além disso, os vietcongues tinham mais conhecimento geográfico sobre a região que os americanos, o que resultou em enormes baixas no exército invasor. O resultado foi a queda da popularidade de Nixon e a suspensão das estratégias militares no Vietnã em 1973.

Um ano depois, com o *impeachment* causado por um escândalo político de espionagem partidária e desvio de dinheiro dos cofres públicos, Nixon é obrigado a renunciar. O que estava acontecendo no Vietnã também foi responsável por sua queda do poder. Nixon saiu como um dos presidentes mais impopulares da história dos Estados Unidos.

Na trama de *Watchmen*, Alan Moore subverte a história como nós a conhecemos. A história se passa em 1985 e Richard Nixon ainda é o presidente em exercício, rumo ao seu sexto mandato, possibilitado por uma medida provisória extraordinária. Para as pessoas no mundo de *Watchmen*, Nixon é muitas vezes visto como um herói da nação por ter vencido os soviéticos em várias batalhas. Sua popularidade supera a de Kennedy. Como os super-heróis existem na história desde meados de 1940, a expansão comunista é contida graças aos esforços do Dr. Manhattan, o único personagem com super-poderes entre os Minutemen, a Liga da Justiça de *Watchmen*. O personagem tem esse nome por fazer referência ao Projeto Manhattan que originou

a bomba atômica na década de 1940, e é capaz de moldar a realidade conforme a sua vontade; um poder quase divino. “O super-homem existe e ele é americano”. É uma frase que aparece pontualmente durante a história quando alguém se refere ao Dr. Manhattan, que é visto como o grande vigilante do mundo.

No decorrer da trama, o Dr. Manhattan vai perdendo a sua humanidade até se tornar completamente alheio a ela. Os super-heróis vão ser responsáveis pela vantagem estratégica americana sobre a União Soviética durante a Guerra Fria. Graças a eles, a guerra do Vietnã é vencida, Watergate abafado, Nixon termina seu mandato e se reelege continuando na presidência até o momento da história.

Graças à existência do Dr. Manhattan, os soviéticos só ameaçam invadir o Afeganistão em 1985. Quando o herói se exila em Marte (por motivos que vamos ver mais tarde), a invasão se concretiza.

A guerra entre Irã e Iraque, durante 1980 e 1988, também influenciou o universo de *Watchmen*. Na época e no mundo real, os Estados Unidos apoiavam o Iraque de Saddam Hussein contra o Irã, enviando suprimentos e armas, enquanto a União Soviética tomou o lado iraniano, visando uma ocupação principalmente em sua fronteira leste, com o Afeganistão. Essa atitude faz com que analistas na história temam que o país soviético utilize-se da manobra Destruição Mútua Assegurada, conceito real criado na época no caso drástico de um confronto entre as duas superpotências, o que culminaria na destruição do mundo por meio de armas nucleares. Esse clima de tensão também permeia a obra de Alan Moore durante diversas passagens do enredo. Em uma fictícia banca de jornal em Nova York, que consiste em um dos núcleos narrativos da HQ, os leitores de jornal se mostram aterrorizados com as notícias de guerra e temem um apocalipse nuclear. A guerra atômica que tanto havia sido explorada no cinema havia chegado às tramas das histórias em quadrinhos.

Mas *Watchmen* não se limitou apenas a tratar do assunto como outra história qualquer. É interessante notar a maneira como a história realizou a abordagem do medo e da incerteza causados pelo conflito ideológico entre as duas super-potências. Os vigilantes não são heróis convencionais, são pessoas solitárias, com distúrbios mentais e sexuais, confusos e limitados por suas próprias impotências perante o caos que um iminente holocausto bélico poderia provocar. O termo “super-herói” é questionado diversas vezes e de variadas maneiras na história. O autor chega a

satirizar seus conceitos mais básicos, como o uso da capa no uniforme, que pode atrapalhar fatalmente o desempenho de um herói durante um combate físico.

Na edição número 11, publicada originalmente em julho de 1987, o personagem Ozymandias cita um trecho do discurso que Kennedy realmente pretendia fazer em Dallas, Texas, se não tivesse sido assassinado: “Nós, deste país, desta geração, somos, por destino e não por escolha, os vigias nas muralhas do mundo livre”¹⁵, como se toda a nação americana fosse responsável por qualquer ato heróico contra o inimigo comum do Ocidente que era a União Soviética. Sob esse aspecto, nos quadrinhos, a história faz com que a relação entre heróis e Estado se estreite, uma vez que os maiores sucessos obtidos na guerra contra o comunismo se deviam aos dois únicos mascarados que ainda agiam legalmente: o semi-deus Dr. Manhattan e o super-soldado Comediante. Os outros foram forçados a se aposentar quando a fictícia Lei Keene, que proibia o vigilantismo mascarado, fora aprovada no Congresso na década de 1970. Com exceção dos dois combatentes já citados, somente Rorschach continuava patrulhando na clandestinidade. A polícia havia se incomodado com a presença dos vigilantes, provocando uma greve geral em 77. Três dias violentos se seguiram até que a tal lei jogou os vigilantes mascarados de volta à ilegalidade.

Com apenas dois heróis em suas mãos e o resto fora de cena, o governo americano tinha autoridade absoluta sobre a nação, mesmo que isso o obrigasse a utilizar a violência e a força bruta em alguns casos. Aqueles que queriam fazer justiça com as próprias mãos deveriam ser perseguidos e punidos. Com o Dr. Manhattan do seu lado, o Estado se aproximou de um modelo totalitarista de exercer o poder, embora isso pudesse trazer consigo algumas contradições.

Se o próprio Dr. Manhattan, em virtude de seu poder e intelecto, não está acima da lei moral, só parece razoável concluir que os Estados Unidos não estão acima da lei moral em virtude do poder que herdaram do serviço dele. Esta certamente deveria ser nossa posição de partida, mas é importante apontar que a moralidade política é diferente da moralidade pessoal. As nações não são pessoas, e, assim, não é necessariamente inconsciente reivindicar que, mesmo que o Dr. Manhattan tenha de jogar pelas regras morais que cada pessoa tem de jogar, os Estados Unidos, como um país, não têm de jogar pelas

¹⁵ INTERNET: Disponível em: <http://www.jfk-info.com/trademrt.htm>

mesmas regras morais que outros países. Só porque tomamos uma posição no que diz respeito a uma questão sobre moralidade pessoal, não significa que estamos, portanto, comprometidos em tomar a mesma posição em uma questão envolvendo moralidade política. (ROBICHAUD, 2009, p. 25)¹⁶

Watchmen então desconstrói o arquétipo do semideus questionando sua moralidade perante o senso de justiça comum, principalmente demonstrando sua ambivalência em relação à vida humana quando ele se exila em Marte ao saber que sua presença pode provocar câncer nas pessoas que convivem com ele (o que na verdade era apenas uma artimanha de Ozymandias para executar seu plano). Veremos mais sobre isso no capítulo IV.

Os super poderes do Dr. Manhattan não somente provocaram mudanças no campo da política. A tecnologia também se desenvolveu profundamente graças ao seu intelecto e ao seu poder de manipular a matéria em seu nível mais básico. O personagem desenvolveu a genética, além de novas formas de combustível, o que possibilitou aos dirigíveis se tornar o meio de transporte mais viável do universo da HQ, seguido pelo carro elétrico.

Apesar de ser extremamente fantasioso e fazer referências a questões metafísicas que remetem a história ao gênero futurista da ficção científica, o universo de *Watchmen* também traz uma abordagem única e realista a respeito da construção iconoclasta do papel de um herói para a sociedade. O surgimento desse novo conceito de herói é fruto de uma geração alienada pelo horror da guerra, perdida em seu espaço devido a tantas transformações. A geração proveniente da revolução cultural dos anos 1960 era uma geração preocupada com questões existencialistas, que pretendia suprimir o pessimismo e a depressão da sociedade pós-Segunda Guerra. É desse novo cidadão comum que surgem heróis como o Homem-Aranha, um adolescente que vive endividado, tentando ajudar sua tia que está na terceira idade, sendo humilhado por seus colegas, mas que, por outro lado, veste um uniforme azul e vermelho e luta para tentar recuperar os bons valores que um dia fizeram parte de sua nação. É uma espécie de anti-herói, se comparado ao tipo físico e perfeito do Superman ou do Capitão América, seus antecessores da Segunda

¹⁶ ROBICHAUD, Christopher. *O super-homem existe e Ele é americano: moralidade em face do poder absoluto* In: *Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach* (org: IRWIN, William & WHITE, Mark D.) São Paulo: Ed. Madras, 2009.

Guerra. O Homem-Aranha não parece ser indestrutível; é muito mais humano, o que faz com que seus leitores se identifiquem muito com ele.

As lutas pelos direitos humanos e pelas minorias, na mesma época, também influenciaram a criação dos X-Men, mutantes renegados pela sociedade, ao mesmo tempo em que eram a última salvação da mesma.

Se observássemos o trajeto do arquétipo do herói e suas transformações sociológicas no decorrer das décadas do século XX, marcado pelas novas artes como o cinema e os quadrinhos, veríamos que o herói da década de 1920, por exemplo, luta com sua inocência para fazer prevalecer os antigos valores humanos que estão destruídos na sociedade. Os filmes de Chaplin ilustram bem isso. Os grandes antagonistas de Carlitos são os avanços tecnológicos e o abuso dos aristocratas e das autoridades, responsáveis pela desumanização da sociedade.

Após a Segunda Guerra – diferentemente da Primeira, em que o herói lutava por honra e por amor a sua pátria –, evolui para um outro nível. Ele continua em busca dos mesmos valores, embora não encontre sentido para sua própria vida, o que o caracteriza com um viés mais existencialista, perdido e sujeito a ser enganado no meio em que vive. Os detetives *noir* e os cowboys têm esse perfil; eles precisam resolver problemas psicológicos e espirituais na expectativa de encontrar a sua identidade. Isso se deve muito também aos receios políticos e o temor de uma bomba atômica. Esse é um tipo de herói muito parecido com os de *Watchmen*. Não é por acaso que Rorschach usa chapéu e capa de chuva assim como os detetives *noir*; é uma referência evidente ao arquétipo em questão.

O herói americano passa por uma espécie de seleção natural no decorrer das décadas, evoluindo e transformando-se de acordo com as mudanças operadas pela sociedade.

As perguntas levantadas por Alan Moore são: e se eles realmente existissem, como seria a nossa realidade? Se eles têm o poder de fazer justiça com as próprias mãos, então, quem tem o poder de controlá-los, seguindo questões éticas e morais? Essas questões, se interpretadas como alegorias do poder militar e econômico dos Estados Unidos, permanecem atuais, com o país agindo como vigilante do mundo na Guerra ao Terror, usando toda a sua força para invadir e punir quem for de seu interesse. Os conflitos e as intervenções no Oriente Médio continuam os mesmos

desde a Guerra Fria. O inimigo é que mudou de rosto. Saem os soviéticos, entram os grupos terroristas. A área geográfica sob influência continua a mesma.

A expressão “quem vigia os Vigilantes?” (“Who watches the Watchmen?”) vem do poeta romano Juvenal, um século depois de Cristo, e sua intenção era satirizar a ação de homens que punham guardas para garantir a castidade de suas mulheres. “Quem vigia os Vigilantes? A esposa se antecipa e começa com eles.”¹⁷ Mas a verdadeira pretensão dos autores era fazer referência à epígrafe do Relatório da Comissão Tower, que citava o poema e resultou em investigações do escândalo Irã-Contras, durante a administração do governo Reagan.

Moore e Gibbons colocam esta questão – de como o agente que traz segurança, se deixado sem controles, torna-se um agente de uma ainda maior insegurança – para dentro do gênero de super-heróis. (...) o encontro entre o mascarado e o sem máscara não traz riscos e violência só para o último, mas para o primeiro da mesma forma. (SPAKANOS, 2009, p. 41)¹⁸

Os personagens mesmo velhos e emocionalmente atordoados, com a moral altamente questionável, apresentam-nos ainda uma outra pergunta: são essas as pessoas que supostamente deveriam estar preparadas para nos salvar? Talvez mais uma alegoria política sobre como os governantes que estão no poder estão preparados para nos proteger e nos oferecer o que há de melhor. Em entrevista ao programa *Comics Britannia* da BBC¹⁹, Moore afirmou que “o que *Watchmen* se tornou foi uma completa meditação sobre o poder. Nós estávamos pensando em como, até certo ponto, cada um desses personagens representava algum tipo de poder.”

Se esses fossem super-heróis típicos, provavelmente nunca teríamos alimentado tais pensamentos, mas os “heróis” de Moore e Gibbons nos forçam a reconsiderar a autoridade com a qual agem os super-heróis. Na verdade, *Watchmen* identifica, explora e problematiza de

¹⁷ JUVENAL. *Satires*, 6, p. 346-348.

¹⁸ SPAKANOS, Tony. *Supervigilantes e a Lei Keene*. In: *Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach* (org: IRWIN, William & WHITE, Mark D.) São Paulo: Editora Madras, 2009.

¹⁹ INTERNET: BBC Bristol, *Comics Britannia*, 2007. Disponível em: www.bbc.co.uk/bbcfour/comicsbritannia/comics-britannia.shtml; sob o link “Alan Moore Interview II”, acessado em 13/06-2011.

forma brilhante uma tensão fundamental do gênero de super-heróis, uma que também é central no estudo de filosofia política, a saber: a legitimidade da autoridade (Ibid, p. 42)

A legitimidade das ações dos super-heróis não pode ser viabilizada se os mesmos agirem contra ou fora do Estado. Por isso a Lei Keene entrou em vigor: para tornar somente os vigilantes que eram de interesse do governo, juridicamente legais. Em *Watchmen*, o governo dos Estados Unidos se utiliza da imagem e do poder dos super-heróis para se tornar mais forte e legitimar seus atos de violência na guerra. No mundo real, fazem o mesmo, explorando o potencial ideológico que os super-heróis do cinema e de outras mídias exercem sobre as massas para tentar convencê-las de que a guerra é necessária, ao classificar seus antagonistas como vilões, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

JUSTIÇA ENCAPUZADA

2.1 - A legitimação da guerra sob o disfarce do entretenimento

Quando a moral americana se encontrava ferida e soterrada nas ruínas do World Trade Center, a Casa Branca começou sua campanha de difusão ideológica. Um de seus primeiros passos, em relação ao cinema, foi convocar para uma sigilosa reunião um time do mais alto escalão de executivos de Hollywood. O objetivo era utilizar o cinema como forma de propaganda para executar três objetivos políticos fundamentais: divulgar o conceito de “guerra ao terrorismo” proposto por Bush, mobilizar tropas americanas para a guerra e levantar a moral para incentivar o consumo do povo americano. Em troca, o governo investiria fortemente na indústria cinematográfica.²⁰

O governo norte-americano reconhece o poder que o seu cinema tem na formação da opinião pública, não só dentro de seu próprio território, mas em diversas partes do mundo, principalmente, no Ocidente, desde os tempos da Segunda Guerra. A opinião pública, nesse início de século, se encontrava amedrontada; a mídia, fragilizada. Era o momento perfeito para tal investida ideológica.

Como já foi dito antes, os alemães e os soviéticos, seguindo o modelo dos pioneiros do cinema que documentavam seus governantes em eventos específicos, utilizaram-se do cinema como forma de propaganda de suas ideologias. Hitler e Stalin viam nos cine-jornais e nos filmes de ficção e documentário que financiavam, sua principal arma para invadir o âmago mais profundo de seus inimigos: a imaginação. Hitler mesmo era amigo íntimo de Leni Riefenstahl, a principal cineasta que trabalhava para o Partido Nazista.

Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda Nazista, por sua vez, dizia que:

(...) a propaganda não diz respeito à verdade em geral, mas à verdade

²⁰ INTERNET: BAHIANA, Ana Maria. *Guerra na Mídia*. O Globo, 18/11/2001. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2111200194.htm>, acessado em 04/05/2011.

tal como ela é interpretada pelo propagandista. A propaganda não deve investigar objetivamente a verdade e, na medida em que isso é favorável à parte contrária, não se deve seguir as regras teóricas da justiça; deve-se apresentar somente o aspecto da verdade favorável à sua posição. (GOEBBELS apud WISENTHAL, 2005)²¹

Goebbels havia percebido a aliança perfeita entre cinema, política e propaganda. O grande desafio para a obra cinematográfica seria disfarçar a propaganda ideológica através do roteiro, da *mise en scène* e da montagem, além da trilha sonora. No caso do documentário, a manipulação de depoimentos de entrevistados e o recorte de imagens que poderiam denegrir ou ovacionar certos conceitos e ícones, de acordo com os interesses de quem os produz, também se tornou numa estratégia narrativa de grande eficiência e repercussão para certos realizadores vinculados ao governo. Muitas vezes, filmar um documentário era muito mais importante, já que, nesse gênero, pode-se construir uma falsa realidade. Não só o cinema, mas também o rádio foi decisivo para a divulgação da ideologia nazista, trazendo ao público a notícia dentro de sua própria casa, o que instigava as pessoas a freqüentarem as salas de cinema e verem com seus próprios olhos o que acontecia nas frentes de batalha.

Do outro lado do Atlântico, os Estados Unidos seguiram o mesmo plano. Com o apoio do Estado, a indústria cinematográfica crescia desenfreadamente. Como propaganda do Ocidente e a política da boa vizinhança de Hollywood, os filmes dos grandes estúdios suscitavam valores propriamente norte-americanos, que pregavam o modo de vida de consumo através de ícones do *star-system* hollywoodiano, numa campanha igualmente ideológica.

Mais recentemente, Hollywood continua pregando os mesmos valores em nome do Estado, apoiando-se às vezes em narrativas ainda mais sutis, como releituras e ficções históricas que tiveram grande aceitação do público, como *Gladiador* (Ridley Scott, 2000), *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004), *Alexandre* (Oliver Stone, 2004), *Rei Arthur* (Antoine Fuqua, 2004) e *Cruzada* (Ridley Scott, 2005). Filmes em que os heróis são personagens ou arquétipos históricos, mas que têm elementos de suas narrativas ligeiramente adaptados para a contemporaneidade, o que justifica ainda mais a força ideológica do filme e comprova o poderio político do cinema junto às

²¹ INTERNET: NUNES, Cláudio. *Artigo: Goebbels e César Gama*. NE NOTÍCIAS. 13/06/2005. (Disponível em <http://www.nenoticias.com.br/lery.php?var=1118663193>, acessado em 12/04/2011.

sociedades. Hollywood se aproveita de lendas já conhecidas comumente e de heróis já consagrados para facilitar sua aceitação por parte do público. Ela utiliza as histórias clássicas desses personagens para expressar os valores morais e patrióticos de sua nação. Por isso esses personagens ainda seduzem.

Porém, existe uma nova tendência que age em resposta a esses filmes dentro da própria Hollywood. Depois dos atentados de 11 de setembro, a produção de filmes do gênero de guerra também cresceu consideravelmente, contando com produções que abordavam a guerra como plano de fundo ou retratavam as angústias e o desamparo da sociedade americana diante do conflito, como *Crash – No Limite* (Paul Haggis, 2004), *O Mensageiro* (Oren Moverman, 2010) e *Jogo de Poder* (Doug Liman, 2010). *Watchmen: O Filme* também faz uma releitura histórica como os filmes que exaltam o poderio americano. Porém, mostra em sua trama episódios da Guerra Fria em que o presidente Nixon se utiliza dos super-heróis em ação para, na verdade, denegrir esse tipo de manobra política. Os super-heróis, que antes eram símbolos máximos da nação norte-americana, são vistos como seres descompensados que abusam da própria autoridade para atingir seus próprios objetivos, traçando assim, um paralelo com a verdadeira postura dos Estados Unidos nos conflitos que envolvem a Guerra ao Terror.

Como já havia observado Walter Benjamin²², a guerra, embora seja considerada esteticamente apropriada para os meios cinematográficos, não deveria nos motivar a exaltá-la, mas sim, a condená-la como prática humana repugnante.

[...] a guerra é bela, pois, em virtude das máscaras contra gases, do terrificante megafone, dos lança-chamas e dos carros de assalto, funda a soberania do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque realiza, pela primeira vez, o sonho de um homem com o corpo metálico. A guerra é bela porque enriquece o prado florido com as orquídeas flamejantes que são as metralhadoras. A guerra é bela porque reúne, para compor uma sinfonia, a fuzilaria, o fogo dos canhões, a pausa entre os tiros, os perfumes, os odores da decomposição. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, das esquadrilhas aéreas em formas geométricas, das espirais de fumo subindo das cidades incendiadas e muitas outras

²² BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas – Vol. I*. Brasília: Ed. Brasiliense, 1989.

ainda (...) lembrai-vos destes princípios fundamentais de uma estética de guerra, para que assim, se esclareça vosso combate por uma nova poesia e uma nova plástica. (BENJAMIN, 1989, p. 239)

É inegável o manifesto das opiniões contrárias à guerra nas narrativas cinematográficas de Hollywood. No período pós-Segunda Guerra, por exemplo, é marcante o sucesso dos chamados *films noir* nas salas de cinema de todo o mundo. Os famosos detetives particulares, como o Philip Marlowe de Humphrey Bogart, simbolizavam o retrato típico do cidadão americano que se entristece ao enxergar a dura realidade por trás das sombras, em um mundo em que as aparências do consumismo revelam as terríveis raízes da corrupção e do crime. A desilusão e o sentimento de perda do pós-guerra são predominantes nesses filmes, desde a fotografia expressionista, que explora fortes contrastes entre o preto e o branco, até os detalhes da trama, em que os personagens principais são fatalmente enganados. Os *films noir* e outros gêneros como o drama e a comédia já foram um terreno fértil para que cineastas expressassem suas visões decadentes sobre a sociedade. O Rorschach de *Watchmen* é inspirado nesse arquétipo, como veremos no capítulo IV.

Mesmo assim, a imagem que sempre prevalece sobre a atitude que os Estados Unidos têm em relação à guerra é a de que o cinema norte-americano apóia e propaga o poderio bélico de seu país. Isso se deve ao fato de que os heróis dos filmes de ação são mais emblemáticos do que quaisquer outros. Talvez, o exemplo mais claro disso seja Rambo, interpretado por Sylvester Stallone, símbolo máximo do herói disposto a morrer em um combate militar para defender seu próprio país da ameaça comunista no Vietnã. O mais irônico, hoje, é pensar que Rambo já serviu à causa de Osama Bin Laden no Afeganistão, em *Rambo 3* (Peter MacDonald, 1988), em que o soldado se junta aos rebeldes afegãos para lutar contra os soviéticos.

Em *Rambo 4* (Sylvester Stallone, 2008), o velho fuzileiro sai de sua pacata aposentadoria, pilotando seu barco nos rios da Birmânia, para resgatar um grupo de missionários das garras de um ditador em um país vizinho. As metáforas bélicas voltam literalmente armadas nesse novo filme. John Rambo, símbolo absoluto do poder implacável do exército americano, mostra-se relutante na primeira metade do filme, até perceber que a guerra está no seu sangue e que o vício do combate é inerente aos Estados Unidos e sua política externa. Ao contrário de *Guerra ao Terror* (Kathryn Bigelow, 2008), que mostra esse vício como o vazio existencial deixado

pela guerra, Rambo deixa claro que o patriotismo armado é sua fonte de vida. “Você vive por nada, ou morre por algo”, é um dos bordões do herói ao longo do filme.

Era esse o tipo de mensagem que Karl Rove, membro especial do gabinete de George W. Bush, queria que o cinema propagasse para o público que fosse assistir aos filmes americanos. Para Sam Stratman, secretário-executivo do Comitê de Relações Internacionais do Congresso em Washington, o governo sabe “que o mundo forma a maior parte das suas impressões sobre os EUA através dos filmes.” (Ibid) Já Henry Hyde, deputado do Comitê, pergunta “como é que o país que inventou Hollywood consegue ter uma imagem tão ruim no exterior?”

Além do apoio dos próprios americanos e de outros países ocidentais, os Estados Unidos também visavam uma aliança com os países muçulmanos, cientes de que seus filmes são campeões de bilheteria em países como a Turquia e a Arábia Saudita e que seus astros são extremamente populares por lá.

Leonardo di Caprio e ‘Titanic’ são tão populares no Afeganistão que o Talibã punia com prisão os barbeiros que cortavam os cabelos dos jovens fãs à moda do herói do filme de James Cameron. Segundo uma pesquisa da revista ‘Variety’, os filmes de maior bilheteria dos últimos 15 anos no Oriente Médio são, em ordem decrescente, ‘Titanic’, ‘A Máscara de Zorro’ e ‘Godzilla’. (BAHIANA, 2001)

Hollywood mantém então a sua famosa “política da boa vizinhança”, produzindo filmes que levantam a moral dos americanos, buscam popularidade em territórios dominados pelo “inimigo”, promovem visitas de celebridades aos soldados e ainda mascaram sua ideologia através dos elementos iconográficos de suas produções.

Mesmo que Hollywood seja em parte desatrelada do governo, ao contrário do que acontece na Europa e no Brasil, a indústria cinematográfica americana, que está mais ligada às regras de mercado do que às do Estado, rendeu-se às exigências de Bush e de seus conselheiros, temendo dificuldades de produção caso a censura estatal se revelasse como um neo-macarthismo – dessa vez, contra os apologistas do terrorismo –, fazendo ressurgir feridas traumáticas para a liberdade de expressão na indústria do entretenimento. Além disso, deve-se levar em conta o receio da queda de popularidade dos filmes americanos em países estrangeiros, devido à imagem denegrada que os Estados Unidos viriam a ter quando entrassem em guerra. A Casa

Branca precisava do apoio de todos em sua empreitada, e o cinema seria um recurso fundamental utilizado para se conseguir tal vitória.

Ainda que a maioria dos executivos de Hollywood seja simpatizante do Partido Democrata e sinta falta dos anos de Clinton, eles se renderam aos argumentos do então presidente republicano. A realidade agora era outra. Os Estados Unidos estavam sob ataque e todos estavam apavorados, inclusive os poderosos de Los Angeles. Todos queriam vingança, inflados por um espírito nacionalista exacerbado. O medo utilizado por Bush e seus aliados para conseguir apoio da população também tinha infestado Hollywood como um vírus. A mídia em geral já estava do seu lado. Em breve, o jornalismo sensacionalista moldaria a opinião pública para apoiar o presidente em seu combate no Oriente Médio. O cinema seria sua principal arma para engrandecer a imagem dos Estados Unidos dentro e fora de seu território, mascarando os verdadeiros propósitos econômicos que estavam por trás do conflito.

O roteirista John Romano propôs ao Congresso uma nova abordagem nos conteúdos audiovisuais, algo que reformularia a maneira de se escrever roteiros e as políticas de produção na indústria *mainstream* dali em diante. Para Romano, a produção de entretenimento em geral deveria produzir conteúdo de qualidade superior, tanto para o cinema quanto para TV; tornar o conteúdo de alto nível facilmente acessível aos mercados exteriores; abraçar a diversidade étnica e cultural dos EUA, mostrando diferentes pontos de vista, sotaques e tipos físicos em filmes e programas de TV; incorporar temas, histórias e problemas internacionais nas produções; e, finalmente, utilizar em larga escala o talento internacional, especialmente atores, diretores e roteiristas de outros países.

Sem saber, Romano estava ditando as novas tendências dos produtos audiovisuais que viriam a ser produzidos a partir dos primeiros anos do século XXI. Paralelamente a isso, a indústria cinematográfica norte-americana começou a investir em peso nas novas tecnologias de filmagem, desenvolvendo técnicas que já existiam, como o IMAX e o 3D, elevando o padrão de entretenimento a um outro nível. A intenção era mostrar que o cinema produzido nos Estados Unidos era superior a qualquer outro no mundo. Sobre o conteúdo dos filmes, continuaram explorando, como sempre, temas de valor universal, que causavam forte comoção em platéias dentro e fora de seu país. Com a Guerra ao Terror acontecendo, a ideologia americana foi perfeitamente mascarada na velha luta entre o bem e o mal, já

explorada desde os primórdios do cinema, mas agora com novas possibilidades, como veremos mais adiante. Hollywood se tornou cada vez mais cosmopolita. Tanto na frente como por trás das câmeras, profissionais e personagens do mundo todo figuravam na Meca do cinema como nunca antes. E o advento das novas tecnologias que interconectavam o mundo todo possibilitou os executivos a “caçar” novos talentos internacionais e pesquisar melhor sobre outras culturas. A política da boa vizinhança havia atingido novos patamares em suas relações.

Pois Hollywood continua sendo, nessa nebulosa expansão do cinema globalizado, o centro geométrico, com uma força centrípeta que absorve os talentos vindos de todas as cinematografias. Isso foi sempre o que aconteceu, sobretudo em razão do afluxo de cineastas europeus, muitos dos quais fugiam do nazismo nos anos 1930, e da aura de terra prometida que fez do país uma terra de imigração, como Kazan ilustrou de forma exemplar em *Terra de um sonho distante* [1963]. Mas é preciso observar que o chamado a vir trabalhar no regaço hollywoodiano se manifesta numa nova escala, com uma intensidade e uma amplitude sem precedentes. (...) Nessas condições, se a América permanece o centro do planeta Cinema, a paisagem hollywoodiana se mostra agora mais cosmopolita e variegada do que nunca. A globalização está apenas começando: é um cinema cada vez mais desterritorializado, transnacional e pluralizado que se anuncia. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, pp. 96-97)²³

Ocorrem casos de alguns cineastas serem chamados para fazerem “*remakes*” de seus próprios filmes, como o japonês Hideo Nakata, que dirigiu a versão americana de sua própria película *O Chamado 2* (2005), ou o alemão Michael Haneke que refez *Violência Gratuita* (1997) em 2008 para Hollywood.

Tanto o público quanto a crítica especializada ansiavam por um certo olhar exterior sobre os Estados Unidos. Como vimos, isso não era nenhum fato inédito na história, mas também não se restringiu apenas ao cinema, se levarmos em conta que outras mídias, como os quadrinhos, também já se atentavam para a questão desde antes. *Watchmen* foi escrito e desenhado por ingleses que realizaram todo o processo

²³ LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Ed. Meridional: Porto Alegre, 2009.

de criação sem pisarem em solo americano, mandando pacotes contendo as páginas da revista para serem editadas e publicadas do outro lado do Atlântico. Talvez esse seja mais um fator que contribuiu para transformar a *graphic novel* tão atual até para os dias de hoje.

2.2 - Arma de distração em massa

Walter Benjamin havia observado, já na década de 1930, que o cinema é uma obra de arte feita para ser reproduzida. Entretanto, o autor chama atenção para o momento em que a obra, depois de tanto ser reproduzida, perde sua autenticidade artística, instaurando-se não em sua base de ritual de consumo, mas na prática política.²⁴

Douglas Kellner²⁵, famoso teórico, utiliza o estudo do perspectivismo de Nietzsche para formular sua “Análise política da mídia”, chamando atenção para inúmeras interpretações que uma obra de arte pode ter de acordo com diferentes perspectivas.

[...] um estudo cultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame. O conceito inspira-se no perspectivismo de Nietzsche, segundo o qual toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a faz, trazendo, portanto, em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, valores, preconceitos e limitações. Para evitar a unilateralidade e a parcialidade, devemos aprender como empregar várias perspectivas e interpretações a serviço do conhecimento. (KELLNER, 2002, p. 129)

A “Análise Política” proposta por Kellner mescla conceitos de História e teoria social para interpretar textos culturais, utilizando-os para elucidar tendências, conflitos, possibilidades e anseios históricos. Theodor Adorno e Walter Benjamin já

²⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁵ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

havia teorizado uma análise da indústria cultural parecida na década de 1960, mas Kellner e Michael Ryan²⁶ foram os primeiros a pensar numa “crítica diagnóstica” da cultura, em 1990:

Cada método crítico tem seus pontos fracos e fortes, seus clarões e pontos cegos. As críticas feitas com base na ideologia marxista sempre foram fortes na contextualização histórica das classes e fraca na análise formal, sexual, racial; o feminismo é excelente na análise dos aspectos sexuais, mas às vezes, ignora questões de classe, [...]; o estruturalismo é útil na análise da narrativa, mas tende a ser excessivamente formal; a psicanálise convida à hermenêutica da profundidade e à articulação do conteúdo e dos significados do inconsciente, mas às vezes, ignora a determinação sociológica dos textos e dos indivíduos. Portanto, quanto mais métodos críticos como esses tivermos, maiores serão as probabilidades de produzir leituras críticas, reflexivas e multilaterais. (KELLNER, 2001, p. 131)

Kellner prossegue sua análise afirmando que toda forma de comunicação é ideológica, e vários elementos políticos estão implícitos em uma obra de arte, que seduz o público através da retórica de imagens, sons e narrativas.

A retórica do cinema, por sua vez, se dá em diversos sentidos e âmbitos. Como por exemplo, o cinema tem pleno domínio do tempo de sua narrativa, ele permite descontinuidades, câmera lenta, aceleração, inversão da escala do tempo, todas essas trucagens – que só o cinema permite – têm um inestimável valor educativo, científico, filosófico, humorístico e artístico. (BETTON, 1987, p.17)²⁷ Esses recursos são muito utilizados pelo cineasta Zack Snyder em *Watchmen: O Filme* atingindo os mais diversos propósitos para a narrativa, preocupando-se sempre em espetacularizar a imagem.

Assim, podemos notar também a influência da linguagem de videoclipe no filme. Dos anos 1980 até os dias de hoje, pudemos observar uma mudança no

²⁶ INTERNET: RYAN, Michael, and KELLNER, Douglas (1990). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana: Indiana University Press. Disponível em http://books.google.com/books?id=S9KZQ3iHeE0C&pg=PA336&lpg=PA336&dq=douglas+kellner+e+michael+ryan+camera+politica&source=bl&ots=2-W3hjECwJ&sig=on_dOe02hunEE6mltLOsul9aKns&hl=pt-BR&ei=IbnCTZ2GHifx0gHf3JztAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, acessado em 05/05/2011.

²⁷ BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

comportamento do público, que teve sua percepção audiovisual mais aguçada, ansiosa por montagens de planos rápidos, o que possibilita uma aceleração do tempo relativo que um filme tem. Muitos aspectos consolidados por esse fenômeno se devem ao fato do sucesso da linguagem de videoclipe, provinda da formação de público pelo canal MTV. A relação do espectador com a obra obteve novos paradigmas. O público queria imagens que ilustrassem suas músicas preferidas, criando uma experiência sinestética. A cultura da imagem cresceu vigorosamente quando as pessoas começaram a ser atraídas pelos efeitos da vídeo-arte inseridos na cultura pop. Cores, psicodelismo, não-linearidade, niilismos narrativos e truques de edição reformularam os novos padrões da retórica audiovisual.

Esses novos parâmetros viriam a ser reformulados mais uma vez, com as novas tecnologias disponíveis. O sociólogo Manuel Castells²⁸ estudou como a internet e os celulares estão ficando cada vez mais interativos, o que pode ser extremamente útil para o *advertising* de um filme, por exemplo. Castells conclui que uma das maiores mudanças em razão da experiência do homem moderno com a tecnologia reside nas relações sociais, que em decorrência dessa influência perceptiva, passam de verticais para uma maior tendência à horizontalidade, principalmente, com o uso da Rede.

É através dessa digitalização dos meios de consumo que atraem os indivíduos que o cinema se encaixa, criando uma nova experiência entre o homem, a obra de arte e a percepção. O termo “Ciberpercepção” foi pensado por Kátia Maciel e André Parente²⁹ para conceituar a forma como as tecnologias mediam as relações entre o homem e o cinema:

Ciberpercepção é a antítese do túnel da visão ou do pensamento linear. É tudo ao mesmo tempo, percepção da multiplicidade de pontos de vista, extensão de todas as dimensões do pensamento associativo, o reconhecimento da transitoriedade de toda experiência, a relatividade de todo conhecimento, a impermanência de toda percepção. (MACIEL & PARENTE, 2003, p. 34)

²⁸ CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

²⁹ MACIEL, Kátia. & PARENTE, André. *Redes sensoriais – arte, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

Estamos vivendo um momento histórico único graças às novas mídias que a tecnologia nos apresenta. Veremos mais sobre essa relação no capítulo seguinte. O cinema tem papel fundamental nessa transformação, pois é através dele, principalmente, que o homem enxerga um meio de contar, compreender e representar o mundo como se fosse “real”. É através da ficção filmica que a visão humana tem maior expressão sobre a era em que vive. Como Marc Ferro concluiu, o filme é um documento historiográfico de forte entendimento para as ciências humanas, de acordo com o contexto em que é produzido; é um reflexo da sociedade. Através do cinema, as transformações tentam ser entendidas por meio de novos mitos que são criados e reformulados. Mitos esses que se identificam com a sociedade. Por isso o cinema continua sendo tão sedutor para as platéias do mundo todo.

Por outro lado, como explica o pesquisador colombiano Jesús Martín-Barbero³⁰, a arte, como meio de comunicação, pode se tornar uma arma de agentes políticos que pretendem dominar e explorar outros povos e culturas. Contrariando as conclusões de Benjamin, Martín-Barbero diz que é preciso inverter os olhares e desfazer a tecnologia do papel de mediadora entre as pessoas e o mundo, quando na verdade, ela tem sim, um papel importante, mas na “transformação da sociedade em mercado, e deste em principal agenciador da mundialização (em seus muitos contrapontos e sentidos)” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 20).

A indústria cultural, tomando o cinema como exemplo, percorre dois caminhos simultaneamente: o de transformar a sociedade, que tenta se entender através de sua própria cultura; e o de dominar outras sociedades em seu aspecto ideológico, devido ao seu forte poder de sedução. O ser humano se apegua aos mitos que cria – como veremos mais adiante – e só é capaz de se interpretar depois que produz sua cultura. A arte é entendida como extensão natural do homem. O cinema serve como um difusor implacável de novos e velhos mitos, em que o “boom” das adaptações de histórias em quadrinhos constitui uma nova realidade na indústria cinematográfica que explica o fenômeno.

Gerard Betton prossegue com essa linha de pensamento, notando que o cinema adquire uma função política como arte capaz de representar a realidade: “Deduz-se que a realidade é não apenas complexa em sua infinita diversidade, mas que ela é,

³⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

além disso, movente. Seria então possível captá-la?”. (BETTON, 1987, p. 07)

O filme é um documentador da realidade. Ferro, ao analisar o papel do cinema na Segunda Guerra, adverte que os filmes são verdadeiros reveladores de ideologias, sejam políticas e/ou sociais de uma determinada sociedade, delatando seus interesses implícitos e/ou explícitos, segundo as sutilezas das imagens e da narrativa filmica. As pessoas, principalmente na época da guerra, buscavam a experiência cinematográfica como uma forma de vivenciar um imaginário coletivo contra sua triste realidade. Os filmes de guerra, sobre o êxtase da violência dos campos de batalha que chamam atenção de tantos espectadores, suprem o efeito catártico que a televisão não consegue preencher por ter que seguir regras e códigos éticos. As imagens chocantes impedidas de serem exibidas na televisão são dramatizadas no cinema.

Essa afirmação complementa o pensamento de Kellner sobre sua “Análise Política da Mídia”:

[...] ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estético-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas, e produzem efeitos políticos. (KELLNER, 2003, p.76)

Entretanto, os filmes, embora carregados de ideologia política e social, não devem ser interpretados apenas pelos aspectos da retórica e do consumo. Acima de tudo, o cinema, por criar e difundir mitos que refletem e seduzem a sociedade como nenhum outro veículo de comunicação, é capaz de produzir idéias e argumentos que podem levar a sociedade a provocar determinadas mudanças culturais. Talvez assim, a indústria cultural, sobretudo a cinematográfica, seja capaz de motivar uma reflexão que gere mudanças significativas nos valores éticos, políticos e econômicos que movem a sociedade. Nos capítulos IV e V, veremos como o maniqueísmo típico dos filmes norte-americanos está cedendo lugar em diversos filmes à crítica social.

[...] os devaneios, a cultura popular, a grande literatura, as utopias políticas e sociais, a filosofia e a religião – muitas vezes descartadas como ideologia por alguns críticos ideólogos marxistas – contêm momentos emancipatórios que projetam visões de uma vida melhor, capaz de pôr em xeque a organização e a estrutura da vida no

capitalismo (ou no socialismo estatal). (KELLNER, 2003, p.143)

Martín-Barbero via os meios de comunicação como um elo entre o Estado e o povo, e o cinema e o rádio seriam os principais responsáveis por consolidar essa relação. O autor ressalta o valor que os meios de comunicação tiveram para a formação de cidades e unificação de nações, num processo que parte do micro para o macro. A cultura seria um meio de reconhecimento de identidades nacionais, historiograficamente, sobretudo no século XX.

Com a ida do homem do campo para o que viriam a se tornar os centros urbanos, em busca de empregos e expectativas de vida, a mudança de comportamento social sofreu um drástico rompimento com seu passado. O homem urbano teria que se adaptar a uma nova forma de vida. Martín-Barbero enxerga esse novo modo de organização social como a passagem da formação da *cultura popular* para a *cultura de massa*, o que implicou em profundas transformações no pensamento humano, na organização política e na estrutura social destas cidades, necessitadas de um elo comum, que significasse sua existência dentro de um todo coeso que seria a idéia de Nação. É a partir deste momento que o Estado vê nos meios de comunicação a chave para a missão de unificação nacional.

Assim como havia acontecido na Europa nazista e fascista, o autor realça a manipulação dos meios de comunicação nos países latino-americanos, governados por líderes demagogos que ansiavam pelo apoio das grandes massas em meados do século XX. Segundo o autor, isso se deve ao fato da América Latina ainda não ter conhecido sua própria identidade até então, tendo importado o modelo europeu de “nação civilizada”. Esta lógica inverte a ordem natural da formação de grandes Estados, “em que primeiro um povo forma uma identidade para que depois se forme uma nação, e não o contrário, como havia ocorrido na América Latina.” (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 230)

A sociedade do século XX é predominantemente urbana, marcada por um intenso processo de transição. O homem sai do campo arcaico para a cidade industrializada. Os grandes mitos do século em questão são protagonizados por heróis que sofrem transformações vinculadas a uma mudança de valores e costumes que a natureza da cidade havia imposto. As Grandes Guerras e conflitos internos como greves e lutas por direitos e emancipações – sejam de minorias (Martin Luther

King) ou até mesmo de países inteiros (Gandhi) – foram fortes conseqüências invisivelmente enraizadas em fatores ligados ao crescimento desenfreado das grandes cidades, reflexos de economias sempre em busca de maiores cifras.

O herói dessa nova era busca se adequar à sociedade mutante. É o caso do Gatsby de Fitzgerald, um verdadeiro exemplo da melancolia e do desamparo dos anos 1920, uma década vítima da Grande Depressão que se instaurou nos Estados Unidos depois da Primeira Guerra Mundial e por causa do *Crack* da Bolsa. Ou mesmo do herói de Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1936, Charles Chaplin): um vagabundo que arranja um trabalho “robótico” em uma fábrica, o que lhe rende várias situações cômicas que criticam o modo de trabalho do homem industrial além de seus direitos trabalhistas. A partir de então, o herói é forçado a buscar uma nova paz interior de acordo com novas regras e costumes no universo que o cerca.

Antes de encontrar seu lugar tanto reivindicado no meio em que vive, esse novo herói precisa lutar contra si mesmo para se conhecer.

(...) a opção feita pelos americanos de correr em busca do sucesso pessoal e de talvez, por isso mesmo, estarem mais próximos das ambições mais gerais da humanidade, (...) coloca o “american way of life” como intrinsecamente hostil à alta cultura. Uma sociedade democrática, preocupada com o quantitativo, em distribuir cultura a todos, fazer com que o acervo amealhado seja equitativamente dividido entre a maioria dos cidadãos, não tem condições de estimular o que realmente é original, inédito, revolucionário. (...) O que atinge as massas é a banalização, é dar uma aparência mundana aos valores e produtos culturais. (...) Exemplo mais escrachado é o facto do super-homem de Nietzsche, uma colossal concepção metafísica de um novo ser, ter inspirado o super-herói dos quadrinhos americanos: o Superman (...) logo, a alta cultura, “representa uma ameaça à experiência americana de atribuir valores iguais aos seres humanos.”³¹

O herói da nova era abandona a velha visão maniqueísta do mundo. O verdadeiro Mal está contido em seu interior; é ele mesmo. E os meios de produção de arte dos Estados Unidos passam a pregar novos valores, pois se os heróis não os

³¹ “História – Cultura e Pensamento.” *Democracia versus alta cultura*. 24 May 2003: p. 1 <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner4.htm> (Acessado em 12/06/2011)

seguirem, eles não sobrevivem.

(...) a cultura norte-americana prevaleceu, após a Segunda Guerra Mundial, porque investiu pesado na adolescência. Quer dizer, a cultura de massas, o triunfo do entertainment, o enorme impacto desses valores mundo afora (...) Tudo isso teria a ver com o ideal de sermos, todos, felizes, saudáveis como teens.(RIBEIRO, 2003, p. 1-2)³²

O público jovem simboliza essas transformações, e o cinema, como forte expoente da manifestação cultural, tem caráter transformador na sociedade por transmitir idéias, difundir imagens, criar ícones e mitos. Nos Estados Unidos – onde a democracia e a liberdade de expressão, mesmo sendo exemplos para o mundo todo, estiveram sob vigia do poder estatal nos últimos anos, depois do 11 de setembro –, os filmes foram usados como uma maneira de persuadir a opinião do público para apoiar o governo em seus propósitos de guerra, na tentativa de unificar a nação em prol de decisões que envolviam o destino de milhares de americanos que foram aos campos de batalha. Por outro lado, o cinema também foi capaz de denunciar as transformações de uma sociedade que estava sendo amedrontada por uma ameaça mentirosa, em que nem seus inimigos como seus próprios combatentes poderiam ser vistos como heróis de uma causa, como veremos adiante.

2.3 - Vigiando os Vigilantes

A adaptação de Zack Snyder *Watchmen – O Filme*, de 2009, atualiza o tema da *graphic novel* da década de 1980. O foco sobre quem tem o poder e quem é capaz de controlar quem tem o poder dá lugar à questão do vigilantismo. Mesmo respeitando e mantendo o tema central original, o filme questiona mais o fato do direito que um vigilante tem de fazer justiça com as próprias mãos, sem respeitar nenhuma jurisdição e, muitas vezes, sem moral ética, o que dialoga com uma análise crítica da doutrina do governo Bush sobre a Guerra ao Terror.

Os anos Bush são lembrados como um tempo em que os direitos humanos e a

³² RIBEIRO, Renato Janine. *Hegemonia ambígua*. Home page. 24 May 2003: pp. 1, 2 <<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo51/cinema/index.php>> (Acessado em 12/06/2011/

liberdade de expressão foram abalados por uma administração neo-conservadora e profundamente autoritária, lembrando um modelo totalitarista de governo. Quando os atentados de 11 de setembro ocorreram, as medidas estatais suspenderam as leis que protegiam os privilégios individuais que os cidadãos americanos tinham na sociedade. Todos foram vigiados e qualquer um poderia ser investigado como um conspirador, principalmente se fosse de origem estrangeira. Durante os dias que se sucederam aos atentados, determinadas músicas foram proibidas de serem tocadas nas rádios do país, assim como alguns filmes de serem exibidos no cinema e na TV, por apresentarem elementos inapropriados para o momento, segundo a Comissão Nacional sobre os Ataques Terroristas nos Estados Unidos.

A mídia e a imprensa tiveram várias matérias censuradas ou manipuladas, seguindo os interesses do Estado. Sobre a política externa, como já vimos, o exército americano foi mandado ao Oriente Médio sob um falso pretexto e assim deram início a duas guerras.

Os Estados Unidos vigiavam o mundo, exercendo seu poder e passando por cima de qualquer objeção legislativa nacional ou internacional. Esse é mais um paralelo encontrado entre o Estado real e os vigilantes da ficção.

O Comediante e o Dr. Manhattan, os únicos vigilantes que continuaram na ativa depois da Lei Keene, submissos ao governo, não chegam a interferir nas ordens de seus superiores, como o presidente Nixon. Eles apenas cumprem o seu trabalho, seja para conter um tumulto nas ruas de uma grande cidade ou para explodir tanques inimigos no Vietnã. A expressão “Deus é americano”, usada para designar os esforços supremos do Dr. Manhattan na guerra, é uma crítica ao pensamento que o governo dissemina, afirmando que os Estados Unidos são os escolhidos de Deus para intervir e matar em nome da paz mundial. Isso cria um ciclo vicioso em que os poderosos se utilizam das vantagens desses super-heróis para oprimir a sociedade, e a opressão desta os fortalece. A liberdade individual é restringida à força pelos mais fortes. Depois da greve dos policiais, preocupados com seus empregos, em 1977, a única maneira que o governo encontrou de ter controle total sobre os vigilantes foi integrá-los ao seu sistema. Malucos como Rorschach ou éticos demais como o Coruja ficariam de fora do esquema. Eles não se encaixavam no perfil por motivos que discutiremos de maneira mais abrangente no capítulo IV.

Distanciando-se de todo o gênero de super-heróis, *Watchmen* mostra por que super-heróis agindo como vigilantes deveria ser aterrorizador, não encorajador, o que justifica os esforços de colocá-los sob a autoridade do Estado, (...) *Watchmen* sugere que, mesmo sob a égide do Estado, os super-heróis não são necessariamente o que nós esperaríamos e certamente não são algo que devêssemos emular. Talvez alguns super-heróis possam trabalhar com o Estado, mas não com o mundo e com as personalidades que Moore e Gibbons criaram. De qualquer modo, não há garantias de que heróis com poder coercitivo, além daquele do Estado, permanecerão leais ao Estado. (SPANAKOS, p. 43-44, 2009)³³

Essa idéia do vigilantismo pela força pode nos remeter aos conceitos pensados por Foucault em *Vigiar e Punir*³⁴, em que o autor discute o interesse das forças dominantes em domesticar e manipular os corpos, que se tornam dóceis e obedientes, possibilitando os dominantes a fortalecer seu poder.

O panoptismo, ou as telas de vigilância, pensados por Foucault, também podem ter embasado Alan Moore na sua criação do universo de *Watchmen*. As ações contínuas do panoptismo se instauram no indivíduo e, por conseguinte, adestram a sociedade.

A técnica do “Panóptico de Bentham” é baseada no modelo das prisões com uma torre e um vigia colocados num pátio central, o que transmite a impressão de que o preso sempre é observado e, conseqüentemente, ocasiona a disciplina natural (FOUCAULT, 1987, pp.165-166).

A torre de vigia é um elemento recorrente na mitologia de *Watchmen*, desde a catedral do relógio até a música de Bob Dylan, “All Along the Watchtower”, citada na trama. No filme, os dirigíveis dominam os céus, numa posição privilegiada para vigiar e controlar a sociedade. A fortaleza de Veidt, na Antártida, funciona como uma torre de vigia de Foucault, onde o personagem assiste a tudo o que acontece em todos os lugares do mundo simultaneamente através de múltiplas telas de TV. Algo

³³ SPANAKOS, Tony. *Supervigilantes e a Lei Keene*. In: *Watchmen e a Filosofia*. Org: IRWIN, William & WHITE, Mark D. São Paulo: Ed. Madras, 2009.

³⁴ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Editora Vozes: Petrópolis, 1987.

parecido com a idéia do “Grande Irmão” de George Orwell, em seu romance “1984”.

Adrian Veidt, o Ozymandias, é o anti-herói de *Watchmen*. Com a sua personalidade espelhada nas de seus ídolos Alexandre, O Grande e Ramsés II, o personagem mostra ser um “conseqüencialista”, acreditando que todas as ações deveriam ser julgadas por suas conseqüências. Para ele, os fins justificam os meios. Como veremos adiante, o arquétipo do anti-herói é constituído, geralmente, pelo amálgama da figura do Herói com a figura do Sombra, ou vilão. Ozymandias é o super-herói/super-vilão de *Watchmen*; aquele que serve de prova de que, em um mundo dividido, não existem bandidos e mocinhos absolutos. Tudo depende de um referencial.

O plano de Ozymandias de tentar unificar o mundo sacrificando milhões de vidas em um atentado em Nova York pode parecer certo para ele, mas errado para seus colegas, principalmente para Rorschach. Entretanto, no final, com exceção de Rorschach, todos contestam, mas acabam virando cúmplices do plano de Ozymandias, visto que o sucesso de seu plano deu fim ao conflito entre os Estados Unidos e a União Soviética. Os vigilantes passariam então a ser definitivamente desnecessários para o mundo. Talvez seja essa a motivação pessoal que impede Rorschach de apoiar seu plano. Ser um vigilante é inerente à sua personalidade.

No mundo real, Osama Bin Laden e Bush também podem ser considerados heróis para seus povos e vilões para seus opositores? O plano de Bin Laden, ironicamente, é parecido com o de Ozymandias: provocar um atentado em Nova York, sacrificando vidas. Mas a conseqüência de seu ato terrorista vai além do pacifismo esperado por Ozymandias: fazer com que o exército americano cometesse o erro de invadir o Oriente Médio, e assim, conseguir simpatizantes ao redor do globo contra os grandes vigilantes do mundo, os Estados Unidos.

Mas entre a *graphic novel* e o filme, uma mudança radical ocorre ao adaptar os fatos dos quadrinhos para as telas, na atualização da história, que se passa durante a Guerra Fria, para a Guerra ao Terror. No capítulo III, discutiremos como a adaptação de um produto entre mídias distintas ocorre de maneira inovadora nos dias de hoje, devido aos adventos tecnológicos que intermedeiam as relações entre o consumidor e o que é consumido no âmbito do entretenimento, e como essas transformações interferem na modulação do herói moderno por entre diferentes meios, tomando *Watchmen* como exemplo.

CAPÍTULO 3

OS TEMPOS ESTÃO MUDANDO

3.1 - Símbolo é transformação

Jung dizia que tudo o que se torna claro para a mente, seja inconsciente ou transcendente, emerge sob a forma de mito. A psicanálise explica que as mentes individuais e a mente coletiva se expressam por meios simbólicos, fazendo surgir ao consciente o que nelas se encontra em camadas profundas, sendo capazes de revelar aspectos surpreendentes sobre o passado, o presente e o futuro do indivíduo e de sua sociedade.

Jung chegou a comparar, certa vez, uma lenda comum contada por diferentes civilizações primitivas com uma história que um de seus pacientes esquizofrênicos lhe relatou. O homem era de cultura restrita, e o psicólogo julgou ser praticamente impossível que ele tivesse conhecimento sobre tal história: “a de que o homem carrega dentro de si uma espécie de memória da humanidade, forma de guardar, no inconsciente, experiências ancestrais da espécie.” (JUNG, 2011, p. 12)³⁵

Seria possível que, nas trevas da esquizofrenia, o paciente tivesse recebido uma mensagem de seu inconsciente, pleno de sua coexistência com outras pessoas? De outros tempos? Talvez as visões que traduziram a história do esquizofrênico sejam uma manifestação do que Jung chamou de “inconsciente coletivo”, onde as imagens causadas por sua doença lhe possibilitaram acesso a uma espécie de memória ancestral da humanidade.

O “inconsciente coletivo” é representado, segundo Jung, por símbolos arquetípicos igualmente presentes nas manifestações da mitologia, nos rituais religiosos, na pintura, nos signos gráficos representativos de qualquer civilização e em qualquer tempo. No caso do esquizofrênico, a imagem simbólica talvez surja de seu inconsciente de uma maneira ainda mais forte, pois, privado de consciência, o

³⁵ JUNG, Gustav Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo – Vol. 9/1- Col. Obra completa*. 7ª edição. São Paulo: Ed. Vozes, 2011.

doente não se apega ao padrão lógico-racional da mente, que dá lugar às camadas mais profundas de seu psiquismo. (Ibid, p. 13)

Jung então, partindo desta premissa, estabeleceu nexos entre variadas e, muitas vezes, antagônicas formas de a humanidade expressar seus sentimentos, percepções e realidades. Por mais diferentes que fossem as fontes dos símbolos, o psicólogo notou que eles sempre revelavam pontos em comum, consciente ou inconscientemente. A mitologia clássica, a alquimia, os ritos de tribos, a filosofia oriental, religiões diversas e várias outras formas de representação humana foram analisadas pelo autor como fontes de matéria-prima para a formação da sociedade, que se relacionava intimamente com a maneira inconsciente dos pensamentos dos indivíduos, que involuntariamente seguiam o mesmo padrão de comportamento mental sobre os símbolos.

Mais: tais símbolos revelavam a relação imemorial do homem com os mesmos elementos básicos da natureza e as forças profundas do cosmos. Seja em civilizações separadas por séculos, quilômetros ou milênios, seja em outras mais próximas, os arquétipos do que ele denominou inconsciente coletivo sempre estavam presentes, embora sob diferentes formas. Particularmente na mitologia, como séculos depois nos contos de fadas, por exemplo, patenteavam-se as mesmas relações arquetípicas com os elementos constitutivos do inconsciente individual e do coletivo. (TÁVOLA, 1985, p.13)

O conceito de “inconsciente coletivo”, cunhado por Jung, pode ser, em parte, associado ao que Hegel³⁶ chamou de “*Zeitgeist*”, ou a tradução para o alemão de “*Genius Seculi*”, que vem do latim “*genius*” (“espírito guardião”) e “*saeculi*” (“do século”). Ou seja, uma interpretação dos símbolos de uma era, reduzidos à sua essência, para explicar o clima cultural e intelectual do mundo através de características genéricas de um determinado período de tempo. Hegel, como outros escritores românticos que estavam em voga na Alemanha na segunda metade do século XVIII, acreditava que a arte produzida por um indivíduo gerava frutos em uma manifestação coletiva, que expressava os valores e costumes de sua época, revelando suas alegrias, seus medos, suas formas de expressão e suas visões de

³⁶

HEGEL, Friedrich: *A Razão na História*. Editora Centauro, São Paulo: 2002.

mundo.

O pensamento coletivo – expresso pela arte e pelos meios de comunicação e analisado por autores como Jung e Hegel – é traduzido pela formação de mitos. Esses mitos, criados por diferentes civilizações, comprovam as idéias de “inconsciente coletivo” e de “*Zeitgeist*”, pois apresentam semelhanças que mostram como os mitos são inconscientemente criados e recriados tendo como base a mesma estrutura.

Hoje, essa estrutura é usada pela mídia, pela publicidade e pelas artes – especialmente o cinema – como uma maneira eficaz de transmitir uma mensagem a um determinado público alvo ou então para a comunicação às grandes massas. É o que Joseph Campbell³⁷ expressa como Monomito, um termo criado por James Joyce³⁸ e que explica como diferentes civilizações, com diferentes crenças religiosas, recorriam às mesmas estruturas narrativas para deflagrarem suas mitologias. A expressão Jornada do Herói, cunhada por Campbell em seus estudos sobre os povos antigos do Ocidente e do Oriente, incrivelmente ainda se apresenta de maneira altamente eficaz nos dias de hoje.

Sobre como as mídias se utilizam do Monomito, o professor de Ciências Humanas do MIT Henry Jenkins³⁹ resumidamente explica:

Segundo Joseph Campbell, estrutura conceitual resultante da análise cultural cruzada das maiores religiões do mundo. O Monomito de Campbell foi adotado pela literatura voltada a roteiristas e designers de jogos e transformou-se no que se chama hoje de “Jornada do Herói”, uma tentativa de aproveitar as estruturas míticas para a cultura popular contemporânea. (JENKINS, 2009, p. 384)

O fato é que o Monomito e a Jornada do Herói dialogam perfeitamente com as idéias e os anseios humanos em seu âmbito coletivo, sobrevivendo a diferentes culturas e por diversas eras, sempre se adaptando aos novos tempos. Para Campbell, quando se podem identificar sinais de mudanças nos paradigmas míticos da contemporaneidade, é indício de que novas transformações sociológicas estão por vir. Os mitos são símbolos das idéias humanas, e são elas que realmente moldam a realidade. Se o mito passa por uma mudança, a sociedade também passa, passou ou

³⁷ CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Editora Pensamento: São Paulo, 2007

³⁸ JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Faber and Faber: Londres, 1975.

³⁹ JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Editora Aleph: São Paulo, 2009.

ainda passará por uma.

O mito é matéria prima da mente; domina todas as construções dos homens. Seja nas histórias, ou formas de organização social, política e religiosa, os mitos representam estruturas da psique. Os homens se organizam em função deles. (TÁVOLA, 1985, p. 291)

O mito do herói é uma constante em todas as civilizações, tribos, sociedades ou culturas. Dos grupos mais primitivos às complexas engrenagens da sociedade organizada da era industrial, a figura do herói sempre foi uma representação constante, um símbolo e uma necessidade.

Jung afirma que o herói é uma imagem arquetípica, ou seja, “um patrimônio comum da humanidade, uma constante do psiquismo humano, símbolo representativo do inconsciente coletivo e por isso presente em todas as épocas” (NICHOLLS, p. 40, 1980)⁴⁰.

Segundo os estudiosos dos mitos e de sua relação com o psiquismo humano, a figura do herói representa de maneira simbólica as necessidades de afirmação do ego individual.

Nas sociedades de massa criadas no século XX, as histórias em quadrinhos, fotonovelas, folhetins, filmes, radiopeças, telepeças, teleteatro, etc. formaram a mitologia contemporânea, cuja diferença consiste no efeito multiplicatório das tecnologias que a utilizam hoje em dia. A mais reles obra de arte, como um gibi considerado como subproduto cultural pelos intelectuais da cultura, pode conter a percepção profunda de algo em gestação no inconsciente dos povos ou de um povo, verdade em formação e cristalização no seu consciente, como vemos em *Watchmen*. Ou seja, história mais irrelevante pode estar antecipando acontecimentos nos símbolos que utiliza. “O grande desafio para os artistas que querem criar algo inovador é mostrar o já revelado e ainda não percebido.” (TÁVOLA, 1985, p. 111)

Mito é a forma comunicativa de conservar e de significar um valor através de um símbolo ou meta-símbolo, que expressa, amplia, antecipa, fixa, esclarece, oculta ou exalta o valor significado. É, portanto, e representa, uma verdade profunda da mente. (Ibid, p. 11)

⁴⁰

NICHOLLS, Sallie. *Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

É possível seguir diferentes mudanças nos simbolismos mitológicos interpretando diversos aspectos de sua constituição semiótica. O mito é o incurso comum, paralelo ao incurso ideológico, presente em todas as comunicações. A comunicação entre os homens retoma da mitologia grega os seis elementos incursos:

O logos, o eros, o ethos, a psyche, o théos e o pathos.

O *logos* é a necessidade de conhecimento; o conceito. O *ethos* seria o princípio do inevitável suplício ético (o de Tântalo) do indivíduo quando em ação no mundo. *Eros*, o princípio do amor. *Psyche*, o princípio da alma, do psiquismo, da instância subjetiva. *Théos*, o princípio da divindade. E o *pathos* que vem a ser a inevitável tensão enfermiça do ser humano sempre incompleto, “doente ou reduzido no todo ou parte, herança de taras e loucuras (no mito cristão, o pecado original, e no grego, os males da caixa de Pandora).” (Ibid, p. 14)

Cada um desses elementos forma um grupo de arquétipos, que se distinguem entre si, segundo os estudos de Jung. É uma maneira de se tentar humanizar e assim compreender fenômenos sociológicos e antropológicos contidos nas profundezas do psiquismo humano.

O arquétipo é uma forma simbólica que se apresenta e entra em função onde não se disponham ainda de conceitos conscientes ou onde estes não sejam possíveis, quer por motivos de natureza íntima, quer por motivos exteriores (...) é um modo ou forma de apreensão psíquica do objeto. (JUNG, 1967, p. 438)⁴¹

Joseph Campbell já dizia que “a agonia da ultrapassagem das limitações pessoais é a agonia do crescimento espiritual.” (CAMPBELL, 2007, P. 177) A arte e a literatura em geral, úteros propensos para o mito, o culto, a filosofia e as disciplinas ascéticas, são instrumentos destinados a auxiliar o indivíduo a ultrapassar os horizontes que o limitam e a alcançar esferas de percepção em permanente crescimento, em constante mudança. Enquanto o indivíduo, ou herói, cruza limiar após limiar, e conquista dragão após dragão, aumenta a estátua da divindade que ele convoca, em seu desejo mais exaltado, até subsumir todo o cosmo.

⁴¹ JUNG, Carl. *Tipos psicológicos*. São Paulo: Ed. Zahar, 1967.

Por fim, a mente quebra a esfera limitadora do cosmo e alcança uma percepção que transcende todas as experiências da forma – todos os simbolismos, todas as divindades: a percepção do vazio inelutável. (Ibid, p. 178)

A Jornada do Herói é uma jornada mutante, fruto de um tempo que está em constante transformação. O mito se renova, emergido de novas referências historiográficas da época em que foi criado, de acordo com as sementes plantadas pelo inconsciente coletivo de sua era, o clima cultural que o cerca; o “*Zeitgeist*”.

Analisando o cinema, Marc Ferro escreveu que um filme, por mais que se trate de uma ficção passada há anos, séculos atrás, tem muito mais a nos dizer hoje do que na época em que foi produzido. Existe uma problematização da data em que o filme foi produzido em paradoxo com a era histórica em que sua trama se passa. O filme, como texto a ser analisado, dialoga diretamente com o presente, e não com o passado. É o princípio chamado pelos historiadores de História-Memória, segundo Ferro.

Em sua interpretação sobre *M., o vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), Ferro percebe que através da história de um desequilibrado, Fritz Lang nos mostra o funcionamento da República de Weimar, com sua montagem paralela e os jogos de alternância entre a trilha sonora e a imagem, que dão à narrativa uma forma única dos recursos do cinema, deixando implícitas as visões do diretor sobre a Alemanha.

M., o vampiro de Dusseldorf, é apenas um exemplo. Há muitos outros filmes que contribuem para o entendimento da sociedade: seria preciso citar também as obras de Kazan, de Renoir, ou as da Nouvelle Vague, todas elas sabendo proceder, graças ao *fait divers*, à análise social do tempo presente, porém enraizado em sua herança do passado. (FERRO, 1993, p. 186)

De acordo com essas teses, o que as atuais produções de Hollywood teriam a nos dizer em relação ao cenário global dos dias de hoje, sobretudo a respeito da política dos Estados Unidos? Antes disso, precisamos fazer algumas considerações sobre como transformações tecnológicas midiáticas têm interferido no comportamento humano neste início de século.

3.2 - Convergência é transformação

Em seu livro “Cultura da Convergência”, Henry Jenkins nos apresenta um panorama de um novo conceito de mídia para os grandes públicos. Ele escreve que as agências de publicidade (anunciantes) nunca antes estiveram tão próximas das empresas de entretenimento (anunciadores). Esse é o maior indício do que o autor chama de convergência midiática, ou uma maneira mais eficaz que as grandes marcas estão se utilizando para chamar atenção de seu público. Para Jenkins, os conceitos de *storytelling* e *branded content* estão se fundindo, ou seja, a maneira de se contar histórias, sejam elas ficcionais ou não, estabelece contato direto com as marcas que podem ser inseridas nessas histórias. É a maneira mais prática que os anunciantes encontraram de não deixar os espectadores dispersos na hora dos comerciais (que, num futuro, poderão nem mais existir), pois eles já estão inseridos dentro do próprio produto audiovisual, seja ele um programa de TV, um aplicativo para celular, ou um blockbuster de verão. E é principalmente nesse último item que Hollywood se insere.

Hollywood não precisa necessariamente vender apenas marcas convencionais através de seus filmes. Se um presidente pode ser considerado uma marca – como disse o jornalista Chris Hedges, no primeiro capítulo –, essa marca é vendida através de imagens. O discurso que existe por trás dessas imagens traduz ideologias implícitas ligadas a propósitos políticos.

Stephen Duscombe⁴² afirma em seu livro *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* que, ao contrário do que muitos dizem ser uma tendência do governo, os políticos precisam superar a crítica automática do entretenimento popular como “armas de distração em massa” e aprender estratégias para “adotar e cooptar as técnicas do capitalismo espetacular e, o mais importante, transformá-las em ferramentas para mudanças sociais”. (HENKINS apud DUSCOMBE, 2009, p. 358)

As “velhas mídias” – como a televisão, o rádio e o cinema – segundo Jenkins, jamais seriam substituídas pelas novas, e o espetáculo do capitalismo seguiria

⁴² DUSCOMBE, Stephen. *Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. Nova York: New Press, 2007.

operando pelos velhos meios para difundir o que pretende vender também através de novos suportes, como celulares e computadores. As mídias tradicionais são passivas e as mídias atuais são participativas e interativas, e elas interagem entre si, complementando-se.

As explosões nas tecnologias da informação vistas no final do século XX nos inundaram com um número tão grande de dados que não conseguimos processar. A revolução digital que isso causou visava o domínio completo do fluxo de informação, em que todos poderiam saber de tudo, e ficaria difícil para um cidadão comum poder monitorar cada passo que os políticos tomam à sua volta. A lacuna entre a informação política disponível e a capacidade do indivíduo de monitorá-la aumenta cada vez mais. (SCHUDSON, 2003, P. 55)⁴³

Segundo Schudson, o cidadão-monitor da revolução digital tende a ser defensivo, e não proativo. Ele vigia o ambiente ao invés de acumular informação, não sendo um cidadão ausente, mas sim um cidadão observador (podendo ser comparado com um vigilante, ou um “Watchman”), mesmo estando ocupado com outras coisas.

Embora os cidadãos monitores sejam talvez mais bem informados do que os cidadãos do passado, no sentido de que, em algum lugar de sua mente, possuem mais informações, não há garantia de que eles saibam o que fazer com elas. (ibid, p. 56)

Esse cidadão da nova era ainda está aprendendo a compartilhar, distribuir, confiar, avaliar, contestar e agir sobre o conhecimento coletivo como parte de seu lar (JENKINS, 2009, p. 307). Ao mesmo tempo, as mídias ainda estão estudando novas técnicas para conseguirem vender os seus produtos.

Hollywood, particularmente, passa por uma renovação de temas e métodos de abordagem no conteúdo e na forma de seus filmes.

O velho sistema de Hollywood dependia da redundância, a fim de assegurar que os espectadores conseguiram acompanhar o enredo o tempo todo, mesmo se estivessem distraídos ou fossem até o saguão

⁴³ SCHUDSON, Michael. *Click here for democracy: a history and critique of an information-based model of citizenship*, em *Democracy and the new media*, Henry Jenkins e David Thornburn. MIT Press: Cambridge, 2003.

comprar pipoca durante uma cena crucial. A nova Hollywood exige que mantenhamos os olhos na estrada o tempo todo, e que façamos pesquisa antes de chegarmos ao cinema. (JENKINS, 2009, p. 147)

Esse novo método de se contar histórias adotado pelo *mainstream* americano se aplica não em todos, mas em grande parte dos filmes. A adaptação de histórias para o cinema sempre foi um terreno muito explorado pela indústria. Mas nunca fenômenos culturais provindos das mais diversas mídias se viram tão presentes nas grandes telas. Hollywood salvou indústrias como a das histórias em quadrinhos de um colapso econômico, ao mesmo tempo em que se apoiou na propaganda dos heróis dos gibis para garantir o sucesso de seus filmes. Ao passo que os grandes executivos do entretenimento viram nos videogames, que constituem uma indústria econômica ainda mais poderosa que o cinema, um outro caminho para fazer filmes que correriam menos riscos de se tornarem fracassos de bilheteria, por já contarem com um público garantido. A adaptação nunca trouxe tanta garantia de lucro para Hollywood. E as mais diversas são as mídias que vendem os seus produtos, exigindo que o espectador vá ao cinema já com algum conhecimento prévio sobre o que vai assistir, para não perder nenhuma referência ao hipotexto original, ou *easter-egg*, como costumam chamar os fãs ao se referirem às mensagens ocultas (não subliminares) contidas em uma obra, que só quem conhece o hipotexto às vezes é capaz de perceber.

3.3 - Adaptação é transformação

Do ponto de vista semântico, “adaptação” já nos remete a “transformação”. Em seu ensaio sobre teoria e prática da adaptação, Robert Stam⁴⁴ escreve que a prática pode ser explicada através de diversos termos e conceitos: adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogação, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27)

⁴⁴ STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, n° 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53.

O termo para adaptação enquanto “leitura” da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. (Ibid, p. 21)

Stam segue dizendo que a adaptação não se limita apenas a imitar algum estado de coisas pré-existente; ela cria e define novos horizontes em relação ao hipotexto literário. A adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imita o velho estado de coisas como representado pelo romance original. “A adaptação, assim, molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos.” (ibid, p. 26)

Para o autor, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente, refletindo os anseios de sua sociedade. Seguindo a lógica de Stam, podemos tomar como exemplos os romances de Alexandre Dumas, como “O Homem da Máscara de Ferro” e “O Conde de Monte Cristo”, que relatavam conturbações sócio-políticas na França na época em que foram escritos, mesclando personagens reais e irreais em passagens históricas, porém, em tramas fictícias. Quando foram adaptados por produções hollywoodianas, os roteiros baseados nos romances do escritor francês faziam alusões a questões como a eleição americana que elegeu George W. Bush e às intervenções militares americanas em países como os balcânicos, africanos e os do Oriente Médio. Outro exemplo importante, é a adaptação que Francis Ford Coppola fez do romance de Joseph Conrad, “*No Coração das Trevas*”. Em *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), o cineasta se apropria da atitude crítica do autor do romance original sobre a colonização inglesa na África do século XIX, para passar a sua visão pessoal da guerra do Vietnã. (BRITO, 2006, p. 154)

João Batista de Brito⁴⁵, em seu ensaio sobre cinema e literatura, parafraseando Mitry, diz que o romance é uma narrativa que se organiza em mundo, o filme um mundo que se organiza em narrativa, e deste fato decorrem diferenças estruturais que dificultam qualquer intersecção.

⁴⁵ BRITO, João Batista de. *Literatura, Cinema, Adaptação* In: *Literatura no Cinema*. Unimarco: São Paulo, 2006.

Um exemplo de oposição básica, citado, é o do uso do espaço e do tempo nas duas formas de arte. Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se “temporalizado”, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que “espacializado”. Isto porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação de linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta). [...] Mitry conclui o capítulo pregando que a câmera nunca estará na ponta de uma caneta, tanto quanto, a caneta jamais estará na ponta da câmera. (BRITO apud MITRY, 2006, p. 146-147)

Acima de ser uma questão que mistura e faz paralelos entre tempos, Stam⁴⁶ afirma que uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação, o que André Bazin⁴⁷ chama e defende como Cinema Impuro:

A passagem de um meio unicamente verbal e multifacetado para outro como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Ao se referir aos grandes sucessos de Hollywood, Stam diz que, incluindo aqueles baseados em fontes pré-existentes como romances ou histórias em quadrinhos, o texto acaba sendo inundado por um paratexto comercial. O filme se torna uma espécie de marca ou *franchise*, desenhada para gerar não apenas seqüências mas também produtos de consumo subordinados como brinquedos, músicas, livros e outros produtos sinérgicos dos diversos tipos de mídia. As adaptações de “Harry Potter”, por exemplo, se tornam uma *megafranchise*,

⁴⁶ STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

⁴⁷ BAZIN, André. *Por um Cinema Impuro*. In: *O Cinema: Ensaio*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1991.

arrecadando bilhões de dólares em vendas de ingressos, DVD's, brinquedos em geral, livros etc. (STAM, 2006, p. 30)

Como André Bazin⁴⁸ havia escrito, o cinema é responsável por reacender a popularidade da arte no século XX como nenhuma outra atividade artística na história moderna. Desde a Idade Média, com o teatro renascentista, gerando espetáculos limitados às platéias que podiam pagar o ingresso, ou os grandes romances dos séculos XVIII e XIX, mais restritos à classe burguesa, o cinema, devido à sua reprodutibilidade técnica e seu diálogo com outras mídias, restaurou a importância da arte como um meio de comunicação altamente eficaz e uma indústria evidentemente lucrativa, que seduz ao mesmo tempo em que universaliza o público, constituindo as mais diversas classes sociais.

Para Ismail Xavier⁴⁹, a maneira como o cinema se apropria de histórias criadas em outras mídias só é possível porque o filme estabelece um eixo comum com a narrativa original, que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens.

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não tem exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto e origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com valores nele expressos. (XAVIER, 2003, pp. 61-62)

Já Tânia Pellegrini⁵⁰ chama atenção para o fato de a cultura contemporânea ser

⁴⁸ BAZIN, André. *Qu'est-ce que Le cinema*. Paris: Editions Du Cerf, 1987.

⁴⁹ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema* In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003

⁵⁰ PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

sobretudo visual, como videogames, videoclipes, o cinema, a telenovela, a propaganda e as histórias em quadrinhos, que são técnicas de comunicação e transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, que “funciona mais como um complemento, muitas vezes até desnecessário, tal o impacto de significação dos recursos imagéticos.” (PELLEGRINI, 2003, p. 17)

Para a autora, as narrativas contemporâneas dialogam entre si através de diferentes mídias, como Henry Jenkins já havia pensado. As histórias em quadrinhos, a propaganda, os videogames e, sobretudo, o cinema e a televisão, são responsáveis pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo. Pellegrini conclui que, devido às inovações tecnológicas que revolucionaram a relação entre o indivíduo e a obra de arte em suas diferentes mídias, estamos vivendo um momento novo na história, calcado agora não na simples reprodução, “mas na proliferação da imagem eletrônica, só possível de se efetivar graças à simbiose entre o mercado e os meios de comunicação de massa.” (Ibid, p. 32)

Essa nova realidade entre as mídias inaugura uma nova configuração narrativa na conhecida Jornada do Herói (mais sobre isso no próximo capítulo), transformando seus ícones, arquétipos e histórias em objetos de culto infinito e permanente. Isso se deve, particularmente, à interação que os fãs agora são capazes de estabelecer com seus objetos de culto, apropriando-se deles e conhecendo cada vez mais elementos sobre sua natureza, o que eleva essa relação a um nível inesgotável e constantemente renovável de possibilidades. A Jornada do Herói nunca foi tão sub(di)vertida.

Graças à convergência, novas e velhas mídias puderam se salvar de colapsos em suas indústrias. Particularmente, a indústria dos quadrinhos se beneficiou de maneira expressiva com as adaptações que Hollywood produziu sobre seus heróis, salvando-se de sérias crises no mercado editorial. Os grandes estúdios viram nos personagens da já considerada nona arte uma potente fonte de renda. Eram personagens que pediam para ser filmados. Entretanto, experiências que eram até então recentes fracassos como *Batman & Robin* (Joel Schumacher, 1997), *O Sombra* (Russel Mulcahy, 1994) e *O Fantasma* (Simon Wincer, 1996) haviam colocado os executivos em risco quando o assunto era adaptação dos quadrinhos para o cinema.

Do outro lado, a Marvel Comics, a maior editora de quadrinhos do mundo, viu no cinema a única esperança de se salvar de uma falência iminente. A editora, que

havia batido recordes de vendas no início da década de 1990, com as populares publicações vinculadas aos heróis X-Men, afundou nas vendas no final da mesma década graças à pirataria da então recém globalizada internet.

Joe Quesada, o novo diretor da editora, contrariou todas as tendências ao disponibilizar gratuitamente na Rede as histórias em quadrinhos da “Casa das Idéias”, como a editora é chamada por seus fãs. O resultado foi inesperado e uma nova geração de seguidores deu novo fôlego à indústria dos quadrinhos, estabilizando mais uma vez o mercado de vendas.

Mas essa nova reestruturação também acabou beneficiando sua principal concorrente, a DC Comics, que seguiu os mesmos passos que Quesada, explorando a internet para arrecadar novas legiões de fãs. O diretor da Marvel viu então que precisava dar mais um passo adiante para continuar à frente e fechou contratos milionários com os grandes estúdios de Hollywood para realizarem suas adaptações. Personagens como Homem-Aranha, Hulk, Demolidor, Justiceiro, Quarteto Fantástico, Wolverine e os X-Men passaram a figurar com frequência nas salas de cinema, garantindo grandes números de bilheteria. Com o sucesso dos filmes, novos públicos começaram a ler os quadrinhos. A Marvel foi vendida à Disney por uma quantia de 4 bilhões de dólares e conta com um próprio estúdio em Hollywood responsável por suas adaptações, o Marvel Studios.

Já a DC Comics, pertencente à Time Warner, percebeu que não poderia ficar fora da briga, e revitalizou projetos esquecidos pela Warner Bros., como um novo filme do Superman e um recomeço da franquia de Batman, além de outros personagens nem tão conhecidos, como Constantine e Jonah Hex.

Visando sempre expandir os quadrinhos para novos públicos, as editoras se lançaram ao desafio de atingi-los através do cinema, a arte que mais universaliza o público, como já vimos. Porém, a sociedade estava passando por fortes transformações que englobavam aspectos políticos, econômicos, tecnológicos e sociológicos, e para seduzir os espectadores, essas adaptações teriam que espelhar essas mudanças, seja para transmitir culturalmente conceitos político-ideológicos diretamente vinculados ao Estado, ou como uma resposta justamente contra esses conceitos, como veremos a seguir com nosso objeto de estudo.

3.4 - Por dentro do Cargueiro Negro e outras histórias

No dia 30 de setembro de 1963, a rede de TV americana ABC exibiu o terceiro episódio de sua cultuada série de ficção-científica “*The Outer Limits*” intitulado “*Os Arquitetos do Medo*”. A trama mostrava um grupo de cientistas que transformava um de seus membros em um alienígena, provando ao resto da humanidade que o planeta estava à beira de uma invasão de outro mundo. Assim, as nações que estavam em guerra se uniriam contra um inimigo comum. No dia 22 de novembro do mesmo ano, o presidente Kennedy foi morto em Dallas, Texas.

Esses dois eventos foram as principais inspirações para que Alan Moore criasse o universo de *Watchmen*. Os anos Nixon que comandam a sociedade americana na HQ estão relacionados com o assassinato do democrata. O Comediante, o supersoldado do governo, foi quem realmente disparou a bala que mudou o rumo dos fatos nos anos 1960, o que, mais tarde, culminaria na invasão do Vietnã e na vitória americana sobre os soviéticos, graças aos esforços do Dr. Manhattan.

Já a história do seriado de ficção-científica foi adaptada por Alan Moore para o gênero de super-heróis dos quadrinhos. O plano de Ozymandias, na HQ, era criar um monstro e clonar seu cérebro através de um sensitivo humano, usando a imaginação de ufólogos, escritores e, principalmente, um escritor de histórias em quadrinhos sobre piratas, chamado Max Shea. Desse modo, Ozymandias provocaria um atentado em Nova York, fazendo com que as duas super-potências juntassem suas forças para combater uma ameaça ainda maior e restabeleceria a paz no mundo. Curiosamente, no dia 21 de setembro de 1987 (três dias antes da última edição de *Watchmen* chegar às bancas), o presidente Reagan fez um discurso na Assembléia Geral das Nações Unidas, em que dizia: “Penso de vez em quando quão rapidamente nossas diferenças por todo o mundo desapareceriam se enfrentássemos uma ameaça alienígena de fora deste mundo.”⁵¹ De certo modo, o discurso ecoou o final de *Watchmen*.

O final do filme difere muito de seu texto original. Ao invés da culpa recair sobre uma ameaça vinda do espaço, a humanidade julga o Dr. Manhattan e os outros vigilantes. Ozymandias cria uma bomba atômica nos moldes dos poderes do Dr. Manhattan, o que faz parecer que o super-humano é o verdadeiro responsável pela

⁵¹ INTERNET: Ceticismo Aberto: *Watchmen e a idiossincrasia*.
<http://www.ceticismoaberto.com/fortianismo/2586/watchmen-e-a-idiocracia>; acessado em 15/06/2011.

atrocidade.

Slavoj Žižek critica essa postura que Hollywood assume ao adaptar um texto literário para um filme, por restringir as liberdades interpretativas que o espectador tem sobre a obra, limitando sua experiência subjetiva:

Na Hollywood tradicional, a versão cinematográfica recalca (censura) sua origem literária, que passa a funcionar como o texto alternativo, obscuro e publicamente repudiado do filme (por exemplo, uma prostituta no romance é transformada numa cantora de bar) (...) Por consequência, os filmes ‘pós-modernos’ já não oferecem a história ‘oficial’ que podemos completar assim com múltiplas alternativas imaginadas – o texto público que vemos diretamente apresenta-se como uma das variações possíveis. Essa mudança é claramente perceptível na passagem de um romance para sua versão cinematográfica. (ŽIŽEK, 2009, p. 51)

Por outro lado, no caso de *Watchmen* – que tem como tema central o abuso de autoridade causado pelo vigilantismo, seja ele metaforicamente criticando o Estado ou qualquer outra instituição que exerça poder –, essa mudança favorece a edificação do clímax da história mais do que na HQ original, por mais que desagrade aos fãs mais ardorosos.

O diretor e os roteiristas pretendiam atualizar a história para que ela recebesse maior aceitação de um público mais abrangente, não só fãs de quadrinhos e ficção-científica, mas também aqueles que pudessem ver a mensagem política que o atentado transmite, ao mesmo tempo em que dialoga com os conhecedores de seu hipotexto nos quadrinhos. Além disso, apesar do monstro em forma de lula gigante ser substituído pela bomba do Dr. Manhattan, o filme ainda faz uma alusão à existência do molusco. Na cena em que Espectral arremessa um copo para atingir o Dr. Manhattan, o objeto atravessa seu corpo desmaterializado, sem feri-lo, e atinge um monitor que estava atrás do personagem. Com seus poderes, o Dr. Manhattan reconstitui o monitor em uma fração de segundo. Nele, uma imagem de Ozymandias em sua base na Antártida, fazendo o experimento científico que vai destruir metade de Nova York mais tarde. O nome do experimento é “sub quantum unified intrinsic field device” (dispositivo sub-quântico de campo intrínseco unificado), ou SQUID, em forma de sigla, que quer dizer “lula”. Um “*easter egg*” do filme que se relaciona

aos quadrinhos.

Além disso, o final tem relação direta com os acontecimentos do 11 de setembro, como disse em entrevista o roteirista David Hayter:

O 11 de Setembro aconteceu um dia depois de eu ter assinado o contrato para escrever o filme. Então senti que havia uma diferença enorme entre ver a Times Square devastada com corpos mutilados em 1985 e ver a mesma cena, com atores reais, em um filme, em 2000 e pouco. Espero que algumas pessoas que ainda estão céticas em relação a isso vão ver o filme e possam dizer '*ficou bastante costurado na história e fiel à proposta do final do livro*'. Mas eu sei que os puristas jamais aceitarão a ausência da lula. O final que temos funciona de maneira mais amigável para a história que adaptamos ao cinema. Mas tudo bem, há uma discussão saudável aí... estou muito feliz com o final do filme. Não é vendido de maneira alguma para uma ideia fácil, é apenas mais amarrado com a história que já estávamos desenvolvendo. Ao fazer isso, espero estar honrando o próprio Alan Moore. Também é bom deixar claro que nunca, mas nunca, foi minha intenção mudar o final simplesmente por mudar (HAYTER, 2009)⁵²

Correm boatos de que Paul Greengrass, que estava envolvido no projeto da adaptação antes de Snyder, estava desenvolvendo, junto a outros profissionais, um roteiro que traria a trama de *Watchmen* ao cenário da Guerra ao Terror. Terry Gillian e Darren Aronovsky também haviam sido cogitados antes de Greengrass e Snyder, mas sempre consideraram a história infilmável, além de verem que a necessidade de se manter o final iria exigir muitas tramas paralelas, que teriam que ser inevitavelmente perdidas.

O plano de Ozymandias, para a trama, funciona mais como um "*McGuffin*". Ou seja, algo que não tem muita importância para o espectador (ou leitor), mas é fundamental para que os personagens solucionem a história. Portanto, a adaptação não deve relativizar essa mudança de maneira tão densa; ela não tem tanta importância assim para o funcionamento do enredo. Ele apenas mudou sua forma de acontecer, sem alterar o conteúdo da trama. Este recurso, muito utilizado por roteiristas e escritores de romances, foi cunhado por Alfred Hitchcock em *Janela*

⁵² INTERNET: site Omelete: <http://www.omelete.com.br/cinema/watchmen-exclusivo-diretor-roteiristas-produtor-e-ilustrador-discutem-o-final/> (acessado em 17/06/2011)

Indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954) quando o diretor se referia ao cadáver que o vizinho do protagonista escondia em seu apartamento.

Mas o atentado ainda gera uma outra discussão importante, dessa vez sob o aspecto sócio-político posterior à conclusão de *Watchmen*: se Seymor, o patético jornalista, vai desvendar e publicar o esquema de Ozymandias através do diário de Rorschach, a pacificação mundial teria mesmo dado certo? Os Estados Unidos e a União Soviética teriam descoberto que aquilo era apenas uma tentativa de trégua frustrada, forjada por apenas um vigilante, e voltariam a empunhar suas armas nos campos de batalha? Depois dos eventos de *Watchmen*, a Guerra Fria realmente chegou ao fim?

(...) poderíamos argumentar que, mesmo que houvesse turbulência em seqüência à revelação de que Veidt matara milhões de pessoas, o mundo estaria bem melhor conhecendo a verdade. Talvez saber a verdade fosse um prazer mais profundo e autêntico, que valesse mais do que a paz trazida pela mentira. Ou talvez as nações do mundo, ao verem que seus problemas levaram Veidt a assassinar milhões, forjassem uma paz ainda mais segura e duradoura. (NUTTALL, p. 97, 2009)⁵³

Nunca saberemos, mas uma coisa é certa: os heróis naquele universo são decadentes e não havia nenhum apelo sobre eles. Muito se falava e se temia sobre o Dr. Manhattan, mas ninguém daria credibilidade a um maluco como Walter Kovacs, o Rorschach. Por terem sido inspirados em personagens fictícios da Era de Ouro dos quadrinhos (durante a Segunda Guerra, com o surgimento dos super-heróis), como o Coruja havia se inspirado no Superman para vestir seu traje e tornar-se um vigilante, a opinião pública em geral julgava os mascarados como fascistas com problemas mentais.

Alan Moore e Dave Gibbons queriam criar uma história em quadrinhos dentro de sua história em quadrinhos. A conclusão a que chegaram, já que os jovens do universo que criaram não eram aficionados por super-heróis, foi criar uma história paralela sobre piratas. Max Shea, o escritor que involuntariamente ajudou

⁵³ NUTTALL, Alex. *Rorschach: quando falar a verdade é errado*. In: *Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach* Org: IRWIN, William & WHITE, Mark D. Editora Madras: São Paulo: Ed. Madras, 2009.

Ozymandias a criar seu monstro, é o autor da HQ “*Contos do Cargueiro Negro*”, que serve de subtrama principal na história. O garoto que lê o gibi do pirata vingativo aparece em uma banca de jornal em diferentes momentos da narrativa. Os eventos que ocorrem na revista do Cargueiro Negro dialogam diretamente com os fatos da realidade de *Watchmen*, do mesmo modo que *Watchmen* condiz com o mundo real da Guerra Fria nos anos 1980. No filme, ele só aparece no final. Isso porque a trama do Cargueiro Negro ficou de lado na adaptação, de modo que o roteiro pudesse privilegiar o fio principal da história.

Cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia. O universo é maior do que o filme, maior, até, do que a franquia – já que as especulações e elaborações dos fãs também expandem o universo em várias direções. (JENKINS, 2006, p. 161-162)

“*Contos do Cargueiro Negro*” se transformou em uma animação e foi lançado direto em DVD, fazendo parte do lançamento de uma série de produtos em outras mídias que complementavam a história do filme, como uma versão de luxo do relançamento das doze edições dos quadrinhos originais (recoloridas por John Higgins, o colorista original); o livro *Os Bastidores de Watchmen*, no qual Dave Gibbons conta as histórias dos bastidores de sua co-criação; o álbum contendo as músicas da trilha sonora; o documentário fictício “*Sob o Capuz*” baseado na autobiografia de Hollis Mason, o primeiro Coruja; além de bonecos de ação, cadernos, fantasias etc. Posteriormente, uma edição especial do filme, contendo cenas inéditas, *making of*, entrevistas e erros de gravação também foi lançada. Isso sem contar os jogos eletrônicos para videogames e celulares e livros e publicações sobre *Watchmen* e sua mitologia.

Não podemos deixar de citar também as apropriações que o próprio público fã fez do produto *Watchmen*, criando diversos virais satíricos e de produção independente na internet, como o vídeo “*Two and a half Watchmen*”⁵⁴ e “*Saturday*

⁵⁴ INTERNET: Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=xv_I1cUdOyY, acessado em 15/05/2011.

Morning Watchmen”⁵⁵

São as novas tecnologias redefinindo a propaganda do herói nas mais diversas mídias, como havia analisado Henry Jenkins.

Os acordos atuais de licenciamento asseguram que todos esses produtos sejam periféricos àquilo que, em primeiro lugar, nos atraiu à história original. Sob licenciamento, a empresa de mídia central – quase sempre produtores de filmes – vende os direitos de fabricação de produtos, com a utilização de seus recursos, a um terceiro, geralmente não associado; (...) Na co-criação, as empresas colaboram desde o início para criar conteúdos considerados adequados a cada um dos setores, permitindo que cada meio de comunicação gere novas experiências ao consumidor e aumente os pontos de acesso à franquia. (Ibid, p. 148-149)

Mas muito antes das novas tecnologias, na própria *graphic novel*, os autores exploraram as últimas páginas das próprias edições para oferecer um maior aprofundamento da obra para o leitor, como explica o escritor Danny Fingeroth⁵⁶: “Ter essa narrativa em texto dentro da história é quase como precursor ou um tipo de previsão da internet. É a história por trás da história, um comentário sobre ela.” O autor se refere também aos hiperlinks, às narrativas contidas nas últimas páginas das 11 primeiras edições de *Watchmen* (somente a última não contém anexos), que proporcionavam um maior aprofundamento das histórias dos personagens e de seu universo aos leitores.

Os anexos continham trechos da auto-biografia de Hollis Mason; páginas do livro sobre o Dr. Manhattan; um artigo sobre corujas de Dan Dreiberger; além de reproduções realistas de documentos sobre a trama, como a ficha criminal de Walter Kovacs, o Rorschach, recortes de notícias sobre Sally Jupiter e planos de marketing da empresa de Adrian Veidt e uma entrevista com o mesmo.

No filme, muitos desses hiperlinks estão inseridos na introdução do filme, que apresenta ao espectador os impactos que os vigilantes causaram ao mundo real. Ao

⁵⁵ INTERNET: Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=YDDHHrt6l4w>, acessado em 15/05/2011.

⁵⁶ FINGEROTH, Danny. *The Spirit of Comics: The Life and Art of Will Eisner*. Nova York: Ed. Columbia, 2009.

som de “*The times they are a-changin*” (que pode ser traduzida como “Os tempos estão mudando”), de Bob Dylan, o Dr. Manhattan se encontra com John Kennedy e presencia a chegada do homem à Lua, enquanto o primeiro Coruja é fotografado em frente a uma parede ilustrada pela capa da primeira edição da “*Action Comics*” de Superman, o super-herói que inspirou sua carreira como justiceiro mascarado; o segundo Coruja recebe uma homenagem de Andy Warhol e o Comediante é mostrado matando Kennedy (o que é apenas muito sugerido na HQ); a falecida heroína Silhoute, que reconstitui uma cena clássica da história dos Estados Unidos ao beijar sua amante enfermeira exatamente como o marinheiro Carl Musharello fez com a enfermeira Edith Shain, comemorando o fim da Segunda Guerra; entre outros elementos que servem para contextualizar o espectador nesse universo alternativo.

A inserção de personagens reais e fatos históricos na trama permitem um ar mais realista à trama, o que fortifica as idéias de que os heróis significariam um retrocesso para a sociedade. O assassinato de Edward Blake, o Comediante, no início do filme, não é contado em flashback como na HQ, e mostra o personagem assistindo à MTV (que ainda era um canal de TV recente em 1985), momentos antes de ter seu apartamento invadido por seu matador (Ozymandias, como é revelado depois). Além de zapear pela MTV, o personagem assiste a trechos de um debate com Pat Buchanan – que realmente foi conselheiro político de vários presidentes, dentre eles, Nixon. Além de Buchanan e Andy Warhol, o ex-secretário de Tesouro Henry Kissinger, o roqueiro David Bowie e vários outros são apresentados em pequenos planos do filme, em versões mais jovens, condizendo com as décadas de 1970 e 1980, o que dá melhor ambientação e veracidade à trama. O episódio de “*The Outer Limits*” que inspirou Alan Moore também aparece, tanto na HQ quanto no filme, assim como filmes como *Rambo* (que combatia os soviéticos no Afeganistão, como já vimos) e vários telejornais americanos que realmente eram exibidos na época.

As músicas às quais os quadrinhos se referem também pontuam a trilha sonora da adaptação. Além de “*The times they are a-changin*”, Bob Dylan ainda aparece mais duas vezes no filme: em “*All along the watchtower*”, na versão de Jimi Hendrix, quando Rorschach e o Coruja estão se aproximando da fortaleza de Ozymandias (a “*watchtower*”), na Antártida, e em “*Desolation Row*”, na versão do conjunto My Chemical Romance, nos créditos finais. Na HQ, essas duas canções emprestam alguns de seus versos, respectivamente, para intitular duas edições: a

décima, cujo capítulo se chama “Dois cavaleiros se aproximam...” e a primeira, cujo título é “À meia-noite, todos os agentes...”

“*A Cavalgada das Valquírias*”, do compositor alemão Richard Wagner, começa a ser tocada quando vemos o Dr. Manhattan desintegrando os vietcongues na guerra, numa cena análoga à do clássico *Apocalypse Now*, de Coppola. Mas a música funciona como uma dupla citação, pois ela também é lembrada nos quadrinhos, na autobiografia do primeiro Coruja, quando ele narra os acontecimentos trágicos que ocorreram com o antigo chefe de seu pai, que era apaixonado pela música de Wagner.

“*Everybody wants to rule the world*”, de Tears For Fears, é o fundo musical do discurso de Ozymandias sobre sua identificação com o lendário Alexandre, O Grande, em que o personagem revela sua ambição de transformar o mundo e comemora o afastamento dos outros heróis.

O *Réquiem* – composição inacabada por Mozart quando o compositor se encontrava em um estado paranóico, achando que havia sido envenenado, pouco tempo antes de morrer – toca quando Rorschach é morto pelo Dr. Manhattan, no final do filme, fazendo uma alusão fúnebre ao próprio estado paranóico do personagem, que o leva à morte trágica por não concordar com seus companheiros.

A bela “*Sound of Silence*”, de Simon & Garfunkel, mais conhecida pela trilha sonora do filme *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1967), foi a escolhida pelo cineasta na cena do enterro do Comediante.

As músicas servem para pontuar os fatos que ocorrem com os personagens de *Watchmen*, tanto nos quadrinhos quanto no filme. A jornada de cada um deles é característica de seus arquétipos, que são desconstruídos no decorrer da história. O arquétipo único do herói é dividido em diferentes variações em cada um dos personagens. Mais importante: ele sofre as transformações do tempo, de seu original da Guerra Fria para sua adaptação, no contexto da Guerra ao Terror, mesmo a trama ainda se passando durante a década de 1980.

No capítulo seguinte, analisaremos a jornada e o arquétipo do herói, e como ela se aplica e se transmuta em *Watchmen – O Filme*.

CAPÍTULO 4

O HERÓI DE MIL MÁSCARAS

4.1 - A Jornada

Extraindo conceitos da psicologia profunda de Carl G. Jung e dos estudos míticos de Joseph Campbell, Christopher Vogler⁵⁷, renomado consultor literário e presidente da Storytech – uma empresa que auxilia escritores, produtores e executivos de estúdio a elaborar projetos em Hollywood – mapeou o que ficou conhecido como “A Jornada do Herói”. Vogler mostra que a Jornada do Herói não constitui uma estrutura inventada e vendida, como se fosse imposta pelos contadores de história desde a antiguidade, mas sim, “um conjunto de princípios que governa a condução da vida e o mundo da narrativa, mais como uma observação de que tal modelo existe do que uma mera invenção do mesmo. Deste modelo, cópias infinitas e altamente variadas podem ser produzidas, cada uma repercutindo o espírito essencial da forma.” (VOGLER, 2009, p. 16)

A grande realização de Joseph Campbell foi articular claramente algo que sempre existiu – os princípios de vida embutidos na estrutura das histórias. Ele redigiu as regras não escritas da narrativa, e isso parece estimular os autores a desafiar, experimentar e aprimorar a Jornada do Herói. (Ibid, p. 18)

Mesmo ciente de que esta estrutura pudesse produzir algo entediante e previsível para o espectador se o escritor não soubesse subverter algumas regras, Vogler diz que a Jornada do Herói é uma seqüência de conceitos clássica, que ajuda os criadores de histórias a recriarem novas combinações que podem funcionar perfeitamente para a edificação da trama a ser contada.

A Jornada do Herói é uma jornada universal, que ocorre em narrativas de todas

⁵⁷

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2009.

as culturas e de todas as épocas que se tem conhecimento, adaptando-se a inúmeras variações de acordo com suas regionalidades e temporalidades. Entretanto, sua forma básica é constante.

A Jornada do Herói se traduz facilmente para os dramas contemporâneos, comédias, romances ou aventuras de ação, bastando substituir as figuras simbólicas e os adereços da história heróica por equivalentes modernos. (Ibid, p. 67)

Os heróis mitológicos podem ser perfeitamente transcritos para os dias de hoje como os heróis das histórias em quadrinhos, que constituem arquétipos muito parecidos com os da antiguidade. Tanto Hércules, Ulisses ou Beowulf enfrentaram desafios semelhantes a Superman, Batman ou Homem-Aranha. São heróis absolutos; ícones de diferentes culturas que representam a força, os anseios e a criatividade de nações distintas.

Citando o historiador da arte Heinrich Zimmer, Vogler diz que o autor concluiu em seus estudos que os mitos, sejam eles antigos ou contemporâneos, “não são apenas teorias abstratas ou crenças peculiares de povos distintos, mas modelos práticos para compreender como viver.” (Ibid, p. 17) São provas do efeito catártico que a ficção tem sobre as pessoas.

Daí surge a idéia de que o Superman, o primeiro grande super-herói dos quadrinhos, tenha surgido durante o período da Segunda Guerra Mundial. Quando a “*Action Comics #1*” apareceu nas bancas dos Estados Unidos em junho de 1938, o mundo já via a tensão crescendo sobre os países europeus. E ver o personagem levantando um carro somente com suas próprias mãos na capa transmitia uma certa segurança aos americanos. O Superman era símbolo do poder dos Estados Unidos. Não é por acaso que o herói, e outros que vieram logo depois dele, como Batman e Capitão América, faziam tanto sucesso nos quartéis gerais dos Aliados; eram as leituras preferidas dos soldados. A primeira revista do Capitão América, de março de 1941, mostrava o herói esmurrando Hitler no rosto, e causou enorme furor e entusiasmo para aqueles que estavam em combate direto contra as tropas do ditador alemão.

As imagens dos heróis dos quadrinhos contra os inimigos da América continuam a ser exploradas pela indústria sob diversas formas. Em janeiro de 2009, a Marvel

publicou uma edição especial em que o Homem-Aranha se encontrava com o presidente eleito Barack Obama. Em fevereiro do mesmo ano, a Image Comics, terceira maior editora de quadrinhos do mundo, publicou o número 145 da revista do herói Savage Dragon, em que a ilustração trazia Obama derrotando Osama Bin Laden em um combate físico, ao mesmo tempo em que empunhava a bandeira americana.

A Jornada do Herói já foi várias vezes criticada por representar uma cultura guerreira e imperialista, que propagandeava a idéia de encorajar jovens a se alistarem nas forças armadas, glorificando a morte e o próprio sacrifício humano em prol de uma nação exacerbadamente patriota. Vogler defende o seu ponto de vista, argumentando que o “guerreiro é apenas uma das faces do herói, que pode ser pacifista, materno, peregrino, louco, andarilho, eremita, inventor, enfermeiro, libertador, artista, lunático, amante, palhaço, rei, vítima, escravo, operário, rebelde, aventureiro, um fracasso trágico, covarde, santo, monstro etc. As muitas possibilidades criativas da forma ultrapassam seu potencial de excesso.” (Ibid, p. 27)

Símbolos das representações universais e dos mitos modernos, os heróis são “sonhos coletivos, aspirações instintivas, sentimentos e padrões de pensamento da humanidade que parecem estar implantados nos seres humanos e que de alguma forma funcionam como instintos ao moldarem nosso comportamento” (RANDAZZO, 1997, p. 18)⁵⁸

Da mitologia clássica aos heróis dos quadrinhos, passando pelo cinema e a televisão, o Monomito que constitui a Jornada aparece das mais diversas formas e variações. Porém, sua estrutura geralmente segue doze estágios que são seus maiores princípios; o guia de seqüências que ordena a sua história:

A maioria das aventuras, não importa em qual mídia, começa com o herói em seu **Mundo Comum**, prestes a ser introduzido em um Mundo Especial. “criando um nítido contraste com o estranho mundo novo em que ele vai entrar” (VOGLER, 2009, p. 54.), como Luke Skywalker ou Clark Kent em suas pacatas vidas em suas respectivas fazendas.

O **Chamado à Aventura** surge apresentando-se ao herói como um problema. Os detetives dos *films noir* ilustram perfeitamente esse exemplo, quando são procurados

⁵⁸ RANDAZZO, Sal. *A criação de mitos na publicidade : como os publicitários usam o poder do mito e do simbolismo para criar marcas de sucesso*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1997.

por supostas vítimas de crimes. “Nas comédias românticas, o Chamado à Aventura pode ser o primeiro encontro com alguém especial, mas irritante, que o herói ou a heroína passa a perseguir ou enfrentar.” (Ibid., p. 55) É nesse estágio da aventura que ficamos cientes dos objetivos do herói.

Depois de ter recebido o chamado, o herói é humanizado, demonstrando medo e/ou relutância. A **Recusa ao Chamado** se dá quando o Superman se recusa a sair de seu lar, no Kansas, para viver em Metropolis e cumprir seu destino maior. Ou quando Peter Parker decide não usar seus poderes para salvar vidas até o momento em que seu Tio Ben – seu Mentor – morre.

O **Mentor** aparece para preparar o herói para enfrentar o desconhecido; provando que o protagonista tem motivações pessoais para encarar sua jornada. São arquétipos como Obi Wan em “*Guerra nas Estrelas*” ou o próprio Tio Ben. Nas comédias românticas, geralmente é um amigo atrapalhado do herói. Muitas vezes, o mentor pode ser um camaleão; um arquétipo que cumpre diversas funções para solucionar as necessidades da história, como veremos depois, em “*Watchmen*”

O herói então decide fazer a **Travessia do Primeiro Limiar**, o que Syd Field⁵⁹ chama de primeiro *Plot-Point* e Robert McKee⁶⁰ de “Incidente Incitante”. É quando o herói decide vencer o desafio que lhe foi apresentado no Chamado à Aventura. Como Hércules, que decide realizar os Doze Trabalhos que lhe foram impostos, ou Perseu, quando decide participar do torneio de Polidectes e trazer-lhe a cabeça de Medusa.

“Uma vez ultrapassado o Primeiro Limiar, o herói naturalmente encontra novos desafios e **Testes**, faz **Aliados e Inimigos**, e começa a aprender as regras do Mundo Especial.” (Ibid, p. 58)

A **Aproximação da Caverna Oculta** se dá quando o herói já tem seus aliados e inimigos definidos, conhecendo melhor esses últimos através do maior conhecimento que adquire sobre seus desafios.

Na mitologia, a Caverna Oculta pode representar a terra dos mortos. O herói pode ter que descer aos infernos para salvar a amada (Orfeu) ou a uma caverna para enfrentar um dragão e ganhar um tesouro (Sigurd,

⁵⁹ FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

⁶⁰ MCKEE, Robert. *Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro*. Arte & Letra: Curitiba, 2007.

nos mitos noruegueses), ou a um labirinto para se defrontar com um monstro (Teseu e o Minotauro). Nas histórias do Rei Arthur, a Caverna Oculta é a Capela Perigosa, o aposento ameaçador onde quem busca pode encontrar o Santo Graal. (Ibid., p. 60)

Nesse ponto da história, acontece a segunda travessia do grande limar; o segundo *plot-point* ou o segundo Incidente Incitante, que conduz a trama ao clímax.

O herói então tem que passar por uma **Provação**, onde se depara com a morte iminente, seja física ou psicológica, real ou simbólica. Dois exemplos bem distintos são o herói das comédias românticas, que nesse ponto, perde a sua garota, ou Jonas, o herói bíblico que é engolido por uma baleia.

Quando o herói consegue superar seus desafios, conhecer seu próprio poder e vencer as ameaças que lhe foram apresentadas no estágio do Chamado à Aventura, é a hora de celebrar sua **Recompensa**. “Nesse ponto, o herói também pode solucionar um conflito com um de seus pais (*‘O Retorno de Jedi’*) ou se reconciliar com o sexo oposto (*‘Quem vai ficar com Mary?’*)”. (Ibid, p. 63)

No seu **Caminho de Volta**, o herói começa seu retorno ao seu Mundo Comum, avaliando o que ganhou e o que perdeu, as pessoas que conseguiram chegar até o fim junto a ele e encara as conseqüências de sua jornada. Entretanto, ainda há perigos, tentações e testes à sua frente.

A fase da **Ressurreição** então surge quando “a morte e a escuridão fazem um último esforço desesperado, antes de serem finalmente derrotadas.” (Ibid., p. 64) O herói passa por sua provação final, para ver se realmente aprendeu as lições da Provação. O processo de morte e renascimento faz com que o herói se erga novamente como um novo ser, depois de ter percorrido um arco de desafios, com um novo entendimento sobre si mesmo e tudo à sua volta. Somente assim, o herói é capaz de derrotar seus antagonistas de vez.

Finalmente, o herói **Retorna com o Elixir** ao Mundo Comum; seu Graal foi conquistado. No cinema, Dorothy volta ao Kansas, E.T. à sua casa e Luke Skywalker à sua galáxia. O Elixir pode ser “o amor, a liberdade, a sabedoria, ou o conhecimento de que o Mundo Especial existe, mas se pode sobreviver a ele. Outras vezes, o Elixir é apenas uma volta para casa, com uma boa história para contar.” (Ibid., p. 66)

A Jornada do Herói é uma armação, um esqueleto, que deve ser

preenchido com os detalhes e surpresas de cada história individual. A estrutura não deve chamar a atenção, nem deve ser seguida demais. (...) Os valores da Jornada do Herói é que são importantes. (...) Os símbolos podem ser mudados ao infinito, para se adaptarem à história em questão ou às necessidades de cada sociedade. (Ibid. p. 67)

4.2 - O Herói

Joseph Campbell definia os arquétipos de uma história através de suas funções, como se fossem partes orgânicas que constituíam um corpo. Cada arquétipo tem uma função diferente na trama, desempenhada temporariamente para obter certos efeitos na história, como já havia observado nos contos de fadas russos o morfologista Vladimir Propp⁶¹.

Os tipos de arquétipos mais conhecidos são: o Herói, o Mentor, o Guardião de Limiar, o Arauto, o Camaleão, o Sombra e o Pícaro. O objeto de estudo aqui é o arquétipo do Herói, mas Jung dizia que a representação de todos os outros arquétipos é a personalidade do Herói projetada (ou externalizada) em outras figuras simbólicas. Essa observação serve para o que Vogler defende como a complementação da Jornada do Herói como indivíduo sendo edificada por outros arquétipos. Cada arquétipo tem sua função na história, e o Herói, à medida que desbrava sua jornada, toma conhecimento do Mundo Especial que, em seu âmago, é símbolo de seu auto-conhecimento. O Herói só consegue vencer seus desafios e completar sua tarefa quando se depara com os sentimentos mais profundos de sua personalidade. O Mundo Especial é uma representação desses sentimentos, assim como os outros arquétipos, que são reflexos de sua personalidade.

A palavra “herói” vem do grego, que significa “Proteger e servir”. Para Freud, o arquétipo do herói significa o ego, a personalidade do ser-humano separado da mãe, que se julga distinto do resto da raça humana; é justamente aquele que busca sua própria identidade para vencer seu próprio ego. Para isso, ele deve incorporar todos os aspectos de sua própria personalidade – de Aliado à Sombra – para se tornar um ser integral, mesmo que isso lhe exija o auto-sacrifício pelo bem de outros.

⁶¹ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária 2006.

Os heróis têm qualidades com as quais todos nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto-expressão. (Ibid., p. 77)

A partir destes impulsos, o Herói evolui em sua história através de seu relacionamento com seus outros arquétipos (ou personalidades), como seu Mentor, sua amante ou seu vilão. Todos complementam a Jornada de seu auto-conhecimento. Para isso, o Herói Clássico se sacrifica por um bem comum, em nome de seus próximos. Ele é aquele que se defronta com a morte (real ou simbólica) e se torna um exemplo de superação. Essa é uma das características com que mais o público se identifica.

Mas o arquétipo do herói pode se manifestar em outros personagens, quando agem heroicamente. O Mentor, por exemplo, geralmente representa um arquétipo que um dia já foi um herói, e por isso tem tanto a ensinar ao protagonista. É o caso de Obi Wan Kenobi, em *“Guerra nas Estrelas”*. Já os vilões também podem vestir a carapuça do Herói, como veremos adiante.

Sobre as variações do arquétipo, Vogler explica que diversas são as suas variações; o Herói veste mil máscaras:

Há Heróis de vários tipos, incluindo os que querem e não querem ser heróis, os solitários e os solidários, os Anti-Heróis, os Heróis trágicos e os catalisadores. Como todos os outros arquétipos, o conceito de herói é muito flexível, e pode expressar muitos tipos diferentes de energia. Os Heróis podem se combinar com outros arquétipos e produzir híbridos, como o Herói Picaresco, ou podem vestir, provisoriamente, a máscara de outro arquétipo, e assim transformar-se num Camaleão, num Mentor ou em Outros – até mesmo numa Sombra. (Ibid., p. 82)

Existem aqueles voltados para o grupo, que vão até o Mundo Especial para voltar com seu elixir; a cura de seu povo, capaz de estabilizar seu ambiente mais uma vez. Alguns decidem ficar no Mundo Especial, como é o caso de alguns contos

asiáticos clássicos ou de cultura indígena. No cinema, Roy Neary decide abandonar sua família e sua vida na Terra para ir ao espaço com os extraterrestres de *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977), entre outros exemplos.

O herói solitário é mais simbolizado pela figura do cowboy, que preza pela solidão, mas se vê obrigado a retornar à sociedade para salvá-la de algum mal, expondo-se ao auto-sacrifício muitas vezes. No final, ele retorna ao seu estado de solidão ou morre e vira uma lenda. Os detetives reclusos que se envolvem em uma trama de crimes também fazem parte desse tipo de Herói.

O herói trágico é aquele movido pelo orgulho ou então vítima de um determinismo que o leva a um destino cruel e inevitável. A morte de Hércules faz dele um herói trágico. MacBeth, da peça de Shakespeare, também segue a mesma trajetória.

Também existem os heróis catalisadores, como o Superman, que já têm sua personalidade moldada. Seus objetivos já estão traçados desde o início da história, o que faz com que esses personagens não passem por grandes mudanças. As maiores mudanças de suas histórias ocorrem com tudo o que está a sua volta, como personagens periféricos e lugares por onde passa. Esse tipo de herói é responsável por todas essas transformações.

Existem inúmeras outras personalidades de heróis, como as que se fundem com outros arquétipos e formam uma terceira figura. Entretanto, a representação do arquétipo do Anti-Herói, por estar em voga no cinema e conseguir enorme simpatia do público, devido ao seu espelhamento sócio-político atual, merece ser estudado à parte.

4.3 - O Anti-Herói

Esse arquétipo muitas vezes se dá pela junção do Herói com o Sombra, ou seja, com o lado obscuro de sua personalidade. Dessa união, nasce um terceiro ser que não é nem herói e nem vilão, por isso o termo pode ser tão enganador. O Anti-Herói pode ser “um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a platéia se solidariza, basicamente.” (Ibid., p. 83)

Vogler os define em dois tipos:

Personagens que se comportam de modo muito semelhante aos Heróis convencionais, mas a quem é dado um toque muito forte de cinismo, ou uma ferida qualquer, como os personagens vividos por Humphrey Bogart em *À Beira do Abismo* (Howard Hawks, 1946) e *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Heróis trágicos, figuras centrais de uma história, que podem não ser admiráveis nem despertar amor, e cujas ações podemos até deplorar – como MacBeth, ou Scarface, ou o personagem de Joan Crawford em *Mamãezinha Querida* (Frank Perry, 1981). (Ibid., pp. 83-84)

Anti-heróis geralmente são pessoas com honra, cansadas das injustiças e da corrupção da sociedade; que fazem justiça com as próprias mãos. Suas atitudes são marcadas por serem levadas ao extremo: o anti-herói é marcado pelo instinto de vingança, seja por ele mesmo ou por alguém ou alguma coisa ligada a ele, como um grupo ou uma cidade.

Mas personagens como Robin Hood ou o Butch Cassidy do cinema não podem ser considerados anti-heróis por simplesmente terem se revoltado contra o sistema e resolverem viver por conta própria, roubando das autoridades corruptas para ajudarem a si mesmos e a seus próximos. As histórias desses personagens são conhecidas por serem maniqueístas e por apenas inverterem os papéis de heróis e vilões nas temáticas de seus filmes. Eles são bandidos aos olhos da sociedade, mas verdadeiros heróis para a platéia, pois estão lutando contra a corrupção e suas causas remetem apenas à execução de justiça com as próprias mãos.

Os anti-heróis dos *films noir*, por exemplo, são aqueles que se infiltram no submundo da paisagem urbana das grandes cidades para tentar desfazer um esquema de corrupção ou omissão de verdades. Eles são sempre motivados por um impulso pessoal, como a paixão por uma mulher desconhecida que se julga ameaçada (*À Beira do Abismo*) ou a vingança da morte de um ente querido (*Os Corruptos*; Fritz Lang, 1953). O protagonista chega a matar e a tomar decisões que questionam sua própria moral, mas seu antagonista – o gangster ou o assassino responsável por esse véu que disfarça a podridão da sociedade das grandes cidades – é ainda pior. Quando o anti-herói consegue sua “justiça”, fazendo com que seu vilão seja punido, o efeito catártico deste ato causa empatia no público em relação a esse tipo de personagem.

O mesmo acontece nos faroestes. O cowboy é aquele que vinga uma cidade ou

uma pessoa através de suas armas, fazendo os malfeitores pagarem com suas próprias vidas.

Em ambos os casos, podemos reparar um traço semelhante ao Dom Quixote de Cervantes (talvez o primeiro anti-herói da história da ficção):

[A história de Dom Quixote] se passa em uma época em que surge uma interpretação mecanicista do mundo, de modo que o meio não fornecia mais respostas espirituais ao herói. O herói se vê lutando contra um mundo duro, que não corresponde mais às suas necessidades espirituais. (...) Quixote preservou a aventura para si mesmo, inventando um mágico que tinha exatamente transformado os gigantes, em cujo enalço ele estava, em moinhos de vento. (...) Atualmente, o mundo se tornou tão absolutamente mecanicista, tal como interpretado pelas ciências físicas, pela sociologia marxista e pela psicologia behaviorista, que não passamos de um padrão previsível de esquemas que reagem a estímulos. Essa interpretação, formulada no século XIX, banuiu da vida moderna todo o livre-arbítrio. (CAMPBELL, 1988, p. 138)⁶²

Dom Quixote seria então como detetives e cowboys do cinema, por serem figuras isoladas de seus tempos, conservando seus valores nostálgicos de um tempo que já não existe mais. Talvez por isso, são representados de maneira tão parecida, vestindo chapéus, roupas largas e portando armas. O cowboy começa e termina sua trajetória na natureza selvagem, galopando em seu cavalo. O detetive, ou outro protagonista de *film noir*, constantemente faz referências à pureza do campo, em contraste com a decadência da grande cidade. São personagens que não se adequaram à sua contemporaneidade, assim, decidem se isolar e relutam tanto quando são chamados para se aventurar no Mundo Especial, precisando sempre de motivos maiores para tomar suas atitudes. Para atingir seus objetivos, não medem esforços, podendo matar, roubar e até cometer atos que vão se arrepender depois. A jornada de auto-conhecimento do Anti-Herói é mais dolorosa que a do Herói. Os fins não justificam os meios, e ele precisa percorrer caminhos tortuosos para provar para si mesmo ou para seu antagonista que o crime não compensa.

⁶² CAMPBELL, Joseph com MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Editora Palas Athena: São Paulo, 1988.

Fazendo uma analogia, o Mundo Especial no qual se aventura o Anti-Herói pode ser chamado de Submundo Especial, por sempre se tratar de algo que está escondido aos olhos nus da sociedade, como crimes, violência e outras atrocidades. O Anti-Herói é enganado e forçado a lutar contra “moinhos de vento”, enquanto os verdadeiros dragões ameaçam o reino a ser salvo.

Já o Anti-Herói trágico é aquele que se apresenta humanizado e sempre acaba derrotado pelos seus maiores defeitos, o que facilita sua identificação com o público. A queda de Édipo ou do personagem de Al Pacino em “*Scarface*” (Brian de Palma, 1983) servem de exemplos para as grandes platéias, que se identificam com seus arquétipos e se sentem confortadas por aquilo não acontecer realmente com eles. O Anti-Herói trágico é um exemplo que não deve ser seguido, e mais uma vez, o efeito catártico de seu fim é um dos principais fatores responsáveis por seu sucesso.

Ocorrem fatos que fazem com que o herói acabe se tornando mecânica e naturalmente um Anti-Herói. Marc Ferro, ao analisar o papel do herói no cinema pós-Segunda Guerra, conclui que:

O herói coletivo, ou emblemático, desaparece pouco a pouco para dar lugar ao homem comum, promovido por sua vez a herói. Essa glorificação do homem ordinário semelhante ao “qualquer um” da Itália, tratorista ou operário, agrada a um público surpreso e feliz por se ver na tela. (...) O cinema se quer um reflexo da sociedade, tal como o poder entende vê-la e tal como ela mesma gostaria de se representar. (FERRO, 1993, p. 170)

Seguindo quase que a mesma linha, Slavoj Žižek analisa o arquétipo no cinema norte-americano sob a óptica pós-11 de Setembro:

É interessante notar a presença cada vez mais constante de ‘humanizações’ similares na recente onda de histórias de super-heróis que fizeram sucesso no cinema (Homem-Aranha, Batman, Hancock...). Os críticos vão ao delírio quando afirmam que esses filmes vão além dos personagens de quadrinhos e dão ênfases às incertezas, às fraquezas, às dúvidas, aos medos e aos anseios do herói sobre-humano, à sua luta contra seus próprios demônios, ao confronto com seu lado negro etc., como se tudo isso fosse capaz de tornar mais ‘artística’ uma superprodução de caráter simplesmente comercial. (A

exceção é o excelente Corpo Fechado, de M. Night Shyamalan.)
(ŽIŽEK, 2009, pp. 10-11)

Os heróis sentem medo e clamam por vingança em nome da sociedade em que se espelham, tornando-se, assim, anti-heróis. O Homem-Aranha faz com que o assassino de seu tio e seu pior inimigo, o Duende Verde, involuntariamente se matem. Batman invade países sem respeitar nenhuma jurisdição para livrar sua própria Gotham City do crime. Hancock é um alcoólatra com super-poderes. E esses são apenas alguns exemplos.

Ainda há aqueles heróis que vestem a máscara de vilões (ou Sombra). Vogler argumenta que nem só os heróis vencem a Jornada. Às vezes os vilões também se vestem de heróis. É o caso de filmes de animação como “*Meu Malvado Favorito*” (Pierre Coffin & Chris Renaud, 2010) e “*Megamente*” (Tom McGrath, 2010), em que os vilões são os protagonistas com lições a aprender e os heróis são os inimigos antipatizados pelo público.

Nas histórias em quadrinhos dos anos 1980, *graphic novels* de sucesso como *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (Frank Miller, 1986) e *Watchmen* (Alan Moore & Dave Gibbons, 1986-87) criticavam severamente os pensamentos sobre a Guerra Fria. A mensagem que seus autores queriam passar era a de que, no mundo, não havia heróis ou vilões definidos, já que tanto os Estados Unidos quanto a União Soviética tentavam cada um vestir a capa de “heróis” e transformar seu oponente em vilões do mundo.

Hoje em dia, esse cenário parece se repetir, pois o governo dos Estados Unidos se encontra sob outro confronto com nações estrangeiras, com medo de serem atacados, querendo passar a imagem de quem são os heróis e vilões da história.

Do seu próprio ponto de vista, o vilão pode ser o herói de seu próprio mito. Sua causa justifica qualquer atitude, pois, para ele, os fins justificam os meios. A conciliação entre os dois lados é o grande desafio da história, seja o Sombra um outro personagem, antagonista ao herói, ou um aspecto profundo de sua própria personalidade, que o impede de conseguir seus objetivos.

Watchmen ficou conhecida por desconstruir o arquétipo dos super-heróis como os conhecemos. Seus personagens eram apenas seres comuns que vestiam máscaras e se julgavam heróis, independente de suas atitudes, ignorando sua moral duvidosa,

que envolvia desde o abuso de autoridade até os problemas de suas vidas pessoais. Mesmo o único personagem com super-poderes é questionado. A trama conta a história de anti-heróis naturais, transformando-se em vilões ocasionalmente. Sua adaptação é um resumo do mesmo arquétipo na sétima arte nesse início de século, como veremos a seguir.

4.4 - Os Minutemen

Uma das maiores críticas ao filme de Zack Snyder é que os personagens são super habilidosos em combates e ágeis demais para meros humanos, podendo quebrar paredes apenas com um soco ou saltar sobre prédios de maneira sobrenatural. O propósito do filme, como qualquer outro blockbuster, era abranger um público alvo para além dos fãs da história em quadrinhos original. *Watchmen – O Filme* não é um filme sobre heróis, mas sim, sobre super-heróis. E isso perturbou um pouco aqueles que alegaram que o filme havia desmerecido um dos conceitos criativos mais importantes da história original, que seguia os padrões criados pelo ilustrador Dave Gibbons:

Quando Alan já tinha batizado e descrito todos os personagens, comecei a desenhar suas aparências. Eu queria que eles fossem indivíduos, mais como os quase caricatos personagens dos quadrinhos europeus, em vez das variações queixudas usadas na maioria dos quadrinhos americanos. (GIBBONS, 2009, p. 24)⁶³

Watchmen fugia intencionalmente do estereótipo do super-herói americano. Rorschach tinha baixa estatura e não era provido de nenhum atrativo; o Comediante tinha uma personalidade grosseira e uma cicatriz horrenda no rosto (resultado de um desentendimento com uma vietcongue que ele tinha engravidado, o que acabou na morte dela e do bebê); o Coruja tinha uma barriga de cerveja. Esses e outros pequenos fatores foram suavizados ou até mesmo ignorados na adaptação.

Na década de 1980, os heróis dos quadrinhos não contavam com tantas

⁶³ GIBBONS, Dave com KIDD, Chip & ESSL, Mike. *Os bastidores de Watchmen*. Editora Aleph. São Paulo: 2009.

tecnologias como hoje, e os desenhos também não contavam com as colorizações digitais tão avançadas quanto hoje, que tornam os super-heróis tão virtuosos e poderosos. Outros fatores como moda e mentalidades interferiam na construção de seus personagens, e eram exatamente esses arquétipos que Alan Moore pretendia desconstruir e criticar. Há alguns anos, com o “boom” das adaptações dos quadrinhos para o cinema, os heróis passaram por uma reformulação para atrair um público maior. Todo o visual precisava ser “high-tech”, a começar pela sua indumentária, atraindo fãs de ficção-científica em geral. As lutas e os efeitos especiais, já magníficos nos quadrinhos, tinham que ser elevados ao extremo nas telonas, fazendo com que os admiradores de filmes de ação e aventura em geral contribuíssem na bilheteria. E eram exatamente esses arquétipos que Zack Snyder pretendia desconstruir e criticar.

Os Minutemen realmente existiram: formavam um grupo de milícia civil que lutava pelos direitos americanos durante a guerra de independência contra os ingleses (1775-1783). Sua fama alcançou grande popularidade entre o exército por estarem sempre de prontidão para o combate – como os combatentes mascarados –, por isso o nome. O termo “Watchmen” foi criado pela mídia e pela opinião pública, na trama, para designar a autoridade dos vigilantes, fazendo um trocadilho com seu nome original, quando começaram a perceber que eles representavam mais uma ameaça do que uma salvação para a sociedade.

Curiosamente, a franquia de Batman, criada pelo diretor Christopher Nolan, pretendia fazer o mesmo com o herói. Em 2008, poucos meses antes de *Watchmen* chegar aos cinemas, *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (Christopher Nolan, 2008) mostrou o herói como responsável pelo surgimento de vilões cada vez piores para a sociedade, como o Coringa, e ainda questionou os valores e o preço de suas atitudes para restaurar a justiça. O que Frank Miller e Alan Moore haviam feito com os heróis das histórias em quadrinhos, no fim dos anos 1980, Christopher Nolan e Zack Snyder haviam feito com os mesmos heróis no cinema, no fim da primeira década dos anos 2000.

O arquétipo de Rorschach, por exemplo, é o do herói trágico e maniqueísta, o que é simbolizado em sua máscara, onde o preto e o branco sempre mudam de forma, mas nunca se misturam. O nome vem do psicólogo Hermann Rorschach, criador do famoso teste de figuras em manchas, usado para identificar pacientes psicóticos e

com distúrbios emocionais. Quando o herói está na prisão, ele é submetido ao teste, respondendo apenas mentiras que o diagnosticariam como são e normal, o que esconde os horrores de seu passado que o levaram a se tornar um vigilante tão violento. Rorschach ainda chama sua máscara de “rosto”, o que evidencia um profundo problema de identidade.

O maior objetivo de Rorschach é punir cruelmente aqueles que cometeram crueldades, e isso, para ele, é moralmente bom, o que o torna um vingador. Sua figura é inspirada na dos detetives *noir*. Rorschach é um investigador durão, no melhor estilo “*Hardboiled*”, aterrorizado por sua própria paranóia. Sua teoria de que havia uma conspiração para matar os vigilantes é, ao contrário do que todos os seus companheiros pensam, fundamentada em pistas verdadeiras, a partir da morte do Comediante. Ironicamente, seu alter ego, Walter Kovacs, um lunático que anda pelas ruas empunhando uma placa com os dizeres “O FIM ESTÁ PRÓXIMO”, também não deixa de estar certo, já que o mundo quase chega ao cataclismo nuclear no final da história.

A punição praticada por Rorschach contra outros vilões com certeza é catártica para o público, ainda mais em tempos de guerra. É confortante saber que existem pessoas, embora em um mundo fictício, que vingam vidas perdidas de maneira tão extrema. Rorschach sempre retribui na própria moeda e por isso causa fascínio na audiência. Se os planos de Ozymandias podem ser considerados terroristas, a não concessão de Rorschach em se calar comprova a dignidade do personagem, mesmo perante ao Armageddon.

Independentemente do preço, se você vende sua dignidade, você se prostitui; e, embora Rorschach possa ser o filho de uma prostituta, ele não é um prostituto. Rorschach se recusa a fazer concessões, a vender a justiça, mesmo que isso signifique desfazer a ilusão criada por Veidt e, portanto, garantir que os milhões que morreram o tenham feito em vão. (HELD, 2009, p. 37)⁶⁴

Para os tempos atuais, o fato de Rorschach não respeitar nenhuma jurisdição ou até mesmo infringir direitos humanos ao torturar e matar faz com que ele represente

⁶⁴ HELD, Jacob. *Podemos conduzir este mundo sem leme? Kant, Rorschach, Retribuítismo e Honra*. In: *Watchmen e a Filosofia*. Org: IRWIN, William & WHITE, Mark D. São Paulo, Ed. Madras, 2009.

perfeitamente o tipo de vigilância operado pelos Estados Unidos, que vingam um ato terrorista passando por cima de qualquer empecilho burocrático ou diplomático. Rorschach, em seu âmago, é um nacionalista exacerbado, capaz de fazer qualquer coisa para salvar seu povo. Isso é comprovado em uma contradição de sua personalidade que fica mais evidente nos quadrinhos do que no filme, quando ele alega ser a favor da decisão do presidente Truman de ter bombardeado Hiroshima para acabar com a guerra, sacrificando milhões para salvar bilhões. Entretanto, ele não aprova o plano de Ozymandias, por comprometer o território americano, além de suas questões pessoais.

Assim, Rorschach pode ser comparado com outros heróis típicos que transitam pelo cinema especialmente nesses tempos, como Rambo, Jack Bauer ou até mesmo o nosso Capitão Nascimento. Ele está dentro de um sistema para destruí-lo. Usando esses três exemplos: Rambo toma suas dores pessoais para cometer suas ações nos campos do Vietnã e do Afeganistão; Jack Bauer tem que desmerecer as ordens do presidente, torturar presos e renegar a sua própria agência de segurança para cumprir seus objetivos; e o Capitão Nascimento, em meio à guerra contra o tráfico, bate em políticos, tortura traficantes e se rebela contra a própria polícia para vencer sua batalha. São heróis que agem por conta própria, sem temer as regras do Estado, agindo mais em prol da nação. Por isso, são perfeitas alegorias daqueles que agem por conta própria, sem respeitar qualquer regra para atingir seu conceito único de justiça. Mais uma vez: os fins justificam os meios. E isso os torna heróis trágicos, pois sua vingança pessoal só resulta em mais mortes. No caso de Rorschach, até na dele mesmo.

Vale aqui, citar o novo James Bond, reformulado na nova versão de *Cassino Royale* (Martin Campbell, 2006), em que o agente tem sua mulher morta e parte para a vingança na sua seqüência, *Quantum of Solace* (Marc Forster, 2008), construindo a mesma personalidade do arquétipo característico de Rorschach e tantos outros. Ou talvez Jason Bourne – junto a *Salt* (Philip Noyce, 2010) e *Desconhecido* (Jaume Collet-Serra, 2010) – que vinga sua própria identidade morta. A questão da morte sempre cerca este arquétipo, o que atormenta a sua identidade.

Outro exemplo interessante é *Bastardos Inglórios* (Quentin Tarantino, 2009), em que um grupo de elite do exército dos Aliados combate violentamente as forças nazistas na Europa, mais motivados por sua sede de vingança pelo seu povo (ou

nação) do que pelo nome de seu Estado. Brad Pitt, que interpreta o protagonista do filme, afirmou em uma entrevista que “não há mais espaço para mocinhos no cinema. Tudo mudou, até mesmo Hollywood. Hoje querem personagens mais complexos.”⁶⁵

Rorschach, seguindo o exemplo desses outros, é o símbolo do herói em uma sociedade em crise, marcado pela própria tragédia e por sua crise de identidade, sem saber direito seu lugar no mundo. Como já citamos, foi assim com Chaplin* nas décadas de 1920 e 1930 (crise econômica pós-1ª Guerra); com os cowboys e detetives nas décadas de 1940, 1950 e 1960 (pós-2ª Guerra) e nos heróis de ação na década de 1980 (Guerra Fria).

A morte de Rorschach significa a morte de todos os super-heróis, como afirmou o próprio Alan Moore:

Ao optarem por esconder o plano de Ozymandias e optarem por matar Rorschach, os heróis foram destituídos da aura mística de honra, imparcialidade, integridade, ou seja, suas características mais elementares. E, assim, eles se rebaixariam ao nível dos vilões e toda sorte de criminosos que eles mesmos combatiam. (MOORE, 2007)⁶⁶

Mas a trama do filme centraliza mais em seu personagem do que em qualquer outro, o que faz dele um mártir em nome da verdade e de seu próprio sacrifício. Segundo a velha Jornada do Herói, os estágios da Morte e da Ressurreição acontecem com Rorschach quando, mesmo depois de morto, ouvimos sua voz narrando seu diário nos últimos segundos do filme. Nos quadrinhos, apenas vemos o desastrado Seymor prestes a pegar seu diário. A HQ segue muito mais a estrutura de multi-trama, enquanto que a adaptação centraliza mais em um personagem, no caso, Rorschach.

Diferente de Rorschach é o arquétipo do Coruja, o que mais se aproxima do herói clássico que conhecemos. Provido de todos esses valores citados acima pelo autor, o Coruja do filme é ainda mais moral do que nos quadrinhos. O rápido

⁶⁵ REVISTA: Época. Ed. 594 – 02/10/2009.

* No caso de Chaplin, o herói vinga uma morte simbólica: a dos valores antigos que reinavam na sociedade pré-industrial. Carlitos, o Vagabundo, está em constante luta para se adaptar aos novos tempos, o que faz dele uma espécie de Dom Quixote, enganando autoridades para sobreviver e sempre acreditando nos bons costumes que ainda existem.

⁶⁶ COMICS BRITANNIA. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=qKebCtTbCA> (acessado em 19/06/2011)

consentimento aprovado pelo personagem nas páginas de *Watchmen* ao julgar as ações de Ozymandias foi substituído pela ira no filme, quando vê seu amigo Rorschach tendo que se sacrificar para tentar revelar a verdade. A morte dos super-heróis especificada por Moore não lhe atinge, e ele leva seu par, a heroína Espectral consigo.

Essa mudança na adaptação deve muito a um debate entre o estúdio e os roteiristas. A Warner Bros. queria que Ozymandias ao menos terminasse a história preso por ter cometido seus atos, terminando o filme com algum senso de humanidade. Os roteiristas, juntamente com diretor, alegaram que esse era o tipo de debate que a história incitava. O resultado foi o único herói clássico do filme não se deixar abalar pelo preço atroz que a paz mundial cobraria de vidas inocentes.

O objetivo moral é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma idéia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa. Mas, de outro ponto de vista, é claro, você poderia dizer que a idéia pela qual ele se sacrificou não merecia tal gesto. É o julgamento baseado numa outra posição, mas que não anula o heroísmo intrínseco da proeza praticada. (CAMPBELL, 1988, p. 35)

O sacrifício do Coruja é a sua incapacidade de não conseguir mudar os fatos: seu amigo Rorschach foi morto e Ozymandias continua ileso. Sua moral é abalada nesse momento, mas depois, em um diálogo com Espectral, ele diz que tudo vai ficar bem, porque o Dr. Manhattan ainda pode estar em algum outro lugar, protegendo o planeta.

O heroísmo do Coruja é movido por sua sensatez. Ele sempre procura a melhor solução, como quando em um flashback, lembra-se do episódio em que conteve um tumulto na rua com o Comediante. Foi ali que o herói começou a perceber que os vigilantes estavam fugindo de seu próprio controle, um dos mais importantes fatores que o levaram a se aposentar quando a Lei Keene entrou em vigor.

Seu Mundo Comum, quando a história de *Watchmen* começa, é sua aposentadoria. O evento mais extraordinário de sua rotina é uma noite semanal ouvindo as histórias de Hollis Mason, o primeiro Coruja, regada a garrafas de cerveja (nos quadrinhos, a barriga de cerveja do Coruja o torna ainda mais crível e derrotado). Seu alterego Dan Dreiberg é uma mistura de Clark Kent – desajeitado e

com óculos – com os equipamentos de Bruce Wayne. Aliás, o Coruja é um Batman à moda antiga, antes de Frank Miller ter reinventado o personagem na década de 1980.

Quando Dreiberg recebe o seu Chamado à Aventura, Rorschach desempenha o papel do típico Arauto, uma figura grotesca e ameaçadora, que o noticia sobre a morte do Comediante. Naturalmente, Dreiberg Recusa o Chamado, dizendo que não vai voltar a vestir seu uniforme de combatente do crime.

Mas o encontro entre os dois também torna Rorschach seu Mentor, pois sua paranóia sobre o fim do mundo acaba contagiando os pensamentos de Dreiberg, como é visto no sonho que ele tem com Espectral e a Bomba Atômica.

Seu relacionamento com Espectral chega ao ápice quando o músico Leonard Cohen entra na trilha sonora do filme, com seu hino “*Hallelujah*”, assim que o Coruja finalmente faz sexo com sua musa Espectral, depois de tanta hesitação, dentro de sua nave, redescobrando sua virilidade e seu objetivo na história. A cena representa a Passagem do Limiar na jornada desse herói, quando este encontra no seu par do sexo oposto um sinal divino para se redescobrir e lutar contra seus antagonistas. Talvez esse seja mais um motivo para que a música se encaixasse na cena: seu teor religioso, que liga o personagem a algo mais, que transcende sua própria existência como humano, numa homenagem à clássica Jornada do Herói.

O casamento místico com a rainha-deusa do mundo representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é vida e o herói, seu conhecedor e mestre. E os testes por que passou o herói, preliminares de sua experiência e façanhas últimas, simbolizaram as crises de percepção por meio das quais sua consciência foi amplificada e capacitada a enfrentar a plena posse da mãe-destruidora, de sua noiva inevitável. Com isso, ele aprendeu que ele e seu pai são um só: ele está no lugar do pai. (CAMPBELL, 2007, p. 121)

Essa afirmação de Campbell define perfeitamente a relação do Coruja com Espectral, pois além do herói ter encontrado sua deusa, ele ainda toma o lugar de seu pai – no caso, simbólico –, uma vez que Hollis Mason, o primeiro Coruja, era apaixonado pela primeira Espectral.

Nos quadrinhos, a mesma cena é embalada pela romântica “*You’re my thrill*”, de Billie Holiday, que aparece no filme apenas como uma música de fundo, depois que

Coruja e Espectral resgatam as vítimas do incêndio. A cena de sexo entre os dois originalmente é embalada por “*Unforgettable*”, de Nat King Cole, que acompanha o comercial de Adrian Veidt para a sua linha de perfume “Nostalgia”. No filme, o comercial com a música estão no segundo plano da luta entre o Comediante e Ozymandias, logo no início.

Redescobertos os seus propósitos, o Coruja passa pelo Teste de resgatar seu Aliado Rorschach na cadeia, e depois descobre que Ozymandias, na verdade é um Inimigo que deve ser detido.

Rorschach é um arquétipo-camaleão na jornada do Coruja, e os dois formam uma clássica dupla de combatentes do crime “água e óleo”, como os heróis das séries *Máquina Mortífera* (Richard Donner, 1987) ou *A Hora do Rush* (Brett Ratner, 1998), e vários outros.

A dupla então se aproxima da Caverna Oculta que é a Fortaleza de Ozymandias. Lá, como já comentamos, o Coruja atravessa a Provação de ter sua moral abalada e por ter que aceitar a morte de seu parceiro. Mas ele ganha a Recompensa de optar por restabelecer a paz mundial.

Em seu Caminho de Volta, o Coruja retorna ao seu Mundo Comum transformado pessoalmente, junto à Espectral: o Elixir que trouxe da jornada. Sua paz interior, assim como o mundo, é restaurada, o que simboliza sua Ressurreição.

Se o Coruja é o herói clássico desconstruído, há uma afirmação de Ozymandias sobre a sua natureza que critica seu padrão antiquado para os novos tempos. Quando esse anti-herói segura a bala disparada por Espectral, ferindo-a logo em seguida, o Coruja se enfurece, mas Ozymandias logo retruca: “Dan, cresça. Meu novo mundo requer menos heroísmo óbvio, o que torna sua bravura infantil redundante.” Essa frase emblemática permaneceu na adaptação, mostrando que realmente não há mais lugar para esse tipo de herói em tempos de crise. É necessário sacrifícios maiores para salvar o dia.

O arquétipo contrário ao do Coruja é o do Comediante, um personagem completamente desprovido de moral. Um Capitão América às avessas, mais condizente com o mundo real, numa mistura de Herói com o arquétipo do Pícaro.

Ao defender o arquétipo do Pícaro, Christopher Vogler diz que:

Os Pícaros cumprem várias funções psicológicas importantes. Podam

os egos grandes demais, trazem heróis e platéias para o real. Ao provocarem nossas gargalhadas saudáveis, ajudam-nos a perceber nossos vínculos comuns, apontando as bobagens e a hipocrisia. (...) são os inimigos naturais do status quo. (VOGLER, 2009, pp. 129-130)

O Comediante desmascara qualquer tipo de hipocrisia e irrompe com qualquer ego à sua volta. Ozymandias, em seu enterro, lembra quando convocou os outros heróis para formar uma espécie de esquadrão da justiça. Sem paciência, o Comediante se levanta e queima o mapa com as operações de Ozymandias, dizendo que aquilo tudo não levaria a lugar nenhum, uma vez que a guerra nuclear era inevitável e que Ozymandias seria o homem mais inteligente do mundo, mas em um planeta cheio de cinzas. O ego de Ozymandias é destruído ali. Todos enxergam a realidade apresentada pelo Comediante. Rorschach chega a se referir ao supersoldado como o único que sempre soube de tudo, mas nunca se importou com nada.

Na seqüência do tumulto contido pelo Coruja e o Comediante, o herói amoral já sabia qual era seu verdadeiro papel como vigilante, antes mesmo do Dr. Manhattan ter sido declarado como o inimigo comum entre as duas superpotências. O Comediante afirma que o que os vigilantes estão realmente fazendo é proteger as pessoas delas mesmas; eles são os verdadeiros inimigos do mundo. Se deixassem de existir, as pessoas não se uniriam contra eles e matariam umas às outras. Isso condiz com o final do filme, em que os vigilantes deixam de atuar para eles mesmos, mas não para o resto do mundo. O Coruja chega a afirmar no final que “contanto que as pessoas continuem achando que Jon (Dr. Manhattan) continua olhando para as pessoas, elas continuarão seguras.” Seguras de não se matarem, diria o Comediante.

Sua morte é o que desencadeia todos os eventos da trama, como se Alan Moore quisesse dizer que os super-heróis não deveriam ser tratados com escárnio e infantilidade. O Comediante deixa de rir quando descobre os planos de Ozymandias sobre o suposto holocausto. Era essa a seriedade pretendida pelo autor.

Essa personalidade faz dele o mais verdadeiro dos personagens. Ele não esconde seu desejo animal por Sally Jupiter. Talvez essa seja a razão que a levou a se apaixonar por ele, mesmo depois da tentativa de estupro, tendo uma filha, a nova Espectral, com a qual o Comediante vive um momento conturbado, quando quase lhe conta a verdade.

O Comediante é a desconstrução do arquétipo do herói de ação, o favorito de

crianças do gênero masculino, como “*G. I. Joe*”, “*Max Steel*” ou qualquer outro super-herói que luta pela sua própria pátria. Esses heróis são conhecidos por fazerem piadas depois de terem salvado o dia. Mas o humor do Comediante não respeita nenhuma moral, mostrando nele a verdadeira psicologia desse tipo de personagem, se eles realmente existissem. Ele não se importa em matar um presidente, como o fez, o que faz dele um herói sem pátria – como realmente seria, se existisse –, que apenas está cumprindo seu dever para rir depois. Ele não escolhe lados, apenas vê o que lhe é mais conveniente. Na edição número 2, Ozymandias descreve o Comediante: “Ele me vê como um intelectual diletante se intrometendo em assuntos nacionais que não me dizem respeito. Eu o vejo como um mercenário amoral que se alia com qualquer facção política que pareça lhe oferecer maior liberdade.” Apesar de trabalhar para o governo, o Comediante é o personagem mais anarquista de *Watchmen*, e é o que mais se assemelha ao protagonista da obra anterior de Alan Moore, *V de Vingança* (Alan Moore, 1982-83).

Isso o afasta de todos os seus companheiros e desenvolve sua visão crua sobre os outros. Quando ele descobre o terrível plano de Ozymandias, recorre àquele que julga ser a pessoa que mais o conheceu na vida: seu maior inimigo, Moloch, por pior que seja a ironia.

Ele é o único que entende o Dr. Manhattan. Na cena em que discute com a vietcongue grávida de seu filho, ele a mata, sabendo que o Dr. Manhattan não fará nada para impedi-lo. Ele sabe que o único super-herói com super-poderes não está mais se importando com as pessoas.

O Dr. Manhattan tem sua origem muito parecida com a do personagem Hulk, da Marvel. Ele era o cientista Jon Osterman, filho de um relojoeiro. Ironicamente, por ter esquecido seu relógio dentro da cápsula de um experimento subatômico, Osterman fica preso e aparentemente morre, graças a uma descarga eletromagnética de alta tecnologia. Dias depois, ele ressurgue como um semi-deus, repleto de super-poderes, com a aparência toda azulada, emitindo luz e raios de seu corpo. Ele então é apelidado de Dr. Manhattan, nome que se refere ao projeto que deu origem à bomba atômica e desenha o símbolo do átomo de hidrogênio na sua cabeça.

Com o passar do tempo, desenvolvendo suas experiências para o governo e salvando seu país da ameaça comunista, ele começa a se tornar ambivalente perante a humanidade. Quando é vítima do esquema de Ozymandias, ele passa a acreditar que

realmente está causando câncer nas pessoas à sua volta, exilando-se em Marte e se tornando completamente indiferente ao resto do universo.

Sua sabedoria é infinita e ele é capaz de enxergar o passado, o presente e o futuro como se o tempo fosse simultâneo. Embora alguns fatos lhe sejam omitidos devido à experiência de Ozymandias com táquions (partículas hipotéticas e sub-quânticas mais rápidas que a luz) que bloqueiam sua capacidade de prever o que vai acontecer. Porém, seu destino é fatalista e ele não consegue impedir o que deve acontecer. Rorschach diz que o culpado por toda a maldade do mundo não é Deus, pois Ele não existe. Somos apenas nós mesmos. O Dr. Manhattan define o universo como um relógio sem um relojoeiro, o que, devido a sua origem, pode ser entendido como um filho sem pai. Se esse herói é o que mais se aproxima da concepção ocidental de Deus, onipresente, onisciente e onipotente, então sua indiferença para com o mundo, durante grande parte da história, segue as palavras de Rorschach.

A maior metáfora envolvendo o personagem, como já citamos, é a sua submissão aos esforços de se legitimar e vencer a guerra, trazendo o bem para o povo americano. Se Deus está do seu lado na ficção, a crítica sobre o uso da religião para se defender os propósitos bélicos de uma nação no mundo real é ainda mais ácida. Vimos muito disso nos últimos anos, quando Bush e os terroristas alegavam que estavam lutando em nome de seu deus.

No clímax da história, o Dr. Manhattan talvez simbolize uma das maiores personificações de “*Deus ex machina*” da história do cinema. Além de ser uma encarnação literal do próprio Deus (ou pelo menos, o mais próximo que se pode relacionar com a figura divina), ele surge na Fortaleza de Ozymandias para causar as soluções da história. Mais do que nos quadrinhos, no filme ele é responsável pela morte de milhões de pessoas, além de Rorschach. Suas ações geram o estado de paz mundial que o anti-herói, Ozymandias, tanto almejava. A única solução para a guerra.

A única pessoa que o convence a voltar atrás e salvar a humanidade é sua ex-mulher, a heroína Espectral. Sob certo aspecto, ela é o centro de toda a história. Sua existência, como a de todo ser humano, é o que o Dr. Manhattan define como um “milagre termodinâmico”; a chance de milhões de células competirem para gerar uma vida e ser justamente ela quem consegue atingir esse objetivo. Um milagre tão trivial e corriqueiro que até o Dr. Manhattan, com toda a sua sabedoria, esquece que

ele existe, e é isso o que o convence a voltar para a Terra e salvar a humanidade. Espectral também é responsável por mostrar ao Coruja que ele precisa voltar à atividade, salvando Rorchach, o que desencadeia outra parte da resolução da trama.

Acima de tudo, por uma das teorias abordadas por *Watchmen* ser o “Efeito Borboleta” – como o pequeno bottom de smiley ensangüentado que revela a Rorchach a verdadeira identidade do Comediante e, por conseguinte, desencadeia uma série de fatos que revelam a grande conspiração de Ozymandias –, podemos considerar Espectral como a única que poderia se aproximar de seu pai, o que provavelmente faria com que ele se aposentasse com a Lei Keene e não descobrisse o plano de Veidt. Isso é comprovado quando o Comediante tenta se reaproximar dela, como um assunto mal resolvido. Pode até parecer pura especulação, mas era a única coisa que ele levava a sério, o que poderia ter mudado seu trágico destino e de todos os outros.

Seu arquétipo é o da mulher emancipada, que se equipara aos homens em seus direitos e habilidades. Quando os homens estavam na 2ª Guerra, Sally Júpiter, a primeira Espectral, surgiu como uma protetora do território americano. O avião que bombardeou Hiroshima lhe prestou uma homenagem, como vemos na abertura do filme. A primeira Espectral era uma “*femme fatale*” que usava sua sensualidade como autopromoção. O Comediante, quando tenta estuprá-la, diz que alguém que se veste daquele jeito não poderia estar pedindo outra coisa. De certo modo, Sally foi culpada por ter sido violentada. Ela afirma isso mais tarde, quando conversa com sua filha sobre o ocorrido.

Entretanto, a segunda Espectral nunca decidiu ser uma vigilante, apenas seguiu a carreira que sua mãe queria que ela seguisse. Quando Espectral se junta ao Coruja, ela reformula seu uniforme como prova de que agora é independente de sua mãe. A segunda Espectral condiz mais com a figura da mulher pós-revolução cultural dos anos 1960: liberal e tomando espaço autônomo na sociedade.

Enquanto Sally demonstra claramente algumas qualidades de feminista existencialista, Laurie está claramente sob má-fé ao longo da maior parte da história porque ela assume uma posição de imanência e permite que outros a definam. Ou seja, ela não reconhece sua liberdade existencial, e, além disso, a má-fé de Laurie complica a relação com sua mãe. (DONOVAN & RICHARDSON, 2009, p. 171-

Laurie estabelece uma relação de poder com sua mãe; poder sobre quem ela realmente é por não tomar suas próprias decisões e de onde ela realmente veio por não saber quem é seu verdadeiro pai. Mais um caso de crise de identidade em *Watchmen*. Somente se envolvendo com o Dr. Manhattan e posteriormente com o Coruja é que ela passa a descobrir, ao mesmo tempo em que mostra a eles seus verdadeiros objetivos na trama. Ela serve como um catalisador para as soluções da trama.

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que progride, na lente iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai, o guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. (CAMPBELL, 1988, p. 117)

Mas para conseguir vencer seus problemas internos e conquistar seu herói, Laurie tem a difícil missão de reunir todos contra Ozymandias, o temível anti-herói.

O nome que Adrian Veidt escolheu para seu alter-ego vem de um famoso poema de Percy Bysshe Shelley que é citado nos quadros e aparece na estátua em sua fortaleza no filme:

Meu nome é Ozymandias, rei dos reis:

Contemplai as minhas obras, ó poderosos e desesperai-vos!

(SHELLEY, 1818)⁶⁷

⁶⁷ INTERNET: SHELLEY, Percy Bysshe. Disponível em [http://pt.wikisource.org/wiki/Ozymandias_\(Shelley\)](http://pt.wikisource.org/wiki/Ozymandias_(Shelley)), (acessado em 20/06/2011)

O anti-herói é aquele que luta contra outros heróis por suas motivações pessoais. *Watchmen*, mesmo preservando a ambientação oitocentista, continua atual ao nos mostrar um mundo onde heróis e vilões se confundem e não existe certo ou errado. Tudo depende de um referencial. Se analisarmos profundamente, veremos que os dois lados do combate são heróis e vilões ao mesmo tempo. O anti-herói, como definido por Campbell e Vogler, é aquele terceiro arquétipo que surge da fusão do Herói com o Sombra. Assim, no mundo atual, marcado por um cenário de guerra declarado por falsos pretextos religiosos e outras mentiras, o anti-herói está em um nível de complexidade de destaque sobre seus semelhantes. Ele pode ser capaz de salvar o mundo, mas não o faz por altruísmo. Seus motivos pessoais, sua ambição, são o que o guiam. O anti-herói sabe que alguns sacrifícios são precisos para alcançar sua glória. Porém, diferente do herói trágico, que se sacrifica pelos seus próximos, o anti-herói sacrifica seus próximos para salvar um número ainda maior de seus próximos. “Matar milhões para salvar bilhões”, dizia Ozymandias. A velha política dos fins que justificam os meios.

A implicação política que essa metáfora da ficção incita é grande, pois a analogia aqui se refere a quem são os donos do poder, que fazem o que bem entendem com ele, sem ninguém para vigiá-los. Ainda pior, saem sem serem declarados verdadeiramente culpados de seus atos.

O arquétipo do anti-herói está exemplificado da maneira mais perigosa na figura de Ozymandias: além de ser o homem mais inteligente do mundo, ele também é um dos mais poderosos, e não se importa que o resto da humanidade pague o preço por seus atos. Seu objetivo supremo não é salvar o mundo, mas salvá-lo para que ele continue expandindo seu império, apenas para alimentar seu ego insaciável. Isso fica claro quando ele revela sua profunda admiração por personagens históricos que se tornaram lenda, como Alexandre e o faraó Ramsés II. Ele se espelha nessas figuras porque também quer se equiparar a eles; heróis que mudaram uma era. Ozymandias é o anti-herói que quer se tornar uma lenda e conseguir mais poder.

Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da idéia-semente, a idéia germinal que tenha a

potencialidade de fazer aflorar aquele algo novo. (CAMPBELL, 1988, p. 145)

Sobre a declaração de Campbell, a nova modalidade de vida já estava sendo difundida por Ozymandias através de seu Método Veidt, que pretendia mudar o padrão de vida das pessoas através de um planejamento de auto-ajuda que treinaria corpo e mente em busca da perfeição.

Para fundar a nova era, Ozymandias deveria recorrer aos velhos valores do passado, num processo de re-humanização da sociedade, cega pelo horror da guerra e do empirismo das novas ciências, que roubaram suas crenças. Essa é mais uma forte característica do anti-herói: a vontade de voltar atrás, como Dom Quixote. Mas como isso não é possível, ele pretende restaurar o passado na realidade a sua volta, impondo uma mudança a todos que o cercam e dando continuidade ao movimento cíclico da História. Não é por acaso que o perfume lançado por Veidt se chama “Nostalgia” e seu slogan é “os tempos estão mudando”. É um avanço em direção a um retrocesso. Sobre a regressão ideológica que esses atos significam, o capítulo V é mais específico.

Tudo o que ele quer é recriar o mundo à sua imagem, para estabelecer uma unidade do mundo e de pensamento em seus termos; respondendo a mais ninguém – e certamente a nenhum código moral reconhecido por meros mortais. (KUKKONEN, 2009, p. 193)⁶⁸

Magistralmente bem construído, o personagem de Ozymandias não segue o antiquado clichê de antagonista que explica as razões e a maneira como seu plano foi realizado para ser detido logo em seguida. Seu personagem dialoga nos quadrinhos com o capitão que tem seu navio afundado pelo Cargueiro Negro, o navio fantasma. Ele parte para a vingança até chegar ao ponto em que perde o controle de seus atos. Ozymandias, no capítulo 11, diz ter tido um sonho que nos remete ao universo da ficção dentro da ficção.

Como ele mesmo explica na HQ original, seu plano de destruir metade de Nova York já estava sendo executado há vários minutos antes de ter começado sua explicação para Rorschach e o Coruja, não deixando chance de ser impedido.

⁶⁸ KUKKONEN, Taneli. *O que diabos é tão engraçado? Comediante e Rorschach sobre os rumos da vida*. In: *Watchmen e a Filosofia*. Org: IRWIN, William & WHITE, Mark D. São Paulo: Ed. Madras, 2009.

Na HQ, ele diz não ser um mero vilão de seriados antigos. No filme, o personagem provoca, dizendo não ser um vilão dos quadrinhos, sua fonte histórica. Esse elemento da adaptação corresponde à liberdade dos roteiristas na intenção de causar maior verossimilhança na história relacionando-a ao mundo real.

Não que aquela realidade fosse possível para o nosso mundo. Na verdade, é uma maneira de atualizar e tornar mais críveis as mensagens da história original para a sua adaptação. Importante ressaltar que, mesmo se passando na década de 1980, *Watchmen* continua sendo atual, dialogando sob diversos aspectos com a Guerra ao Terror. E a ascensão do anti-herói é uma peça fundamental para a expressão do multiculturalismo nessa nova Hollywood, como veremos a seguir.

CAPÍTULO 5

O FIM É O COMEÇO

5.1 - A Neo-Hollywood

A maior parte da rentabilidade do cinema americano se deve aos lançamentos dos blockbusters de Hollywood. Para atingir a maior quantidade de público possível, os filmes tinham que contar uma história plana e clara para seus espectadores. Seus personagens eram simples e bem definidos, o que facilitava a identificação com o público. A temática maniqueísta do “bem” contra o “mal” também era recorrente. A trama, sempre explicada nos mínimos detalhes, garantia a satisfação do espectador de sair da sala de cinema sem se sentir incapaz de entender o que acabara de ver. O herói era sempre triunfante, de comportamento simples e facilmente decifrável, causando certo conforto a quem o via e admirava.

Isso se acentua ainda mais, nos anos 1990, com os super-heróis originários das histórias em quadrinhos, que retomam o serviço na tela grande graças à exploração dos efeitos especiais. Super-Homem, Batman, Homem-Aranha, Elektra, dotados de superpoderes, evoluem num mundo maniqueísta no qual fazem triunfar o bem diante de vilões claramente designados. (LIPOVETSKY & SERROY, 2009, p. 92)

Lipovetsky e Serroy analisam que, a partir de 1980 (mas com raízes na década anterior), os filmes americanos expressam, em sua predominância, uma resposta à explosão liberacionista causada pela Revolução Cultural. Seus temas passam a exaltar cada vez mais os antigos valores que fundaram a nação dos Estados Unidos, como a bandeira, a família, a religião, a coragem, a abnegação e a vontade de vencer. Esses, não por acaso, eram os lemas reivindicados por Reagan na presidência. Esses filmes estavam a favor do Estado, trabalhando para melhorar sua popularidade.

Essa forte vertente do cinema americano de 1980 deu origem a heróis populistas e hipervirís (exatamente o arquétipo que o Comediante desconstrói em *Watchmen*),

como Rambo, Rocky, Conan, o Exterminador do Futuro e Dirty Harry. O mito do sonho americano calcado no “*american way of life*” foi defendido por esses heróis no cinema, apoiados nos valores do passado. “Traídos pelas instituições e pelas elites corruptas, esses heróis aparecem como símbolos da força reencontrada, capazes de remoralizar e de regenerar os Estados Unidos” (ibid., p. 189)

Alguns veem nisso a ascensão de um cinema americano conservador não apenas nostálgico, mas reacionário. A Hollywood de Spielberg e de Lucas, ao propor heróis fortes, conquistadores, respeitosos de uma ordem moral e social própria de uma América reaganiana, parece ter aberto um caminho que a nova direita dos anos Bush retoma com vigor. (ibid. p. 190)

Mas o cinema americano abrange profissionais de diferentes partes do mundo, e hoje é capaz de se expandir como nunca antes por diferentes mídias, como vimos aqui. Vimos também que ele expressa visões multifacetadas da História, sendo capaz de difundir diferentes pontos de vista, propagando determinadas ideologias para seus espectadores. Atualmente, é predominante em Hollywood a insatisfação de artistas em relação ao governo americano. Isso fica evidente em filmes de cineastas de grande renome, capazes de caracterizar seus filmes de maneira única e distinta entre si. São os que a crítica chama de “cineastas-autores”, como Martin Scorsese, Christopher Nolan, Spike Lee, Clint Eastwood, Zack Snyder e muitos outros.

Contradizendo aqueles que acreditavam que a democracia estava em perigo por causa do liberalismo cultural desenfreado, esses cineastas conseguem subverter as regras clássicas e conservadoras de Hollywood. Inclusive, muitas vezes contam com o apoio dos próprios executivos e burocratas que enxergam um grande público a ser conquistado, formado por aqueles que não apóiam a guerra e as falácias da política externa americana. Muitos deles, aliás, são judeus, donos de ações multimilionárias no mercado e proprietários de bancos e conglomerados por todo o território dos Estados Unidos, que se vêem incomodados com o déficit econômico gerado pelos insucessos da guerra para tentar salvar as dívidas internas e externas de seu país.

Assim, um movimento mais esquerdista, neo-liberalista e pró-democrata ganha forças no cinema de Hollywood. E a melhor maneira que encontraram para criticar a sociopolítica dos anos Bush parece ter sido através da ascensão do anti-herói como

figura central de seus filmes. Os anti-heróis geram debates e polêmicas e são cultuados como objetos de reflexão pelo grande público, que além de procurar escapismo através do cinema, também busca maior profundidade filosófica no que o entretêm.

Em realidade, não há uma ideologia monolítica que comande o cinema americano. Já era assim nos anos Reagan e hoje é muito mais. Se os ideais ultraconservadores encontram filmes e heróis para ilustrá-los, há por outro lado o mesmo número de filmes e heróis que defendem uma visão completamente diferente do mundo. (Ibid., p. 191)

Fortes exemplos de crítica aos neo-conservadores no cinema são os filmes gêmeos *À conquista da honra* e *Cartas de Iwo Jima* (Clint Eastwood, 2006), que retratam os lados americano e japonês sobre a mesma batalha da Segunda Guerra. O primeiro provoca a maneira emblemática como os soldados americanos ergueram a bandeira de seu país na ilha do Pacífico, o que gerou uma das mais belas imagens de patriotismo nos Estados Unidos, desmascarada, porém, como uma falsidade de propósitos econômicos pelo filme. Já o segundo comprova que o heroísmo não se encontrava somente de um lado da batalha. Com esses filmes, o cineasta denigre a guerra e mostra que o bem e o mal não se acham em um campo só. Outro exemplo é *Os infiltrados* (Martin Scorsese, 2006), em que um policial e um mafioso trocam de lado e, sem saber, criam um jogo de gato e rato numa cidade corrompida, onde os personagens estão em uma posição em que não se pode defini-los como “bem” ou “mal”.

Existe um nicho de realizadores na nova Hollywood que, na maioria de seus filmes, transformam heróis e vilões em personagens mais maleáveis, em resposta à grande maioria dos cineastas que ainda apostam nos preceitos mais básicos da linguagem clássica. O maniqueísmo cede lugar à crítica social.

A expressão do extremo tende a se separar do julgamento moral em favor da crítica social de um tempo ele mesmo patológico e extremo. A imagem-excesso não se constrói mais sobre um fundo metafísico ou como figura humana imemorial: ela quer ilustrar a situação de uma sociedade em que os indivíduos são vítimas ou escravos de um

universo desestruturado, feito de liberdades e estímulos múltiplos.
(Ibid., p. 81)

Entretanto, ao retratar essa sociedade, o cinema pode criar um outro escapismo, dessa vez, em relação às ações do anti-herói na tela, por conterem sempre um forte apelo visual e ideológico, com a intenção de chocar o espectador. O anti-herói funciona mais como um elemento catártico do que como um modelo a seguir. Desse modo, Hollywood cria um novo sentido para a moral de seus filmes, ao expor os erros e as conseqüências dos atos de seus personagens. Os filmes de “crime não compensa” de antes são levados a um outro nível, quando quem cometeu o crime pode sair relativamente ileso da situação, aumentando o debate e a fascinação do público pela obra.

A idéia dos fins que justificam os meios é o principal alibi para que os realizadores problematizem os personagens de seus filmes. Outro exemplo clássico é um outro filme de super-heróis, que elevou o gênero a um novo patamar: *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (Christopher Nolan, 2008). O filme conta uma história baseada em mentiras que levam os personagens às últimas conseqüências. O promotor Harvey Dent mente que é o Batman para tentar capturar o Coringa; o comissário Gordon forja a própria morte para montar uma armadilha contra o vilão; quando Dent morre, depois de se corromper e se transformar no Duas-Caras, Batman e Gordon acobertam os assassinatos cometidos pelo ex-promotor e resolvem mentir para todos, culpando o herói mascarado pelos atos e restaurando a moral da cidade. O único personagem que defende a revelação da verdade o tempo todo é, paradoxalmente, o Coringa: se Batman revelar sua identidade, seus atos terroristas parariam, mas a cidade se tornaria um caos sem a existência do justiceiro. Essa é a mensagem inconveniente do filme: precisamos de uma mentira para sustentar a ordem social. A jornada de Batman na seqüência dos fatos o transformam de herói a anti-herói. Diferente do primeiro filme, em que ele era um herói trágico (buscando justiça depois da morte de seus pais) que confrontava o anti-herói Ra's Al Ghul, que pretendia varrer Gotham City do mapa para libertar o mundo de uma metrópole corrupta e sem volta. Algo em certo ponto similar às pretensões de Ozymandias, em *Watchmen*.

A extraordinária popularidade do filme não apontaria então para o fato

de ele tocar no centro nervoso de nosso espectro político-ideológico? Por essa visão, definitivamente O cavaleiro das trevas é uma nova versão de dois faroestes clássicos de John Ford (Sangue de herói e O homem que matou o facínora), que mostram que, para civilizar o Velho Oeste, a Mentira precisa ser elevada a Verdade – em suma, que nossa civilização se baseia numa Mentira. A questão que deve ser levantada é: por que, em nossa época precisa, existe essa nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema social? O cavaleiro das trevas é um indício de uma regressão ideológica capaz de fazer alguém sentir-se quase tentado a recorrer ao título do trabalho mais stalinista de Georg Lukács: *The destruction of reason* [A destruição da razão] (emancipadora). (ŽIŽEK, 2009, p. 12)

Essa regressão ideológica em que se sustenta a sociedade pós-moderna é denunciada pelo cinema. O governo Bush não inventou uma mentira para invadir outro país e tentar salvar sua economia de uma crise iminente?

Mas não somente nos filmes de ação, ficção-científica ou de super-heróis se restringe essa abordagem sobre o tema. Na comédia *Um parto de viagem* (Todd Philips, 2010), ela surge de maneira inusitada. O roteiro, como se dá, não poderia ter sido realizado em outra época se não essa. Os dois personagens principais são impedidos de viajar de avião devido a uma nova legislação que impede pessoas que foram presas – mesmo que equivocadamente, como no filme – por serem suspeitas de atos terroristas em um avião. Assim, eles cruzam grande parte do país através de um carro, e são obrigados a conviver um com o outro em meio a diversas trapalhadas e mal-entendidos. A partir dessa premissa, as imagens do filme revelam sua verdadeira mensagem através de detalhes entre os planos. O detalhe mais evidente aparece quando o personagem de Robert Downey Jr. é baleado por uma pistola de festim, ainda a bordo, e vemos um dos passageiros está lendo uma revista cuja capa contém os dizeres em destaque: “Obama generation.” Essa é a herança dos anos Obama.

Assim como em *O Cavaleiro das Trevas*, toda ação e consequência do filme têm como força motriz a mentira. O personagem de Zach Galifianakis quer chegar a Los Angeles para ser um ator na série *Two and a half men* e somos levados a crer que ele nunca irá conseguir, pois sua personalidade desastrada e seus atos inconseqüentes nos deixam essa conclusão. Em certo momento do filme, ele revela ao seu

companheiro de viagem que havia guardado sua carteira consigo todo o tempo do trajeto, o que poderia ter evitado grande parte dos apuros que a dupla teve que passar. Em outro, eles bebem as cinzas do pai de Galifianakis achando que estavam bebendo café. Esse episódio se passa na casa de um grande amigo do personagem de Downey Jr., que achamos que tem um caso extraconjugal com sua mulher, que espera seu bebê na Califórnia. No final, depois de uma cena cômica no hospital, descobrimos que isso também é uma mentira. O personagem de Galifianakis se chama Ethan Tremblay, mas depois descobrimos que seu verdadeiro nome era Ethan Chase. Ele havia mudado o nome por não considerá-lo apelativo o suficiente para um ator (outro problema de identidade no cinema hollywoodiano contemporâneo?). Os policiais mexicanos que os prendem na fronteira dizem que são os americanos quem costumam levar drogas para o México (quando predominantemente se pensa o contrário) e depois fumam a maconha que encontraram com Highman se vangloriando de o terem aterrorizado com suas mentiras. Para resgatar Highman, Ethan se veste como um terrorista, não por acaso, e causa uma fuga alucinante para salvar seu amigo. A mentira então serve para estabelecer a relação entre os dois amigos, mantendo-os juntos entre os contratempos até o fim da jornada.

Duas cenas merecem maior destaque pelo que está sendo discutido aqui no filme. A primeira, quando Peter Highman (Downey Jr.) tem suas malas confundidas com as de Ethan e os seguranças do aeroporto encontram drogas dentro delas. A resposta de Highman é que ele tem repúdio a drogas e nunca as usou em sua vida. Uma grande ironia que não deixa de ser uma mentira, se levarmos em conta o histórico do ator que interpreta o personagem. A segunda é quando a dupla vai resgatar o dinheiro transferido para a conta de Ethan e não consegue por seu nome ser falso. Eles se desentendem com o guichê, um paraplégico veterano da última guerra do Iraque, e lutam fisicamente contra ele, sendo humilhados e derrotados. Os personagens não têm crédito no banco e o veterano da guerra está ali para lembrá-los disso. Bem condizente com a realidade que os americanos viveram nos últimos anos.

Esses são apenas alguns exemplos dentre muitos outros filmes produzidos por Hollywood desde o atentado de 11 de setembro de 2001 que provocam as mais variadas discussões sobre as cicatrizes deixadas na sociedade americana. Juntos, eles dão continuidade a uma nova era de produções que problematizam a questão.

Watchmen – O Filme, como vimos não poderia ter ficado de fora.

5.2 - Considerações finais – A meia-noite nuclear

Watchmen – O filme pode não ser tão importante para a cinematografia norte-americana como sua *graphic novel* foi para os quadrinhos. Entretanto, ao desconstruir os arquétipos dos heróis hiper-modernos da sétima arte, numa trama que ainda se passa em 1980, *Watchmen* se prova ainda atual, em uma espécie de resumo sobre essas figuras que causam tanta afeição junto ao grande público.

Como Marc Ferro tanto ressaltou, a obra cinematográfica é um documento histórico de sua era. Mesmo se passando em tempos passados, ela traça fortes paralelos com a contemporaneidade de sua produção. Por isso, ela pode servir como um eficiente difusor de ideologias, seja para exaltar e legitimar as atitudes atrozetas que certos poderes exercem sobre a sociedade, ou então, criticar qualquer tipo de propaganda belicista que imponha a violência ou a injustiça. Nesse embate, políticos chegam a lutar contra a liberdade de expressão de grandes artistas para tentar manipular a opinião pública.

Com os adventos tecnológicos que multiplicaram o número de janelas de exibição e mudaram para sempre a experiência que os espectadores têm com os produtos audiovisuais, esse objetivo encontrou uma nova diversidade de possibilidades. O arquétipo do anti-herói, símbolo máximo do recurso narrativo que critica o uso da mentira como uma necessidade fundamental para que se encontre ordem social, tem no novo perfil do grande público seu caminho de ascensão para causar enorme fascínio sobre um filme ou qualquer outra história a ser narrada. Mesmo sendo antipatizado a princípio, seu mau-exemplo é responsável por uma forma de escapismo catártico que nos possibilita interpretar sua crítica à realidade de diversas maneiras. É nesse ponto que o anti-herói se esbarra com o nosso mundo talvez de maneira negativa. Ao ser um personagem da ficção que serve de alibi para a crítica à nossa realidade, o escapismo que suas atitudes proporcionam criam um novo ciclo de mentiras que nos fazem aceitar melhor o mundo em que vivemos. Ou seja, ao identificarmos no anti-herói as características de um mundo fictício (mentira) que nos possibilita interpretar melhor a nossa realidade, somos capazes de conviver mais comumente com o que nos cerca. Mais uma vez, a mentira serve de artifício para se encontrar a ordem social. Precisamos de uma mentira para nos entender e viver, e esse é o verdadeiro poder do mito, que é reinventado no decorrer de eras, de acordo

com o seu tempo. O Herói, como protagonista das grandes narrativas da humanidade, é um arquétipo em constante mutação.

Em *Watchmen*, vimos a morte simbólica e real do arquétipo do grande herói hiper-viril e neoconservador que povoou as telas de cinema por tantos anos durante a Guerra Fria. Sua morte é simbólica, tanto para o contexto da HQ dos anos 1980 quanto para o filme do início do século XXI, porque esse herói não sobrevive à seleção natural do grande público. No filme, diferentemente da *graphic novel* original, a morte do Comediante é simbolizada por uma imagem provocadora das Torres Gêmeas sobre o cemitério em que o personagem é enterrado (**Figura 01**), elemento que não constava no hipo-texto original.



Figura 01

Além disso, a morte do ultra-patriota Rorschach, como vimos no capítulo IV, simboliza a morte do herói maniqueísta de outros tempos. Os bons e os maus são os mesmos, dependendo unicamente de seus referenciais. Nesses novos tempos de cinema, heróis e vilões se confundem por serem personagens esféricos e não muito bem definidos. Os atentados de 11 de setembro, como analisamos aqui, tem papel fundamental para esse novo tipo de abordagem. Não que seja um tipo inédito, mas hoje, é praticamente predominante no cinema e em outras artes.

Podemos ver mais um indício que *Watchmen* expressa sobre os atentados na

cena em que o anti-herói Ozymandias explica a um jornalista a sua vontade de mudar o mundo, enquanto o World Trade Center se encontra centralizado no quadro (**Figura 02**); mais um elemento que não aparecia na HQ original.



Figura 02

Mais provocativo ainda talvez seja o dirigível, no universo de *Watchmen* mais utilizado que o avião, indo em direção às duas torres.

Watchmen – O filme, ao lado de *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, foi um dos grandes responsáveis por redefinir o papel do herói (principalmente dos super-heróis) no subgênero das adaptações de histórias em quadrinhos. Depois desses filmes, outros como *O Incrível Hulk* (Louis Leterrier, 2008), *Thor* (Kenneth Branagh, 2011) e *X-Men Origens: Wolverine* (Gavin Hood, 2009) não alcançaram grande sucesso de crítica, nem muita afeição por parte dos fãs, por apresentarem seus personagens de maneira muito antiquada para os novos perfis do herói hiper-moderno. Eles não tinham a graça e a complexidade que os novos tempos exigiam. Alguns conseguiram se superar, ao mostrarem como heróis também podem ser vilões e vice-versa, como *Homem de Ferro* (Jon Favreau, 2008), *Homem-Aranha* (Sam Raimi, 2002) e o excelente *X-Men: Primeira Classe* (Matthew Vaughn, 2011). O Homem de Ferro é um narcisista egocêntrico que tem que lutar contra a própria propagação bélica que sua empresa causou no cenário da Guerra ao Terror. O Homem-Aranha descobre e depois perdoa o vilão Homem-Areia por ele ter acidentalmente matado seu tio (o que

só é revelado no terceiro filme da série, de 2007); no fim, o vilão era apenas um injustiçado que foi vítima da marginalização. Além disso, o aracnídeo tem que lidar com seu “lado mau”, simbolizado por seu uniforme negro, que toma conta de seu corpo durante grande parte da história. No fim de cada filme da franquia do Homem-Aranha, descobrimos que os vilões, na verdade, também são humanizados e agem de acordo com suas intenções, sem necessariamente querer causar mal aos outros. Já em *X-Men: Primeira Classe*, o anti-herói Magneto deseja vingar a morte de sua mãe contra o seu pai simbólico, o vilão nazista Dr. Schmidt. Conseqüentemente, acaba se integrando aos X-Men, que planejam impedir o vilão de instalar mísseis nucleares em Cuba e provocar o Holocausto entre os Estados Unidos e a União Soviética, numa alusão direta à Crise dos Mísseis, fato real que marcou a história da Guerra Fria em 1962. No final, depois de realizada sua vingança, Magneto pretende dar início à supremacia dos mutantes sobre o planeta, usando a força de seus poderes e de seus aliados para mostrar ao resto do mundo que os novos tempos chegaram e que os mutantes não são os heróis que vão salvar o mundo, mas sim, mudá-lo para sempre. Diferente de seu amigo, o professor Xavier, que enxergava uma utopia mais pacifista para alcançar tal objetivo. Talvez por isso, *X-Men: Primeira Classe* seja uma das melhores metáforas cinematográficas da ascensão do anti-herói nas grandes narrativas.

O comportamento da História é cíclico e os heróis dos maiores mitos narrativos são reflexos da trajetória da humanidade. A Jornada do Herói é a jornada do homem. Ela se adéqua às suas transformações. Novas ideologias podem não surgir no futuro, mas as velhas continuam em constante mudança. Hoje, heróis e vilões estão no mesmo campo. O cinema retrata essa nova conjectura.

Muito disso se deve aos atentados de 11 de setembro de 2001. No dia 1º de maio de 2011, dez anos depois, Osama Bin Laden, a suposta mente por trás dos atentados e o terrorista mais procurado do mundo, foi morto pelas tropas especiais da marinha norte-americana, os SEAL's. A operação que resultou em sua morte foi chamada de Operação Gerônimo, em referência ao índio apache que foi caçado durante dez anos pelos xerifes do Velho Oeste. Ironicamente, o índio rebelde já foi transformado em herói por séries de TV, espetáculos musicais e filmes americanos. Heróis e vilões, definitivamente, não são bem definidos no mundo de hoje. Quem sabe como serão as novas tendências narrativas do mundo de amanhã?

Terminando por onde começamos (quem leu *Watchmen* pode encarar isso como uma “Simetria”, elemento fundamental para o entendimento de sua mitologia), poderíamos contrariar a teoria de Francis Fukuyama ao dizer que a História ainda não acabou. Ou como o próprio Dr. Manhattan afirma a Ozymandias, no final do capítulo 12 – o que é dito através de Espectral, no final do filme: “Nada tem fim. Nada nunca tem fim.”

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

BAZIN, André. *Qu'est-ce que Le cinema*. Paris: Editions Du Cerf, 1987.

_____ *Por um Cinema Impuro*. In: *O Cinema: Ensaio*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas – Vol. I*. Brasília: Ed. Brasiliense, 1989.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

BRITO, João Batista de. *Literatura, Cinema, Adaptação* In: *Literatura no Cinema*. Unimarco: São Paulo, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. Editora Pensamento: São Paulo, 2007

CAMPBELL, Joseph com MOYERS, Bill. *O poder do mito*. Editora Palas Athena: São Paulo, 1988.

CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede – A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.

CHOMSKY, Noam. *11 de Setembro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ *Estados fracassados: o abuso do poder e o ataque à democracia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GIBBONS, Dave com KIDD, Chip & ESSL, Mike. *Os bastidores de Watchmen*. Editora Aleph. São Paulo: 2009

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1993.

FINGEROTH, Danny. *The Spirit of Comics: The Life and Art of Will Eisner*. Nova York: Ed. Columbia, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Editora Vozes: Petrópolis, 1987.

FUKUYAMA, Francis. *Depois do neoconservadorismo – a América na encruzilhada*. Lisboa: Gradiva, 2006.

_____ *O Fim da História e o Último Homem*. São Paulo: Editora Rocco, 1992.

HEDGES, Chris. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. Nova York: Nation Books, 2009.

HEGEL, Friedrich: *A Razão na História*. Editora Centauro, São Paulo: 2002.

HERZ, Mônica & AMARAL, Arthur Bernardes (Org.) *Terrorismo & Relações Internacionais: Perspectivas e desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio: 2006.

IRWIN, William & WHITE, Mark D. (Org.) *Watchmen e a filosofia: um teste de Rorschach*. São Paulo: Ed. Madras, 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Editora Aleph: São Paulo, 2009.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO: GUANDALINI, Giuliano. *Francis Fukuyama insiste em teoria do fim da história*. São Paulo: 24/09/2001.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Faber and Faber: Londres, 1975.

JUVENAL. *Satires*, 6, p. 346-348.

JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo – Vol. 9/1- Col. Obra completa*. 7ª edição. São Paulo: Ed. Vozes, 2011.

_____ *Tipos psicológicos*. São Paulo: Ed. Zahar, 1967.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós moderno*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles & SERROY, Jean. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Ed. Meridional: Porto Alegre, 2009.

MACIEL, Kátia. & PARENTE, André. *Redes sensoriais – arte, ciência e tecnologia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução

MOORE, Alan & GIBBONS, Dave. *Watchmen Ed. Especial*. São Paulo: Ed. Panini, 2009

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. São Paulo: Forense Universitária 2006.

REVISTA ÉPOCA: GIRON, Luis Antônio. *O que o filme Bastardos Inglórios, de Quentin Tarantino, ensina sobre um dos mais primitivos sentimentos da espécie humana*. Ed. 594, p. 55-57 – 02/10/2009.

SCHUDSON, Michael. *Click here for democracy: a history and critique of an information-based model of citizenship*, em *Democracy and the new media*, Henry Jenkins e David Thornburn. MIT Press: Cambridge, 2003.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

_____ *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p. 19-53.

TÁVOLA, Arthur. *Comunicação é Mito*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2009.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema* In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem vindo ao deserto do real!* São Paulo: Ed. Boitempo, 2003.

_____ *Lacrimae Rerum*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008

Sitiográficas:

BAHIANA, Ana Maria. *Guerra na Mídia*. O Globo, 18/11/2001. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp2111200194.htm>, acessado em 04/05/2011.

BBC BRISTOL: *Comics Britannia*, 2007. Disponível em: www.bbc.co.uk/bbcfour/comicsbritannia/comics-britannia.shtml; sob o link “Alan Moore Interview II”, acessado em 13/06-2011.

_____ Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=qKebCtCTbCA> (acessado em 19/06/2011)

BLOG: “História – Cultura e Pensamento.”: *Democracia versus alta cultura*. 24 May 2003: p. 1 <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/eua_steiner4.htm> (Acessado em 12/06/2011)

BORGO, Érico. *Watchmen Exclusivo: Diretor, roteiristas, produtor e ilustrador discutem o final!* Site Omelete: <http://www.omelete.com.br/cinema/watchmen-exclusivo-diretor-roteiristas-produtor-e-ilustrador-discutem-o-final/> (acessado em 17/06/2011)

KENNEDY, John F. *Remarks prepared for delivery by President John F. Kennedy at the Trade Mart in Dallas*. Disponível em: <http://www.jfk-info.com/trademrt.htm> (Acessado em 13/06/2011)

MORI, Kentaro: Ceticismo Aberto: *Watchmen e a idiosincrasia*.
<http://www.ceticismoaberto.com/fortianismo/2586/watchmen-e-a-idiocracia>; acessado em 15/06/2011.

NUNES, Cláudio. *Artigo: Goebbels e César Gama*. NE NOTÍCIAS. 13/06/2005.
(Disponível em <http://www.nenoticias.com.br/lery.php?var=1118663193>, acessado em 12/04/2011.

RIBEIRO, Renato Janine. *Hegemonia ambígua*. Home page. 24 May 2003: pp. 1, 2
<<http://bravonline.uol.com.br/revista/bravo51/cinema/index.php>> (Acessado em
12/06/2011)

RYAN, Michael, and KELLNER, Douglas (1990). *Camera Politica: The Politics and
Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana: Indiana University Press. Disponível
em
http://books.google.com/books?id=S9KZQ3iHeE0C&pg=PA336&lpg=PA336&dq=douglas+kellner+e+michael+ryan+camera+politica&source=bl&ots=2-W3hjECwJ&sig=on_dOe02hunEE6mltLOSul9aKns&hl=pt-BR&ei=IbnCTZ2GHIfx0gHf3JztAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, acessado em 05/05/2011.

SHELLEY, Percy Bysshe. Disponível em
[http://pt.wikisource.org/wiki/Ozymandias_\(Shelley\)](http://pt.wikisource.org/wiki/Ozymandias_(Shelley)), (acessado em 20/06/2011)

Saturday Morning Watchmen: Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=YDDHHrt6l4w>, acessado em 15/05/2011.

Two and a half Watchmen: Disponível em
http://www.youtube.com/watch?v=xv_I1cUdOyY, acessado em 15/05/2011.