

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS ITERÁRIOS

Vinicius Gonçalves Ribeiro de Assis

Vinhetas, Vermes e Vestígios: as várias faces do fascismo na distopia de *V de Vingança* de Alan Moore e David Lloyd

Juiz de Fora

2024

Vinicius Gonçalves Ribeiro de Assis

Vinhetas, Vermes e Vestígios: as várias faces do fascismo na distopia de *V de Vingança* de Alan Moore e David Lloyd

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para a conclusão do curso e a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientador: Anderson Pires da Silva

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Assis, Vinicius Gonçalves Ribeiro de.
Vinhetas, Vermes e Vestígios : as várias faces do fascismo na distopia de V de Vingança de Alan Moore e David Lloyd / Vinicius Gonçalves Ribeiro de Assis. -- 2024.
73 f.

Orientador: Anderson Pires da Silva
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Histórias em quadrinhos. 2. Fascismo. 3. Sexualidade. 4. Perversão sexual. 5. Guerra Fria. I. Silva, Anderson Pires da, orient.
II. Título.

Vinicius Gonçalves Ribeiro de Assis

Vinhetas, Vermes e Vestígios: as várias faces do fascismo na distopia
de *V de Vingança* de Alan Moore e David Lloyd

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 21 de março de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Bastos Martins

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Luciana Freesz

Rede Estadual de Ensino Básico de Minas Gerais

Juiz de Fora, 21/08/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Freesz, Usuário Externo**, em 21/08/2024, às 13:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Bastos Martins, Professor(a)**, em 23/08/2024, às 13:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 20/09/2024, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-U f (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1936280** e o código CRC **61DCBCDF**.

Dedico aos meus pais, que sempre me incentivaram a fazer o que eu gostasse.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pilar central da minha fé e da minha vida, que me proveu forças para não desistir em todos os momentos que eu não tive forças próprias.

Aos meus pais, Gaspar e Efigênia, que sempre acreditaram em mim, e principalmente, me apoiaram em traçar os meus próprios caminhos.

Ao meu orientador, Dr. Anderson Pires, por todos momentos que teve paciência comigo, desde as dúvidas mais simples até mesmo aquelas que renderam horas de conversa.

A todos funcionários e funcionárias da Universidade Federal de Juiz de Fora, que ainda que eu não lembre nominalmente de todos, me ajudaram em todos momentos de dúvidas e dificuldades.

A Augusto, provavelmente a pessoa que mais me ouviu reclamar dessa dissertação, ela provavelmente não existiria sem ele. Obrigado por ser o "Sam" desse "Frodo".

As minhas amigas, Jéssica, Júlia, Lorena e Larissa, que em algum momento ouviram desabafos e me apoiaram durante o percurso do mestrado.

A todos meus professores e professoras da graduação e da pós graduação, que contribuíram de alguma maneira para a construção da pessoa e do pesquisador que eu sou hoje.

A CAPES e CNPq pelas bolsas de fomento e estímulo a pesquisa, sem as quais, essa pesquisa não teria sido possível.

A UFJF pelo ambiente propício ao crescimento acadêmico e ao desenvolvimento da ciência.

But the tale of history forms a very strong bulwark against the stream of time, and to some extent checks its irresistible flow, and, of all things done in it, as many as history has taken over, it secures and binds together, and does not allow them to slip away into the abyss of oblivion. (Comnena, 2000, p. 2).

RESUMO

O principal objetivo da presente dissertação foi observar a relação que é estabelecida nos quadrinhos, da maneira que a arte e a cultura aparecem em contraposição a insurgência de um regime fascista, assim como a relação entre o fascismo e a perversão sexual. Dessa maneira, ao eleger-se a obra V de Vingança de Alan Moore e David Lloyd, foi-se necessário também trabalhar com autores que contemplassem questões pertinentes ao contexto histórico e cultural no qual a obra se encontra inserida. Foi importante, a priori, investigar brevemente as influências quadrinistas inerentes a obra, assim como o contexto das histórias em quadrinhos na década de 1980, que na luz de autores como Grant Morrison (2012), Greg Carpenter (2016) e Reed Tucker (2018), tornou a análise mais robusta. Também foi importante o uso de autores como Umberto Eco (2008) e Valmor Beltrame (2009), nesse caso para investigar aspectos únicos de V de Vingança, como a desconstrução de um modelo de herói, assim como os significados da utilização da máscara. Valendo-se de autores como Eric Hobsbawm (1995), para um contexto histórico geral e Brian Harrison (2010) e George Fry (2008) ao focar mais especificamente para a Inglaterra, foi possível construir um breve panorama do período. Concomitantemente, autores como Susan Sontag (1975) e Tzvetan Todorov (2007) contribuíram para a parte da análise que tangia a questão fascistas e os principais elementos do mesmo. Importantemente, destacaram-se também autores para compreensão dos elementos de fascismo e perversão sexual presentes na obra, tais como Georges Didi-Huberman (2011), Michel Foucault (2017), assim como a obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini (1975). Dessa maneira, como tal arcabouço teórico, tornou-se possível através da análise e leitura dos elementos históricos, alcançar com sucesso os objetivos propostos no que tangiam a procura por elementos de crítica ao fascismo insurgente nas políticas inglesas do períodos, além dos elementos de fascismo e perversão sexual, assim como análise da (des)construção da figura do herói clássico e também a percepção das histórias em quadrinhos como um meio válido para a compreensão de características socioculturais relativas ao contexto no qual a obra se insere.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos; fascismo; sexualidade; perversão sexual; Guerra fria.

ABSTRACT

The main goal of this dissertation was to observe the relationship established in comics, the way in which art and culture appear in opposition to the insurgency of a fascist regime, as well as the relationship between fascism and sexual perversion. Therefore, when choosing the work "V for Vendetta" by Alan Moore and David Lloyd, it was necessary to work with authors who addressed issues pertinent to the historical and cultural context in which the work is inserted. It was important, firstly, to briefly investigate the influences inherent to the work, as well as the context of comic books in the 1980s, which, in the light of authors such as Grant Morrison (2012), Greg Carpenter (2016) and Reed Tucker (2018), making the analysis more robust. It was also relevant to use authors such as Umberto Eco (2008) and Valmor Beltrame (2009) to investigate unique aspects of "V for Vendetta", such as the deconstruction of a hero model, as well as the meanings of using the mask. Using authors such as Eric Hobsbawm (1995), for a general historical context, and Brian Harrison (2010) and George Fry (2008) when focusing more specifically on England, it was possible to construct a brief overview of the period. At the same time, authors such as Susan Sontag (1975) and Tzvetan Todorov (2007) contributed to the analysis that concerned the issue of fascists and the main elements of fascist regimes. Authors also stood out for understanding the elements of fascism and sexual perversion present in the work, such as Georges Didi-Huberman (2011), Michel Foucault (2017), as well as the cinematographic work of Pier Paolo Pasolini (1975). In this way, with this theoretical framework, it became possible, through the analysis and reading of historical elements, to successfully achieve the proposed objectives regarding the search for elements of criticism of the insurgent fascism in the English policies of the period, in addition to the elements of fascism and sexual perversion, as well as the analysis of the (de)construction of the figure of the classic hero and also the perception of comic books as a valid means for understanding sociocultural characteristics related to the context in which the work is inserted. And so, the work was able to conclude that the issues of criticism of fascism present in V for Vendetta are pertinent, especially since they denounce elements of the period itself and bring us a vivid reminder that fascism persisted and still persists even decades after the end of the Second World War.

Keywords: comics; fascism; sexuality; sexual perversion; Cold War.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Superman levantando um carro	24
Figura 2 - O Homem-Aranha enfrenta assaltantes.	25
Figura 3 - V causa a explosão da estátua da Justiça	28
Figura 4 - Evey visita pela primeira vez a Galeria das Sombras.....	38
Figura 5 - Gravura de Guy Fawkes.	44
Figura 6 - V conversa com Evey enquanto se prepara para agir	45
Figura 7 – Evey descobre que a tortura era encenação	52
Figura 8 – O prisioneiro da cela 5 escapa	54
Figura 9 - O computador estava sendo controlado por V.	63
Figura 10 - Adam Susan “perdoa” o computador pela traição	64
Figura 11 - V destrói as bonecas de Prothero	66
Figura 12 - Um assistente leva Evey disfarçada até o bispo	67

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1 DO CONTEXTO HISTÓRICO A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI POSITIVO . Erro! Indicador não definido. 3	
2.1 O mundo de <i>V de Vingança</i>	133
2.2 O herói positivo	21
2.3 A desconstrução do modelo de herói: V	26
3 O ENREDO DISTÓPICO DE ALAN MOORE: ENTRE ARTE E PODER	311
3.1 Valor da cultura	311
3.2 A distopia na Guerra Fria: os tentáculos do nazifascismo	377
3.3 Arte e liberdade nas distopias	411
3.4 Atrás da máscara	433
4 A CRÍTICA DO BIO-PODER EM V DE VINGANÇA Erro! Indicador não definido.7	
4.1 Bio-poder e o controle dos corpos.....	488
4.2 Fascismo e perversão sexual.....	55
4.3 Fascismo e perversão sexual no <i>V de Vingança</i>	60
5 CONCLUSÃO	699
REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

O fim do conflito bélico na Segunda Guerra Mundial suscitou ao longo do século XX, diversas questões que buscaram compreender e explicar pontos cruciais em relação ao conflito. Destacadamente, procurou-se entender as origens das ideologias nazifascistas e as maneiras pelas quais elas penetraram as mentes e corações políticos dos países do Eixo. Dessa mesma maneira, uma das primeiras sementes da pesquisa aqui presente nasceu da vontade de buscar compreender de quais formas a ideologia fascista ainda se fazia presente mesmo na segunda metade do século passado – seja através de uma estética fascista ou de políticas de perseguições a minorias. Não se trata somente de uma busca por origem ou explicação, mas, principalmente, de uma tentativa para compreender as diversas faces pelas quais o fascismo se manifesta na sociedade.

Também ao longo das décadas do século XX, as histórias em quadrinhos evoluíram e tomaram forma na maneira pela qual as conhecemos hoje. Como um meio, em diversos momentos, marginalizado, os quadrinhos floresceram em um terreno fértil de mentes que buscavam trazer para as histórias as questões do político e cultural do período em que viviam. Destacadamente, escritores e desenhistas ingleses, como Alan Moore e Dave Gibbons, e também Grant Morrison, Neil Gaiman, Jamie Delano, além de muitos outros, preocuparam-se em traduzir para os quadrinhos o desconforto político daquela geração. Dessa maneira, o período que ficou caracterizado por uma “invasão britânica” foi marcado pela insurgência de histórias em quadrinhos envernizadas com um aspecto de críticas e referências políticas.

Com esses dois componentes-chave, foi importante pensar na pesquisa como uma espécie de ponte interdisciplinar entre duas áreas distintas, assim como pela construção acadêmica do próprio pesquisador, as áreas da História e da Letras. Essa característica tornou a pesquisa, principalmente, uma busca incessante por se valer de aspectos teóricos e metodológicos de ambos os campos de estudo. Desse modo, se tornou possível ter como objeto primário de pesquisa histórias em quadrinhos, enquanto pesquisava e delimitava o contexto e período histórico da Inglaterra durante a Guerra Fria.

Nesta dissertação, procurou-se primeiramente esboçar um quadro geral do período, o cenário no qual estava inserida a obra *V de Vingança*: a Inglaterra dos anos

1980 e o governo de Margaret Thatcher – em especial as perseguições que foram empregadas às diversas minorias durante esse período, os elementos de ideologia fascista que se mostravam proeminentes. Tornou-se importante compreender em qual contexto a escrita da obra estava inserida, uma vez que as preocupações políticas são evocadas pelo próprio Alan Moore no prelúdio da obra. Para esse primeiro capítulo, com o suporte de autores como Grant Morrison, Greg Carpenter e Reed Tucker, foi importante não somente contextualizar a resistência e aversão de Moore a essas ideias, noções que apareceram de maneira tão clara em *V de Vingança*, mas também ter cuidado e preocupação em explicitar o quadro mais amplo, dos quadrinistas ingleses com relação ao período de Thatcher no poder. Dessa maneira, buscou-se também traçar um breve panorama da *DC Comics* nos anos de 1980 e dos quadrinhos em geral.

Não menos importante, a parte que tangia a história inglesa do período e o governo Thatcher, através de autores como David Harvey e George Fry, possibilitou-se uma apresentação crucial que permitiu compreender as maneiras pelas quais Alan Moore, assim como outros quadrinistas, enxergavam, em específico, uma continuidade e presença constante da ideologia fascista no governo e em políticas inglesas do período.

No segundo capítulo, o foco da dissertação passa do quadro amplo para uma análise mais voltada ao próprio quadrinho analisado em si. Fundamental para essa seção foi a compreensão de diversos elementos tais como as principais narrativas de distopia do século XX e como elas apresentaram uma relação intrínseca entre a arte e a liberdade de pensamento. Nas principais obras distópicas que antecedem e influenciam *V de Vingança*, explicita-se uma relação direta entre a cultura e a liberdade de pensamento como elementos contrários a um governo totalitário.

Destacou-se, também, a perseguição do regime nazista com a arte, em especial aquela de vanguarda. Através da compreensão desses elementos, tornou-se possível observar na obra elementos cruciais não somente para a narrativa, mas também para a presente análise. A ligação de Alan Moore com as ideias da contracultura são uma presença constante e cuja influência se faz valer para a construção do mundo pós-apocalíptico da Europa de *V de Vingança*: é um mundo no qual as diversas formas de arte já se tornaram extintas.

Nesse segundo capítulo, ainda, foi importante contextualizar e delimitar através de autores como Eric Hobsbawn, Susan Sontag e Tzvetan Todorov o significado do

fascismo e da ideologia fascista, e como surgiu historicamente na Segunda Guerra Mundial, além dos elementos fascistas que continuavam presentes e persistiam nas sociedades para além da Itália do período da guerra.

Ao longo do segundo capítulo, mostrou-se relevante pensar algumas das influências presentes na obra, como a questão do teatro e da máscara. Influências sutis, porém, no capítulo, buscou-se compreender as maneiras pelas quais ainda causaram impacto pelas décadas seguintes à sua publicação. Assim como, através dos escritos de Umberto Eco, fez-se importante também apresentar a desconstrução do modelo do herói que acontece em *V de Vingança*.

O terceiro capítulo, por sua vez, centrou-se especialmente em dois eixos temáticos, utilizando-se de conceitos levantados por Michel Foucault, buscando traçar a questão da medicina social e do surgimento dos hospitais, em específico o surgimento e a construção da figura do louco e da loucura. Durante o capítulo, a análise dos elementos que relacionam o fascismo à perversão sexual, e especialmente em como esses elementos aparecem em diversas personagens durante a obra, também se fez presente. Destacaram-se, principalmente, questões como a desumanização dos corpos contrastando com a humanização da máquina, assim como o papel de determinadas personagens e espaços no aspecto de uma sexualidade perversa.

Para a análise proposta no terceiro capítulo, além de Foucault, valeu-se de um arcabouço teórico composto por textos de Georges Didi-Hubermann, assim como da obra cinematográfica *Saló ou 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, sendo necessário contextualizar elementos do fascismo que necessariamente tangiam a questão do sexual e da sexualidade. Através dos pressupostos dos autores supracitados, tornou-se possível estabelecer uma análise das personagens de *V de Vingança* e das perversões presentes na *graphic novel*, analisando como tais elementos se relacionam com a ideologia fascista.

Especificamente, o objetivo desta dissertação foi encontrar os tentáculos do fascismo que persistiam mesmo com a derrota dos países de tal ideologia durante a Segunda Guerra Mundial. Investigando, em especial, as maneiras pelas quais a ideologia fascista se relaciona com a perversão sexual, e de qual forma essa presença aparece nos anos 1980 e em uma história em quadrinhos.

2 DO CONTEXTO HISTÓRICO A DESCONSTRUÇÃO DO HERÓI POSITIVO

V de Vingança é uma obra que a própria composição ao longo de 8 anos (1982-1985) reproduz as mudanças e conflitos da própria sociedade inglesa em que os autores viviam. Trata-se de um duplo contexto: enquanto as conturbações políticas presentes no Reino Unido durante o período se intensificavam – crise econômica, intolerância étnica crescente, etc. - Moore repensava o sentido político do seu protagonista e o sentido de seu ideal de vingança. Todos esses momentos auxiliam a compreender o quadro que é composto frente ao leitor, relativo à desconstrução do modelo de herói positivo, muito presente nos quadrinhos das décadas anteriores à obra e a apresentação de um herói anarquista.

2.1 O mundo de *V de Vingança*

Para entender e analisar *V de Vingança* é preciso ter em mente todo o contexto no qual a obra está se inserida. Deve-se observar a história e a política, em especial o que estava acontecendo dentro do Reino Unido durante os anos 1980. De certa maneira, é necessário dar alguns passos para trás para que seja possível observar o quadro de maneira completa e, dessa forma, ter uma melhor visão de quais foram as influências de Alan Moore ao conceber a obra, principalmente naquilo que tange as ansiedades políticas da sociedade contemporânea a ele. Também é importante lembrar que *V de Vingança* é uma história em quadrinhos (HQs) e, portanto, é necessário também que a análise abarque o contexto de transformação que acontecia nos quadrinhos durante o período.

A década de 1980 foi um período-chave de transformações não somente no mundo como um todo, mas também dentro da indústria dos quadrinhos. Num âmbito estético, de narrativa, de construção e desenvolvimento de personagens, foi um período de mudanças e reestruturações que causam impacto até a atualidade nas HQs e nas mídias que as adaptam, tais como o cinema e as séries de televisão. Durante as décadas anteriores, os quadrinhos de super-heróis atravessaram diversas fases, Era de Ouro, Era de Prata e Era de Bronze. Ainda que existissem mudanças, principalmente atreladas à flutuação de popularidade dos quadrinhos com o atravessar de cada década, o arquétipo base do super-herói permanecia ainda pouco alterado – num sentido que os super-heróis eram dotados de características comuns,

em especial ao serem seres virtuosos e quase infalíveis na luta contra o mal. Contudo, já na Era de Bronze, as HQs começaram a transitar para os moldes que seriam vistos na Era das Trevas dos quadrinhos: narrativas que abordavam temas considerados mais “sérios” e ligados a questões da contemporaneidade, como o racismo e o vício em drogas (Morrison, 2012).

A Era das Trevas dos quadrinhos teve como principal mudança na figura do herói o posicionamento da violência em prol de um suposto realismo dentro do enredo. Dessa maneira, durante a década de 1980 e durante as décadas que se seguiram, em especial os anos 1990, as HQs tornaram-se cada vez mais violentas. Algumas das principais histórias que marcaram o período não poupavam em colocar os heróis matando de maneira brutal aqueles que fossem considerados seus inimigos. Quadrinhos como o do Justiceiro, alcunha da personagem Frank Castle, um dos principais arcos dos anos 1980, apresenta o anti-herói no centro de uma guerra entre diversas máfias. Durante as edições, é possível ver Castle retomando o seu traje ao sair da prisão, e a personagem luta, mata, mantém relações sexuais e enfrenta inimigos ainda mais brutais (Grant; Zeck, 1986). Outro exemplo seria o do Wolverine, que ao longo da década veio a se firmar como o membro mais popular dos *X-Men*, cujas histórias estavam recheadas de violência gráfica, como é visto, por exemplo, em *Arma X*. Nela, somos apresentados a um Wolverine que é vítima de diversos experimentos e, quando consegue se libertar, realiza uma chacina naqueles que o causaram tamanho tormento (Smith-Windsor, 1993). O clima evocado no quadrinho só pode ser comparado aos filmes de terror dos anos 1970 e 1980, tais como *Massacre da Serra Elétrica* (1974), *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980).

Uma das obras que marca essa virada de chave na indústria dos quadrinhos foi *V de Vingança*, de Alan Moore e David Lloyd. *V de Vingança* foi originalmente publicada, em preto e branco, em uma revista de antologias independente do Reino Unido, a *Warrior*. Foram nas páginas da mesma revista que outra história de Alan Moore foi publicada, *Marvelman*. Todavia, a trajetória de publicação da *Warrior* foi cortada bruscamente, apenas no terceiro ano de publicação da revista, fazendo com que a história de *V de Vingança* (assim como *Marvelman*) ficasse incompleta. Ainda na década de 1980, sobre o comando da editora Karen Berger, a *DC Comics* foi a responsável por republicar, dessa vez em cores, e continuar a publicação de Alan Moore, assim como contratou o escritor para a produção de mais quadrinhos da casa, como *Monstro do Pântano*. Berger, aliás, pode ser considerada uma figura-chave na

transformação da DC Comics: a editora foi a responsável pela edição não só de *V de Vingança* e *Monstro do Pântano*, mas também de *Sandman* de Neil Gaiman. O sucesso da editora em tais títulos a credibilizou para a fundação de um novo selo da DC Comics nos anos 90: o selo Vertigo. Através desse selo, Berger viu a possibilidade de editar e subseqüentemente levar ao público diversas histórias que deixaram marcas profundas nessa era dos quadrinhos, tais como *Hellblazer*, os *Invisíveis*, *Preacher*, dentre outras (Tucker, 2018).

Grant Morrison menciona algumas das mudanças que aconteceram durante a Era das Trevas, primeiramente ao discutir sobre a introdução de elementos considerados da vida real nas histórias em quadrinhos. Os autores passam a pensar aspectos humanos dentro das histórias do *Superman*, aparecendo aquelas, por exemplo, que trabalham a sexualidade do super-herói. Nesse contexto de mudança das histórias de super-heróis, Morrison pontua sobre o surgimento de Alan Moore e como *Marvelman* foi uma das primeiras histórias a mais aproximar os quadrinhos de super-heróis do realismo. Para o autor, o *Marvelman* de Alan Moore evocava principalmente os desejos nostálgicos do leitor de quadrinhos envelhecido, ao trazer um herói que aparecia bem mais velho comparado às suas últimas aparições nos quadrinhos (Morrison, 2012).

Dessa maneira, o período é visto por Morrison como um momento que favorecia os autores mais criativos, uma vez que agora poderiam lucrar com maiores *royalties* e mantendo parte dos direitos dos personagens, devido às diversas mudanças que ocorreram nos bastidores da indústria dos quadrinhos, em especial o lançamento do primeiro filme do *Superman* ao final da década de 1970 e o imbróglio com as famílias dos seus criadores. Morrison também centraliza a criação do selo Vertigo dentro da DC Comics, focado em histórias de nicho e mais adultas, como responsável por permitir que os autores ultrapassassem a barreira da censura (Morrison, 2012).

Nesse sentido, para Morrison, a principal engrenagem que contribui para a consolidação das transformações e se encontra no centro desse processo de mudanças das histórias em quadrinhos é a chamada invasão britânica vista durante o período dentro da *Marvel* e *DC Comics*; encabeçada principalmente por autores como o próprio Grant Morrison, mas também Alan Moore e Neil Gaiman, entre outros autores britânicos que produziam quadrinhos para editoras inglesas, muitas vezes até mesmo para outros ramos da *Marvel* e *DC Comics* e que carregam consigo influências

e características que transformam o *mainstream* dos quadrinhos no período (Morrison, 2012).

Como mencionado, os quadrinhos dessa época foram objeto de diversas mudanças, em especial se comparados às obras das décadas anteriores. Nesse sentido, um aspecto destacável é o cunho político insurgente em algumas das narrativas, das quais *V de Vingança*, em especial, não é exceção. Para uma compreensão desse elemento, é necessário portanto dar um passo para trás antes de avançar a análise, e tomar conhecimento do contexto inglês no qual Alan Moore estava inserido durante a escrita do quadrinho.

Para além da adição de cores e da continuidade da história, ao ter *V de Vingança* publicada pela *DC Comics* foi acrescentado um prefácio escrito por Alan Moore no começo de 1988, mais de cinco anos após a publicação original dos primeiros capítulos na *Warrior*. Num aspecto político, esse prefácio escrito por Moore descortina duas principais características que serão vistas ao longo dos quadrinhos que a seguem e que foram publicados já na *DC Comics*: a mudança da escrita do autor ao longo do hiato que sofreu a publicação da obra e um incômodo latente com o cenário político inglês ao final da década de 1980.

Muitas das reflexões trazidas nesse prefácio por Moore referem-se principalmente às transformações políticas do mundo ao longo dos anos 1980, assim como ao governo de Margaret Thatcher. Quanto ao primeiro, Moore é claro em manifestar seu pessimismo com relação às possíveis consequências de um evento nuclear de grande escala, assim como atesta que a Inglaterra se encontrava mais próxima do fascismo do que antes era imaginado por si próprio e por David Lloyd (Moore, 2006).

Todavia, é quando Alan Moore adentra de maneira mais específica naquilo que o incomoda em relação à Inglaterra de seu tempo, é que se torna possível enxergar com clareza alguns dos temas que nortearam a obra, principalmente nos capítulos concebidos após o hiato.

Estamos em 1988 agora. Margaret Thatcher está entrando em seu terceiro mandato e fala confiante de uma liderança ininterrupta dos Conservadores no próximo século. Minha filha caçula tem sete anos, e um jornal tabloide acalenta a ideia de campos de concentração para pessoas com AIDS. Os soldados da tropa de choque usam visores negros, bem como seus cavalos; e suas unidades móveis têm câmeras de vídeo rotativas instaladas no teto. O governo expressou o desejo de erradicar a homossexualidade até mesmo como conceito abstrato. Só posso especular sobre qual minoria será alvo dos próximos ataques (Moore, 2006).

Nesse trecho, Moore deixa evidentes algumas das preocupações que assombravam sua mente naquele período: o domínio dos conservadores, as ideias fascistas que encontravam terreno fértil em sua terra natal, assim como a presença das câmeras de vídeo em constante vigilância da população. Chama atenção na fala do autor, principalmente, a preocupação com qual seria a próxima minoria a ser perseguida, e para entender o porquê essa preocupação era deveras fundada no terreno da realidade, é preciso compreender o cenário em que vivia o Reino Unido ao final da década de 1980, durante o crepúsculo do século XX.

O dia 8 de abril de 2013 foi marcado no Reino Unido pelo falecimento de Margaret Thatcher. Essa notícia foi sucedida, nas ruas de diversas cidades do reino, com imagens de comemorações e festividades, de milhares de pessoas entoando coros sobre a morte de Thatcher, assim como levando cartazes comemorando o falecimento da antiga governante. A cena não causa estranheza se vista em conjunto com o governo de Thatcher nos anos 1980.

Uma das primeiras atitudes negativas à qual o público associou a imagem de Thatcher aconteceu ainda antes do período como Primeira Ministra, enquanto ainda era secretária da Educação. A política foi responsável por abolir a distribuição de leite gratuitamente para crianças acima de 6 anos nas escolas, algo que ocorria desde o final da Segunda Guerra Mundial. Tal fato rendeu a Thatcher a alcunha de Maggie Thatcher, *the milk snatcher* (em tradução livre: Maggie Thatcher, a “rouba-leite”) (Fry, 2008). A permanência dessa memória negativa atravessou décadas na memória da população inglesa, em que pese o fato de a alcunha reaparecer em protestos e também nas mãos de diversas pessoas que celebravam a morte da antiga Primeira Ministra, carregando garrafas de leite.

Contudo, para entender de uma melhor maneira o governo Thatcher, é preciso primeiro entender o neoliberalismo e a maneira pela qual a Primeira Ministra foi responsável por aplicar as ideias neoliberais no Reino Unido, não apenas no plano econômico, mas também na esfera social. David Harvey argumenta que:

Sob a influência de Keith Joseph, um publicista e polemista bem ativo, com fortes vínculos com o neoliberal Institute of Economic Affairs, ela aceitou o abandono do keynesianismo e a ideia de que as soluções monetaristas "do lado da oferta" eram essenciais para curar a estagnação que marcara a economia britânica naquela década. Thatcher reconhecia que isso significava nada menos que uma revolução em políticas fiscais e sociais, e demonstrou imediatamente uma forte determinação de acabar com as instituições e

práticas políticas do Estado socialdemocrata que se consolidara no país a partir de 1945. Isso envolvia enfrentar o poder sindical, atacar todas as formas de solidariedade social que prejudicassem a flexibilidade competitiva (como as expressas pela governança municipal e mesmo o poder de muitos profissionais e de suas associações), dismantelar ou reverter os compromissos do Estado de bem-estar social, privatizar empresas públicas (incluindo as dedicadas à moradia popular), reduzir impostos, promover a iniciativa do empreendedores e criar um clima de negócios favorável para induzir um forte fluxo de investimento externo (particularmente do Japão). Ficou famosa sua declaração: "a sociedade não existe, apenas homens e mulheres individuais" - e, acrescentou depois, suas famílias. Todas as formas de solidariedade social tinham de ser dissolvidas em favor do individualismo, da propriedade privada, da responsabilidade individual e dos valores familiares. O ataque ideológico nessas linhas advindo da retórica de Thatcher era implacável; como ela mesma disse, "a economia é o método, mas o objetivo é transformar o espírito". E transformar ela de fato transformou, ainda que de modo algum completa e abrangentemente, para não falar sem custos políticos (Harvey, 2008).

A colocação de Harvey permite descortinar alguns dos aspectos-chave vistos durante o governo Thatcher e que são essenciais para compreender a ojeriza da população do Reino Unido com relação à política. Em primeira instância, observa-se a teorização e prática de uma ideia enraizada ao cerne do neoliberalismo: a construção de uma sociedade centrada na individualização (Harvey, 2008).

A busca por uma sociedade centrada no indivíduo aparece claramente em outras ações e falas de Thatcher, no que tange, por exemplo, o futebol, que aparece para a então primeira ministra como solução para os atos de violência visto nos estádios e, sobretudo, como resposta para a tragédia de Hillsborough, ocorrida em 1989, quando diversos torcedores se machucaram e faleceram durante uma partida. Um problema que foi causado pelo despreparo policial em lidar com a quantidade de torcedores presentes. Para Thatcher, a solução e a forma de evitar tais problemas seria esvaziar completamente os estádios e tornar o futebol um esporte visto apenas na televisão.

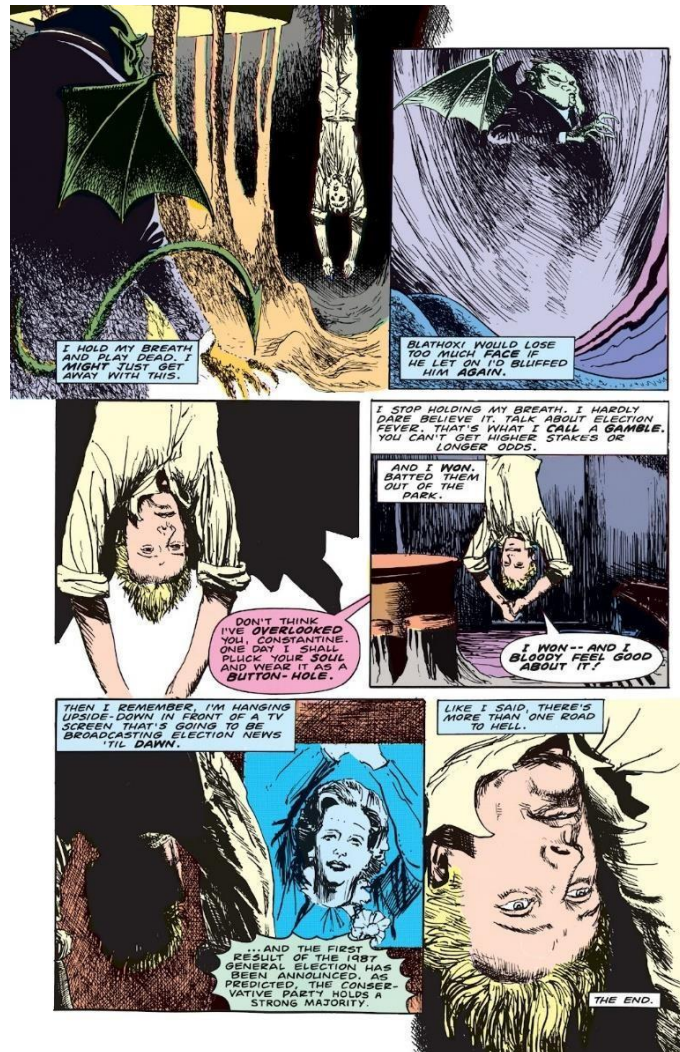
Outra preocupação que Alan Moore alude em seu prefácio é sobre um suposto desejo de Thatcher de erradicar a homossexualidade do Reino Unido. Tal colocação encontra-se fundamentada em uma das principais polêmicas da governança da então primeira ministra. Provavelmente, uma das ações mais marcantes desse período, em uma atitude notavelmente relacionada à censura, uma vez que fora motivada pelo lançamento no país de um livro infantil que tinha como protagonismo uma família homoafetiva. Após esse lançamento, a ação tomada pelo governo de Thatcher foi chamada *Section 28 of the Local Government Act 1988*, ou conhecida apenas como *Section 28*. Tal ato governamental exprimia a noção de que governos locais não

deveriam “promover” a homossexualidade e a noção de aceitação à homossexualidade e a famílias formadas por casais homossexuais.¹

Todavia, mencionados todos esses aspectos presentes em *V de Vingança*, que permeiam o clima político do quadrinho, é preciso salientar que não somente Alan Moore é crítico ao regime de Margaret Thatcher, mas também outros autores britânicos do período que, através dos quadrinhos, teceram críticas à então primeira ministra. Jamie Delano e John Ridgway ao escreverem e desenharem *Constantine*, curiosamente uma personagem criada por Alan Moore, na história *Going for It*, lançada em 1988 no terceiro volume de *Hellblazer*, tecem diversas críticas ao governo da Primeira Ministra, ao trazerem uma história que mescla o clima das eleições na Inglaterra, com a influência demoníaca sobre a mesma. A história apresenta Constantine investigando algo que há de estranho nas ruas inglesas nas vésperas das eleições, para então descobrir que demônios disfarçados de humanos estariam envolvidos numa espécie de bolsa de valores relativas às almas humanas e a eleição do partido conservador de Margaret Thatcher se torna um elemento proeminente nesse cenário. Se o teor político já não fica claro só por esses fatores, é escancarado na página final, como é possível notar na Figura 1, em que Constantine observa numa televisão no inferno a vitória de Thatcher e lamenta sobre o estado da sociedade contemporânea (Delano; Ridgway, 2006).

¹ Disponível em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/9/section/28/enacted>. Acesso em: 29 set. 2022.

Figura 1 – Do inferno, Constantine assiste Margaret Thatcher ser reeleita.



Fonte: Delano; Ridgway, 1993.

Histórias como a apresentada em *Hellblazer*, e também em *V de Vingança*, nos permite observar e tornar claros o posicionamento e a maneira pela qual diversos artistas ingleses da área dos quadrinhos enxergavam o governo conservador inglês da década de 1980. Outros exemplos mostram os incômodos políticos dos artistas britânicos durante as décadas de 1980 e 1990, como *Os Invisíveis* de Grant Morrison, que conta a história de um grupo que enfrenta as forças externas associadas a uma organização, numa batalha envolvendo magia, viagem no tempo, dentre outros. *Os Invisíveis* foi uma das principais obras a capturar um pouco do clima político e cultural do mundo no começo dos anos 1990.² É importante também considerar que as

² GUNTER, Mark. Fighting the '90s culture wars with Grant Morrison's 'The Invisibles'. **Pop matters**. Disponível em: <https://www.popmatters.com/grant-morrison-the-invisibles-2639328402.html>. Acesso em 28 set. 2022.

ponderações sobre fascismo e Margaret Thatcher podem muitas vezes se revelar como um terreno traiçoeiro pela análise, tendo muitas vezes as armadilhas do anacronismo presente em qualquer análise. É importante ter cuidado ao analisar a maneira que Alan Moore enxerga as sutilezas que ligam o fascismo e o governo de Thatcher, assim como os elementos que aparecem no quadrinho e se inserem nesse aspecto da crítica a situação política.

V de Vingança também traz em sua essência muitas das influências das quais Moore utilizou na construção da própria carreira. O escritor começou a carreira na produção de quadrinhos *underground*, os *comix*. Esses *comix* se diferenciavam de sua contraparte *mainstream* por trazer temas que envolviam sexo, drogas e especialmente a questão política, numa atitude de protesto em relação à guerra, muito similar a maneira *hippie*. Esse contexto é importante uma vez que não somente Alan Moore começou a carreira em tais, mas também ao longo de toda a carreira trouxe a influência dos mesmos, inspirando-se na *Mad Magazine*, e também em autores do circuito *underground*, como Vaughn Bodé, Robert Crumb e George Metzger.³

Dessa forma, e em consideração à multiplicidade de influências que Moore carregava dentro de si ao conceber a história dos quadrinhos analisados nesta pesquisa, é importante ter em mente todas essas considerações, para que dessa forma se perceba um fator essencial. A maneira pelas quais as críticas são tecidas em *V de Vingança* não é somente através de uma via direta, ou que se mostre tão claramente, como no texto de prefácio, tampouco aparece como em *Hellblazer* mostrando claramente a Primeira Ministra. Um dos caminhos que Alan Moore escolheu para tecer as críticas políticas foi através de um dos elementos de destaque em *V de Vingança*. Nesse caso, o elemento relativo à construção de uma personagem, em especial a maneira pela qual a personagem V é apresentada e funciona como uma desconstrução do modelo do herói positivo.

2.2 O herói positivo

A virada do século XIX para o século XX marcou um período de diversas transformações no âmbito cultural, do advento da radiodifusão até o surgimento do cinema. Dentre as novidades surgidas nessa época, no final da década de 1930, mais

³ Disponível em: https://www.lambiek.net/artists/m/moore_alan.htm. Acesso em: 28 set. 2022.

especificamente em 1938, marca-se o aparecimento do primeiro super-herói em histórias em quadrinhos tal como conhecemos. No primeiro volume da revista *Action Comics*, estampado em uma capa na qual aparecia erguendo com facilidade um carro, estava o Superman. O herói criado por Jerry Siegel e Joe Shuster, inspirado em diversas histórias de ficção científica lidas pelos criados, inaugurou uma era dos super-heróis e das histórias protagonizadas por inúmeros heróis.

Da primeira aparição do Superman em 1938 ao surgimento de outros heróis, tais como o Batman e a Mulher Maravilha na *DC Comics* nos anos subsequentes, assim como a explosão criativa e de sucesso da *Marvel Comics* durante a década de 1960, com as histórias criadas por Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditko, permitindo o surgimento de uma concorrente a altura da *DC*, além de outros, as décadas de 1930 até 1970 marcaram duas das principais eras dos quadrinhos. A primeira delas, dominada completamente pela *DC Comics* e indo até meados dos anos 1950, foi cunhada como A Era de Ouro dos Quadrinhos. Esse período marcou o advento dos super-heróis e das suas histórias em quadrinhos, sendo o momento a gênese de diversos personagens cuja popularidade perdura até hoje, tais como, além dos mencionados, Robin, Capitão América, Shazam, Aquaman, Lanterna Verde, Namor, entre vários (Morrison, 2012).

O crepúsculo dessa primeira fase dos quadrinhos acontece durante a década de 1950, não apenas fruto do declínio de vendas dos mesmos pós-Segunda Guerra Mundial, mas também do surgimento da *Comics Code Authority*, entidade que surgiu na esteira regulatória dos quadrinhos, em especial relacionada ao surgimento de críticas de que os mesmos causariam uma influência negativa na juventude, estando supostamente relacionados a atos de delinquência praticados por jovens. Dessa maneira, ainda que esse código não existe como um mecanismo obrigatório, sua existência estimulou em muito a autocensura das HQs. Esse período foi sucedido por aquela que viria a ser conhecida como a Era de Prata dos Quadrinhos, marcada pelo ressurgimento na popularidade dos quadrinhos, um novo aumento nas vendas, assim como o surgimento de novos heróis e títulos. Possivelmente, o fato mais relevante desse período foi a insurgência da popularidade da *Marvel*, através de títulos como o do *Quarteto Fantástico* (Morrison, 2012).

A Era de Ouro dos Quadrinhos e a sua sucessora, a Era de Prata, são marcadas não só pelo surgimento da figura dos principais super-heróis dos quadrinhos, mas de maneira mais específica pelo surgimento de um arquétipo de

super-herói, que Umberto Eco viria a chamar posteriormente de heterodirigido, e que iria predominar nas principais histórias em quadrinhos daquele período. Nessa análise do herói, Eco observou que o mesmo é feito para um homem heterodirigido, que seria de acordo com o autor, um indivíduo inserido numa sociedade tecnológica, em que suas ideologias (em contraste ao pensar e alcançar reflexões próprias, é “entregue” a esse indivíduo uma ideologia já pronta que deve seguir), seus desejos e anseios lhe são sugeridos através dos diversos meios, como a TV e a publicidade (Eco, 1993).

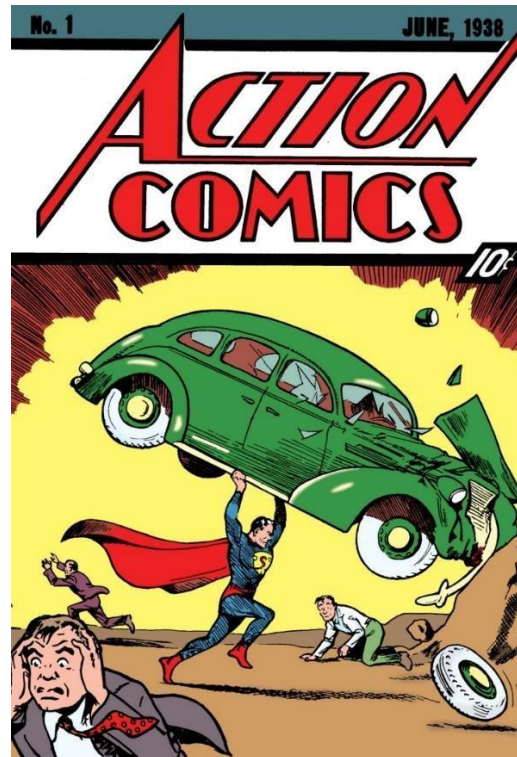
Eco dissertou que a maneira pela qual o conceito de tempo é estabelecido nas histórias do Superman, de uma forma que sustente o paradoxo do caráter mítico da personagem, em conjunto com as demandas de caráter romanesco dos quadrinhos, baseiam-se no elemento da surpresa e em muito se alinham com a ideia de algo pedagógico paternalista no que não se propõe um projeto: ao indivíduo heterodirigido não é oferecido o controle do seu próprio passado e do futuro, mas sim os resultados de um projeto já pronto. Dessa maneira, o autor levantou a proposição: se o Superman não funcionaria como mais um desses instrumentos da sociedade, em que essa destruição do tempo presente nas histórias do mesmo ocorreria como um reflexo de tal (Eco, 1993).

Eco introduziu tais ideias para esmiuçar uma na qual se destaca, principalmente, o ponto que contrasta com *V de Vingança*. A mensagem pedagógica das histórias do Superman, assim como da maioria dos heróis dos quadrinhos, é que eles são moral e completamente bons e que usam os poderes para o bem, e essa é uma característica que unifica heróis como Superman, Batman, Mulher-Maravilha, Capitão América, dentre outros. Contudo, Eco notou uma ambiguidade enraizada nessa noção ao pensar os poderes desses heróis. Em razão da onipotência do Superman, um herói que possui superforça, super velocidade, um sopro capaz de congelar, raios que saem dos olhos, visão de raio x, dentre outros, é ambíguo que um herói com tais poderes aja apenas em um âmbito local, mas não se preocupe com questões maiores, com pontuado por Eco; por exemplo, resgatar milhões de um regime ditatorial (Eco, 1993).

O autor notou o aspecto fundamental de que, nas histórias do Superman, a luta do bem contra o mal é essencialmente representada com o mal sendo simbolizado a partir de tudo aquilo que ameaça a propriedade privada, reforçando a imagem dualística da autoridade que é sempre boa e nunca passível de corrupção em contraste com a figura do perverso, que é sempre perverso (Eco, 1993). Esse aspecto

pode ser observado desde a gênese da personagem, como se observa na Figura 2, capa da primeira aparição do Superman. Nessa capa, vemos Superman destruindo um carro de sequestradores que tentaram raptar Lois Lane.

Figura 2 – Superman levantando um carro.



Fonte: DClopédia.

A análise de Eco é importante ao permitir trazer para essa pesquisa um ponto nevrálgico com relação a super-heróis como o Superman, Homem-Aranha, Batman, dentre outros, em especial nas histórias que antecedem a década de 1980. Esses heróis são em suma defensores da propriedade privada, como colocado por Eco, o que faz com que a luta contra o crime nessas histórias seja na maioria das vezes voltada para o enfrentamento contra assaltantes de bancos, máfias criminosas, ou seja, elementos que se configuram como um ameaça ao capitalismo e à propriedade privada. Esse arquétipo de herói pode ser visto com clareza ao observar algum quadrinho do Homem-Aranha, por exemplo, que reúne diversos elementos desse considerado herói positivo, como a leveza e o humor encontrado nas suas histórias. Tais características também podem ser estendidas a outros elementos, conforme Figura 3, na qual o Homem-Aranha é visto lutando contra assaltantes que tentam roubar um cofre. Ainda que seja um ser dotado de poderes extraordinários, um dos

focos da luta do herói é contra bandidos “comuns”, assaltantes, ladrões de banco e etc. Esse tipo de luta, como observou Eco, é sempre uma luta em defesa da propriedade privada, dos bens privados, não tem por objetivo a resolução de problemas mais profundos ou endêmicos da sociedade, não questiona por instância a existência do crime, num sentido de investigar a raiz do problema, mas sim busca uma remediação imediata a tal circunstância.

Figura 3 – O Homem-Aranha enfrenta assaltantes.



Fonte: CBR.

É válido, entretanto, trazer destaque para outra característica mencionada nas histórias do Homem-Aranha. Esse humor e leveza presentes se constituem como fatores que distinguem os super-heróis das décadas de 1930 a 1950, sendo o tom das histórias mais próximo da comédia, principalmente se comparadas às histórias das fases que se seguiram, como a Era de Bronze e, principalmente, a Era das Trevas.

Essa característica contribui para a construção de um herói e de histórias leves, e é um elemento observável em histórias do Homem-Aranha e do Superman, mas também nas primeiras histórias do Batman e do Spirit de Will Eisner.

É valendo-se dessa noção, e da construção desse arquétipo, que se permite uma análise da personagem V, uma vez que, tendo em consideração todos esses fatores levantados, ainda que retenha alguns elementos que façam numa primeira impressão associar V a heróis das eras anteriores, como o Batman, o *modus operandi* do primeiro se construiu de uma maneira bem distinta. É dessa maneira que V irá se configurar como uma desconstrução desse arquétipo de super-herói, do super-herói positivo.

2.3 A desconstrução do modelo de herói: V

O primeiro contato com *V de Vingança* pode trazer um engano ao leitor mais desavisado: somos apresentados a um protagonista que usa máscara e capa, atua principalmente durante a noite, trazendo a bandidos como assaltantes e estupradores justiça através dos próprios punhos. Não obstante, ainda possui um covil secreto que funciona como base de operações, além de “adotar” uma parceira que funcionará como uma espécie de *sidekick* (em tradução livre: uma espécie de ajudante) de V durante a obra. A descrição genérica poderia facilmente confundir com uma descrição do Batman – e em muitos aspectos, em que se destacam os mencionados, V se assemelha ao Batman. Todavia, as semelhanças param no observar da desconstrução feita justamente na construção da personagem V.

V, por sua vez, é apresentado como uma personagem que mostra um discurso *antiestablishment* – ele não somente é moldado a partir de uma figura historicamente ligada a uma conspiração para o assassinato do Rei James I da Inglaterra, Guy Fawkes, assim como também V não hesita em agir como um terrorista, realizar atentados, matar pessoas, além de outras coisas, para alcançar os seus objetivos. Alguns exemplos são momentos em que a personagem explode prédios e em dos seus principais atos chega até mesmo a explodir a estátua da justiça.⁴

Essa maneira controversa pela qual a personagem age causou inclusive furor e polêmica no momento do lançamento da obra. Tendo sido publicada durante a

⁴ Guy Fawkes. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Guy-Fawkes>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

década de 1980, foi proibida em países como a Espanha e a Irlanda. Durante os anos 1980, em tais países, observou-se a presença e o auge de diversos movimentos terroristas. Na Espanha, destaca-se a proeminente ação do movimento terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA), um movimento separatista basco, que também foi responsável por ações em outros países como a França, e causou a morte de mais de 800 pessoas desde o início da atuação do mesmo, na década de 1960.⁵

A Irlanda, por sua vez, assim como a Espanha, também na época convivia com a ação terrorista, marcada na forte presença de grupos paramilitares comumente denominados Irish Republican Army (IRA)⁶. Dessa maneira, é observável que o *modus operandi* da personagem V ao longo do quadrinho, a ação do mesmo como terrorista, de maneira tão proeminente na trama da obra, causou burburinho e um certo desconforto em diversas partes do mundo.

Em relação às ações do IRA, é também possível imaginar que a inspiração para as ações terroristas da personagem tenha raízes não somente numa figura do começo do século XVII, como visto em Guy Fawkes, mas também que encontre ecos em representantes mais contemporâneos à concepção do enredo do quadrinho. Na luz disso, é preciso manter-se em mente que o IRA se contrapunha diretamente a Margaret Thatcher, tendo inclusive assumido autoria pelo episódio das bombas no Grand Hotel em Brighton. Tal episódio que causou a morte de 5 pessoas, e ferimentos em mais de 30, marcou o ano de 1984 pela tentativa de assassinato de Thatcher através do ato. Nesse aspecto, Brian Harrison destacou as atuações do grupo durante o período e a reação de Thatcher durante tais atos, destacando a maneira pela qual a ação do IRA era proeminente, como o grupo terrorista na Europa de ação mais bem organizada durante o período (Harrison, 2010).

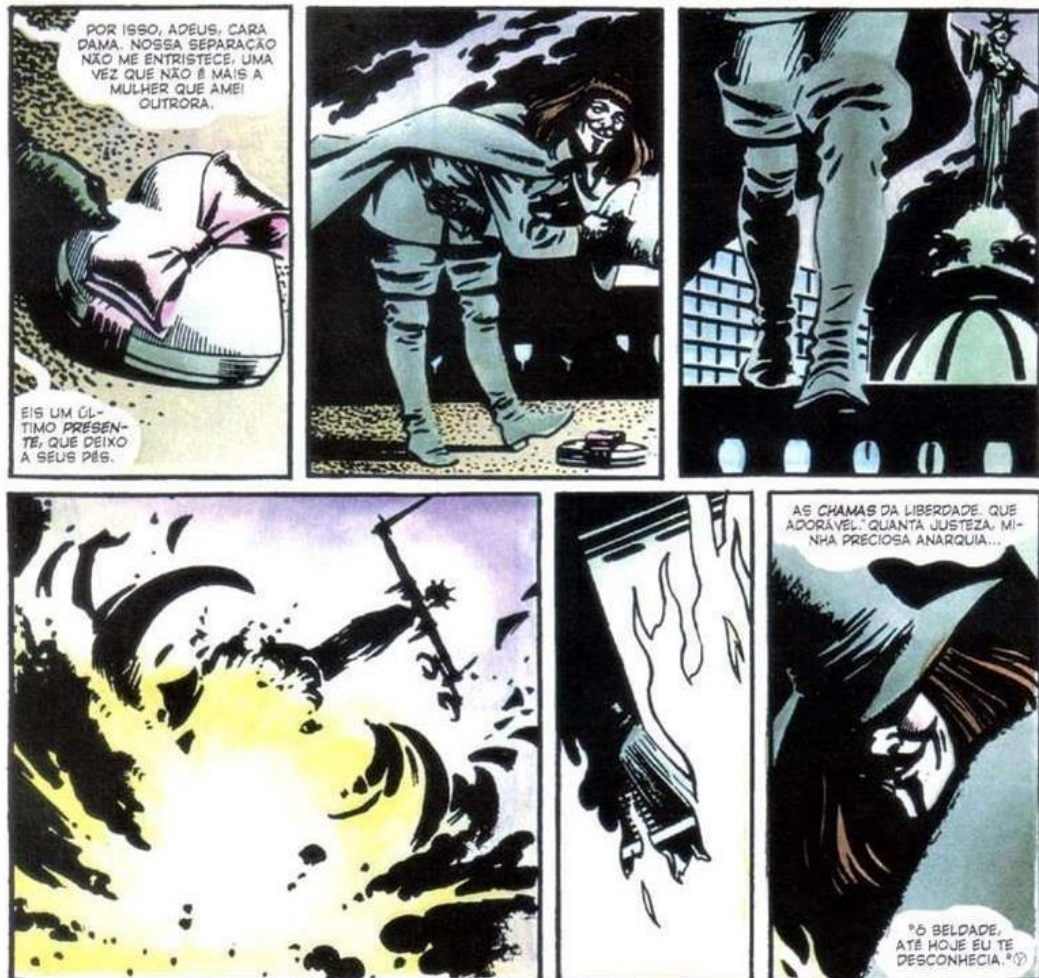
Essas ações de V nos apresentam um herói que é libertário, mas que é também, na maioria dos momentos, ambíguo. Essas questões suscitam especialmente um cuidado analítico ao pensar tal personagem. De muitas maneiras, é importante ter em mente que pensar V como terrorista e que comete atos de terrorismo, evoca uma conotação política do próprio termo. Tal questão nos auxilia a pensar ainda mais o caráter de ambiguidade na construção da personagem. Como a

⁵ El legado de ETA: más de 850 asesinatos. **El Correo**. Disponível em: <https://especial.elcorreo.com/2018/muertos-eta>. Acesso em: 5 de out. de 2022.

⁶ Irish Republican Army. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Irish-Republican-Army>. Acesso em: 15 abr. 2024.

Figura 4 mostra, V não hesita em agir como um terrorista e causar explosões em prol de seus próprios objetivos.

Figura 4 – V causa a explosão da estátua da Justiça.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 43.

A ambiguidade de V como herói é também explorada por Greg Carpenter, que observou a presença em *V de Vingança* dois principais elementos clássicos das histórias em quadrinhos de heróis: o justiceiro mascarado, o covil secreto, e até mesmo o *sidekick*. Contudo, o autor notou que, diferente de *Marvelman*, *V de Vingança* não apresenta esses elementos de uma maneira tradicional. Carpenter discutiu sobre duas distinções visíveis: o fato de que, apesar de V ser o “herói” da história, ele não é o protagonista, o protagonismo na verdade é relegado a Evey, e se diferencia de outras histórias do período, ao dar esse foco para uma personagem feminina, que não estivesse utilizando roupas e figurino sensuais. O autor notou que

V se diferencia por apresentar um herói com um compasso moral duvidoso, que utiliza de meios terroristas e age de maneira sádica (Carpenter, 2016).

Mas é válido ressaltar que não é só o fato de V agir como terrorista que apresenta como uma desconstrução do modelo do herói, mas também a maneira que V age quanto a Evey é passível de problematização. Em alguns momentos da obra, V nos é apresentado como uma personagem vingativa: uma das, se não a principal, motivação que move a personagem é a vingança contra aqueles que estiveram envolvidos no período em que esteve encarcerado. Mas a maneira pela qual a personagem se vinga de tais personagens pode ser considerada uma maneira sádica. Esse fato será discutido com mais minúcia em capítulos posteriores; por agora, é mister focar na forma com que V se relaciona com Evey.

Na maioria dos quadrinhos no qual se observa a relação entre o herói e o *sidekick* é uma relação em que se estabelece um vínculo de aprendizado, similar a uma de mestre e aprendiz. Esse aprendizado é apresentado através da observação, de lições e do auxílio que o *sidekick* oferece a determinado herói. É uma relação que podemos observar entre o Batman e o Robin, Arqueiro Verde e Ricardito, Mulher Maravilha e Moça Maravilha, dentre outros. Em contraste, na relação entre V e Evey, novamente temos destacada a ambiguidade da ação de V: uma vez que ele objetiva que Evey tenha conhecimento da verdadeira liberdade, V utiliza em Evey métodos de tortura: ela é aprisionada, tem o cabelo raspado, é constantemente interrogada, nesses momentos V se passa por captores que supostamente teriam por objetivo descobrir a identidade do mesmo.

O enredo da obra utiliza, através de V, desses artifícios e ações, que desconstroem a maneira de agir dos heróis das eras anteriores, através da tortura que tentar emular ao menos em uma pequena fração a sofrida por V. Tudo isso para passar uma lição sobre a liberdade e a maneira pela qual é verdadeiramente conquistada, e não somente a liberdade física do corpo, mas principalmente a liberdade da mente e das ideias: ao ser oferecida a oportunidade que ela culpasse V por tudo e se eximisse da própria culpa, Evey estava pronta para ser morta ao invés de “vender” V.

Da mesma maneira que tais fatos podem ser lidos a partir de um prisma positivo, no qual se resalta o desenvolvimento de um senso de integridade, de valorização da integridade e principalmente de um fortalecimento e crescimento através da dor, novamente a ambiguidade da personagem é explicitada: todas essas

ações objetivam a V observar se é possível confiar ou não em Evey, uma vez que ele não conhecia a sua vida antes de encontrá-lo. A tortura psicológica que V causa a Evey novamente destaca o lado sádico presente na personagem, que em muito se contrasta com o modelo do herói.

3 O ENREDO DISTÓPICO DE ALAN MOORE: ENTRE ARTE E PODER

Ao lançar o olhar para o futuro, as distopias comunicam mais sobre o presente no qual foram escritas do que sobre um futuro distante. Nas distopias, os perigos e a ameaça de um governo totalitário assumem uma máxima: o mundo já não é mais um lugar reconhecível, mas sim um lugar no qual a liberdade de pensamento e a arte são repudiadas. *V de Vingança*, como uma obra distópica, nos apresenta todos esses elementos, assim com uma figura ambígua que assume a posição de herói e, através disso, comunica um pouco do pensamento de Alan Moore sobre a Inglaterra do governo Thatcher.

3.1 Valor da cultura

Ao falar sobre a relação entre arte e poder, Eric Hobsbawm (1995) observou que historicamente o poder precisa da arte, de maneira que a arte tem sido utilizada por aqueles no poder como forma de estabelecer e reafirmar seu próprio poderio: através de um grande teatro público, como, por exemplo, desfiles e grandes festividades, que servem para reafirmar elementos do poder, a pompa é instrumentalizada como uma forma de corroborar a grandeza do próprio poder que a produz (Hobsbawm, 1995). Alguns exemplos aparecem nos filmes produzidos por Leni Riefenstahl durante o regime nazista, destacadamente *O triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938): o primeiro representando diversos encontros e momentos do partido nazista alemão, destacado pelas diversas cenas de soldados do regime movendo-se em sincronia; o segundo por sua vez, destaca as Olimpíadas realizadas na Alemanha Nazista, dando ênfase à estética do regime e à presença de Hitler. Susan Sontag (1975), ao analisar criticamente a obra da autora, trouxe à luz não só o cunho nazista dos filmes produzidos pela diretora no período, mas principalmente uma continuidade da estética nazista que permeia essa obra até mesmo depois do período, ainda que nos anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial a diretora procurou afastar a própria imagem do nazismo. A autora também aponta a questão do espetáculo e do monumental, que encontra terreno no cinema dos regimes totalitários (Sontag, 1975).

The tastes for the monumental and for mass obeisance to the hero are common to both fascist and communist art, reflecting the view of all totalitarian

regimes that art has the function of "immortalizing" its leaders and doctrines. The rendering of movement in grandiose and rigid patterns is another element in common, for such choreography rehearses the very unity of the polity. The masses are made to take form, be design. Hence mass athletic demonstrations, a choreographed display of bodies, are a valued activity in all totalitarian countries (Sontag, 1975, p. 8).⁷

Dessa forma, para Hobsbawm, em regimes totalitários, não somente o regime faz demandas à arte, de como deve ser e funcionar no regime, como também a arte não consegue escapar das garras de controle do poder (Hobsbawm, 1995). Essa relação entre as artes e os governos totalitários que Hobsbawm aborda e que Sontag também explora encontra ecos em representações contemporâneas dos regimes nazifascistas, como no filme *Bastardos Inglórios*, lançado em 2009 e dirigido por Quentin Tarantino, que trabalha com a noção da importância da arte e da propaganda dentro de um regime nazista. O enredo do filme é centralizado na questão do cinema, da representação e das artes dentro do regime, ao ter como parte da narrativa a estreia de um filme que representaria os feitos "heroicos" de um soldado nazista durante a guerra.

Hobsbawm levantou o questionamento sobre qual seria o tipo de arte que um regime totalitário almeja, enquanto pontua que os grandes problemas nessa questão emergiram em simultâneo à revolução Modernista nas artes. Para o autor, existe uma contradição expressa no fato de que os regimes totalitários, que buscavam uma ruptura com o passado mais imediato, se opusessem às artes de vanguarda, que exercem isso em sua origem. Entretanto, tal rejeição foi explicada pelo historiador em dois fatores: o primeiro seria que as artes de vanguarda não necessariamente tomavam os mesmos rumos que os radicais políticos, tanto de esquerda quanto direita. Hobsbawm notou que assim como a Alemanha Nazista, a União Soviética de Stalin também era hostil em relação à arte de vanguarda. A Itália Fascista, por sua vez, apresentava uma situação ligeiramente diferente, na qual Mussolini tanto não era hostil à arte de vanguarda como ainda encontrou no Futurismo vozes que ecoavam o pensamento fascista (Hobsbawm, 1995). A segunda diferença encontrada pelo autor

⁷ "O gosto pelo monumental e pela reverência em massa ao herói são comuns tanto à arte fascista quanto à comunista, que reflete a visão de todos os regimes totalitários de que a arte tem a função de "imortalizar" os líderes e doutrinas de tais regimes. A representação do movimento em padrões grandiosos e rígidos é outro elemento em comum, pois tal coreografia ensaia a própria unidade da política. As massas são feitas para tomar forma, ser design. Daí as manifestações atléticas em massa, uma exibição coreografada de corpos, são uma atividade valorizada em todos os países totalitários" (tradução original).

foi quanto aos apelos da Arte Moderna. Para Hobsbawm, enquanto o Modernismo possuía um apelo que atingia uma minoria, os governos totalitários, ao almejamem o populismo, tinham por prioridade artes que apelassem para uma maioria, ou que ao menos fossem de fácil compreensão e digestão pela maioria da população. Esse fator, em específico, afetou acima de tudo a pintura, uma vez que ao invés da criatividade e inovação, os regimes totalitários prezavam por um tipo de arte foto realista, remanescente do antigo estilo academicista do século XIX, nos quais são representadas e privilegiadas figuras que evocam o heroísmo e sentimentalismo da nação (Hobsbawm, 1995).

No âmbito qualitativo, Hobsbawm observou que, nos principais regimes totalitários da primeira metade do século XX, as artes sofreram um grande declínio naquilo que foi conquistado, principalmente comparado aos anos que antecederam o regime, como nos casos da União Soviética e da Alemanha. Na Itália, por sua vez, a arte para o autor empalideceu quando comparada àquela que surgiu nos anos que sucederam o regime. Como aponta o historiador, o que se seguiu à ascensão dos regimes totalitários foi um desaparecimento do que havia avançado anteriormente com relação às vanguardas.

Hitler, claro, era um pintor frustrado que acabou encontrando um jovem arquiteto competente para realizar suas concepções gigantescas, Albert Speer. Contudo, nem Mussolini, nem Stalin, nem o general Franco, os quais inspiraram todos seus próprios dinossauros arquitetônicos, começaram a vida com tais ambições pessoais. Nem a vanguarda alemã, nem a russa, portanto, sobreviveram à ascensão de Hitler e Stalin, e os dois países, na ponta de tudo que era avançado e reconhecido nas artes da década de 1920, quase desapareceram do panorama cultural (Hobsbawm, 1995, p. 150).

Assim, foi possível para o historiador observar que os regimes totalitários tiveram mais sucesso em perseguir e destruir artistas e artes que consideravam indesejáveis do que construir uma arte que expressasse qualitativamente os desejos e aspirações do regime. O propósito da arte nos regimes totalitários, como dissertou o pesquisador, observado naquilo que os ditadores desses regimes almejavam, era principalmente algo que representasse os ideais dos mesmos do que seria o povo, no que se destacavam momentos em que esse povo se encontrasse em devoção ou admiração do próprio regime. As artes nesses governos também tinham o propósito de estabelecer uma linha direta com um passado mitológico da nação. No caso da Itália, por exemplo, era olhar e se posicionar como herdeiros da Roma Antiga. Os

regimes totalitários buscavam através disso uma continuidade entre esse passado perdido e o futuro da nação (Hobsbawm, 1995).

Essa relação com as artes aparece também no fato que as principais artes de vanguarda foram duramente perseguidas nos anos em que se seguiram os principais regimes totalitários do século XX, no que se destaca a Alemanha Nazista. O sonho nazista se fundava na ideia de pureza: na visão nazista, o começo do século XX representaria um mundo corrompido e degenerado que estava prestes a ruir, onde apenas através da pureza se atingiria um mundo mais harmonioso. A alta cúpula do regime nazista, que era composta em grande parte por artistas frustrados, vide o próprio Hitler e suas aspirações de pintor e arquiteto, essa alta cúpula via a arte de vanguarda com grande hostilidade, taxando-os como um “bolchevismo cultural” trazido pelos judeus. Essa percepção, alinhada com a obsessão de Hitler pela Antiguidade clássica e também com a ambição da criação de um novo homem alemão resultaram em algumas consequências no que tange a arte: 1) a inspiração na Antiguidade, que era colocada como o exemplo absoluto de uma sociedade ideal, motivou o resgate por uma arte inspirada em tal período; 2) a arte de vanguarda é vista como distorcida e deformada, representando a alma doente do artista, tendo sido estabelecido um paralelo entre tal arte e as pessoas em manicômio; 3) o intento principal então é criar um novo povo alemão, de maneira que a arte é vista como um instrumento essencial para tal, assim, ao considerar a arte como um espelho da “saúde racial” de um povo, pretendeu-se retomar uma representação do povo ao estilo da Antiguidade. O que é notável também nessa época, através de uma máscara da procura pela beleza, é o forte caráter higienista presente na perseguição feita às artes de vanguarda, em que se destaca a associação entre a arte de vanguarda e a degeneração e os manicômios. As raízes de tais ideias foram fortemente firmadas nos desenrolares do darwinismo ao começo do século XX: algumas das ideias nazistas foram justificadas por algumas noções distorcidas de seleção natural, e que seria possível a formação de um novo povo alemão retomando os rumos originais da seleção natural.⁸

Tzvetan Todorov (2007) também foi um dos autores a abordar a relação entre arte e poder no que tange os regimes totalitários da primeira metade do século XX. Para o autor, os líderes desses regimes modelaram muito da sua ação, dos planos de

⁸ ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: Sveriges Television AB. Suécia: Sandrew Film & Teater AB, 1989. Youtube (123 min.).

mudança para a sociedade, à semelhança da atividade de um artista. Nessa concepção de Todorov, a atividade desses ditadores assumia uma visão similar à de alguns artistas de vanguarda: a violência como um meio legítimo de atingir os próprios objetivos, no sentido de que à medida em que ambos tinham ciência de estar provocando uma revolução, e de que o provocar de tal revolução poderia ocasionar em resistência, a violência era vista como uma arma válida para superar precisamente essa resistência (Todorov, 2007).

Todorov argumentou que na Alemanha pré-Nazismo já haviam indícios de uma transformação das artes que antecipa as mudanças políticas, notoriamente através da arquitetura com o Bauhaus. Contudo, com a ascensão nazista ao poder, as implementações construtivistas objetivadas no Bauhaus foram deixadas de lado em prol de uma visão totalitária própria da arte. Isso se deve não a conflitos ideológicos entre ambos, mas sim, de acordo com o autor, ao fato da noção nazista de que o papel daquele que guiaria o povo não estava reservado ao artista, mas sim ao líder político. Tal se estendia ao ponto da visão do líder político como um artista, cujo material de trabalho seria o próprio povo – a transformação do mesmo é vista como uma obra de arte que estaria nas mãos do líder da nação (Todorov, 2007).

Na concepção de Todorov, Mussolini foi o primeiro a utilizar-se da relação entre o poder e a arte em prol da construção de um povo. O autor notou as diversas instâncias nas quais o ditador italiano se posicionou como um artista, o qual teria o povo italiano como matéria-prima e a guerra como um modulador, objetivando-se criar um novo homem italiano, através do domínio das massas, para constituição de um homem fascista. Essa estetização do político é apontada também por Walter Benjamin, no que se observa a captura através das câmeras dos grandes desfiles, comícios e espetáculos.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte (Benjamin, 1975, p. 34).

Nesse sentido, Todorov observou que Mussolini se posicionava tanto como artista quanto como arte: o ditador se via e se colocava como um modelo a ser imitado. Todorov notou que o fascismo se baseava na ação artística para transformação da sociedade: através de grandes desfiles, feriados e a arquitetura, objetiva-se tornar

tudo um espetáculo, no qual o objetivo principal não era a sacralização não do belo, mas sim do Estado em si (Todorov, 2007).

Hitler, por sua vez, de acordo com o autor, tinha uma visão ligeiramente diferente, sendo atraído pela continuidade, ao perceber a relação entre arte e sociedade. Dessa maneira, a principal diferença entre Hitler e Mussolini seria que o primeiro, diferente do segundo, não se enxergava como um exemplo a ser seguido pelas massas. Contudo, como destacado no trecho a seguir, a ambição final ainda era deveras similar: a de moldar o que seria um novo povo alemão na obra totalizante suprema.

Thus, for Hitler it was no longer enough simply to aestheticize politics, to stage triumphal marches and funeral processions, to combine dazzling lighting with stirring music. He had to fuse politics and aesthetics, subordinating all institutions and actions to the ultimate objective of producing a Volk, a new people - new in both a spiritual and a physical sense. The artist had become demiurge. (...) He conceived of this as a deliberate effort, like that of an artist in his studio or an inventor in a laboratory, on the scale of an entire nation (Todorov, 2007, p. 61).⁹

O tamanho da ambição era algo que se explicitava através de todas as pompas, desfiles e a grandiosidade, no qual o objetivo residia em fundir o estético e o político em prol da formação do novo povo alemão, alinhando assim também dois dos principais meios para tal: a eugenia e a propaganda (Todorov, 2007).

Na análise de Todorov, Stalin na Rússia socialista almejava uma arte que seria uma espécie, de acordo com o slogan do período, “*socialist realism*”. Para o autor, Stalin acreditava que se um escritor estivesse sendo realista, ao representar o povo, ele se aproximaria do marxismo. Dessa maneira, para Stalin, o futuro utópico socialista deveria ser incluído na representação do presente, na visão de que essas representações do futuro preparariam o terreno para aquilo que estava por vir. Todorov destacou o papel que era designado ao escritor no período: o de engenheiro, que trabalharia na engenharia de um novo povo e, dessa forma, a literatura se subordinaria aos desejos daqueles que estavam no poder (Todorov, 2007).

⁹ “Portanto, para Hitler não bastava simplesmente estetizar a política, encenar marchas triunfais e procissões fúnebres, combinar iluminação deslumbrante com música emocionante. Ele teve que fundir política e estética, subordinando todas as instituições e ações ao objetivo final de produzir um Volk, um novo povo - novo no sentido espiritual e físico. O artista havia se tornado demiurgo. (...) Ele concebeu isso como um esforço deliberado, como o de um artista em seu estúdio ou um inventor em um laboratório, na escala de uma nação inteira” (tradução original).

Destacadamente, nas semelhanças entre os regimes totalitários do início do século passado, o autor percebeu que nas pinturas havia uma preferência não só pelo grandioso e pela pompa, mas também pelo estilo de arte burguês do século XIX, em contraste com os estilos que insurgiam nesse mesmo período na arte de vanguarda. Sobretudo, observou a semelhança que existia entre os regimes na intenção de construção de um novo povo, construção que caberia ao ditador e a qual as artes como um todo seriam apenas um meio para atingir esse objetivo (Todorov, 2007).

Na concepção de Todorov, existiam também semelhanças entre os regimes totalitários e as artes de vanguarda, à medida em que ambos possuíam um radicalismo: estavam prontos para destruir o que já existia, em prol de construir algo novo de acordo com a própria visão. Contudo, o autor destaca a diferença essencial entre ambos: enquanto as vanguardas trabalhavam com telas e páginas de livros, os regimes totalitários almejavam tais objetivos tendo como matéria-prima todo um país e o povo (Todorov, 2007).

3.2 A distopia na Guerra Fria: os tentáculos do nazifascismo

Em alinhamento com o momento da Guerra Fria, na esteira do mundo pós-Grandes Guerras Mundiais e, especialmente, ao pensar o contexto da Inglaterra durante a década de 1980, no qual Alan Moore observava direcionamentos que levavam a um estado de vigilância constante e liberdade cerceada, tal qual nas distopias e em regimes totalitários, *V de Vingança* e as distopias é a relação do totalitarismo com a arte. Dessa forma, as proposições levantadas por Hobsbawm e Todorov ajudam a descortinar um pouco a relação entre arte e poder, sobre as maneiras pelas quais a arte pode ser utilizada com objetivos políticos e, principalmente, a maneira pela qual ela foi utilizada pelos principais regimes totalitários que assombraram o mundo na primeira metade do século XX, seja a partir de uma rejeição às artes de vanguardas que insurgiam no mesmo período, enquanto busca retomar o realismo fotográfico das artes do século anterior, ou através da pompa e da grandiosidade, jogando os tentáculos do totalitarismo da literatura nas pinturas e esculturas e também na arquitetura. Essa ideia da relação entre arte e poder encontra-se referenciada e é uma parte importante presente em *V de Vingança*, em especial nos primeiros capítulos da obra. Destaca-se o momento em que, como visto

na Figura 5, Evey visita pela primeira vez a Galeria das Sombras, que funciona como base ou covil do personagem V.

Figura 5 – Every visita pela primeira vez a Galeria das Sombras.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 20.

Nesse lugar, como é possível observar parcialmente na imagem, temos um vislumbre do que tem provavelmente a função de ser um reduto da cultura humanista, reminiscências culturais de um mundo anterior ao governo totalitário que se encontra atualmente no poder. Durante essa parte, é possível ver nas estantes algumas obras da literatura como: *Frankenstein* de Mary Shelley, *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, *A História do Declínio e Queda do Império Romano* de Edward Gibbon, *Essays of Elia* de Charles Lamb, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, *Hard Times* de Charles Dickens, um volume sobre a Revolução Francesa, *Fausto* de Goethe, *As mil e uma noites*, *A Odisseia e Ilíada* de Homero, *V* de Thomas Pynchon, *Doctor No* e *To Russia*

With Love de Ian Fleming, alguns volumes de Shakespeare, *Ivanhoe* de Sir Walter Scott, *The Golden Bough* de James G. Frazer, e a *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Obras como *Frankenstein* parecem encontrar seu lugar na Galeria das Sombras, pois ao problematizar a natureza da ciência e questões sensíveis quanto à experimentação, parece fazer um paralelo com partes da trama de *V de Vingança*, que mostra campos de concentração nos quais são realizados experimentos em humanos. A presença de obras como os volumes sobre a Revolução Francesa e a ascensão e queda do Império Romano funcionam como um lembrete da importância da História, da historiografia e do estudo da História na luta contra regimes totalitários. Compreender a Revolução Francesa é uma chave para compreender a luta por direitos e contra regimes opressores, e destaca-se como um marco da luta da população do período contra o Antigo Regime. A Revolução Francesa também serviu como influência para outras diversas revoluções que se seguiram, assim como várias das suas ideias foram as bases nas quais se fundaram a democracia liberal. Da mesma forma, conhecer sobre a história da ascensão e queda do Império Romano permite compreender melhor sobre as formas de governo que sucederam o próprio Império Romano.

Greg Carpenter, ao falar sobre *V de Vingança*, notou que a Galeria das Sombras se encaixa na tradição dos heróis de aventuras de possuírem um covil secreto. A de *V*, contudo, na concepção do autor, ao destacar aquelas obras que no momento da história não possuem mais um lugar ao sol, a Galeria das Sombras funciona de certa maneira como um mausoléu da cultura pré-fascismo.

As part of the imagery, Lloyd also shows us the "Shadow Gallery", V's secret hideout. The idea of a hero maintaining a distinctive home or secret base comes from a long tradition in adventure heroes, from 221B Baker Street to the Batcave. In keeping with its name, the Shadow Gallery is a place that shows the outline of what was once bathed in light but now resides in darkness. It's a shrine to the ephemera of pop culture, a mausoleum dedicated to life before fascism (Carpenter, 2016, p. 28).¹⁰

O autor notou que os pôsteres de filmes que aparecem na Galeria destacam gêneros como comédia, horror e aventura, que muitas vezes são tomados como “não-

¹⁰ “Como parte das imagens, Lloyd também nos mostra a "Galeria das Sombras", o esconderijo secreto de *V*. A ideia de um herói manter uma casa distinta ou base secreta vem de uma longa tradição em heróis de aventura, da 221B Baker Street à Batcaverna. De acordo com o próprio nome, a Galeria das Sombras é um local que mostra contornos do que antes era banhado em luz, mas agora reside na escuridão. É um santuário para a efemeridade da cultura pop, um mausoléu dedicado à vida antes do fascismo” (tradução original).

sofisticados”, mas que, posicionados na história tal como se encontram, ao apresentarem um mundo corrupto e que beira o absurdo, possuem um certo tipo de poder: são alguns dos gêneros que mais criticam governos fascistas. Carpenter também observa que esses pôsteres de filme contribuem para a construção de um clima teatral presente na Galeria, que vai desde os pôsteres até os espelhos, máscara e peruca, que fazem com que a Galeria pareça com os bastidores de um teatro, onde os atores se arrumam (Carpenter, 2016).

Essas obras supracitadas também compreendem uma miríade de estilos, formatos e gêneros, que engloba de ensaios a romances, poemas, além de obras de ficção e não ficção. Porém, não somente os trabalhos de literatura são referenciados, nesse primeiro contato de Evey com a Galeria Sombria: a música também é citada, em um momento no qual a personagem é surpreendida pela sonoridade. São citados alguns elementos da música como: a cantora de jazz Billie Holiday e o grupo de reggae *Black Uhuru*, assim como a influente gravadora Motown e o grupo pertencente à mesma, *Martha and the Vandellas*.

A referência à música traz um ponto interessante. Ao citar um grupo de *reggae*, é possível traçar um paralelo entre tal referência com o movimento dos *skinheads*, uma vez que o *reggae*, assim como o *ska* e o *rocksteady*, foram gêneros que em muito influenciaram os *skinheads* originários que surgiram no Reino Unido ao final da década de 1960. Esses *skinheads*, de acordo com Mike Brake, surgiram como uma subcultura jovem da classe de trabalho braçal não especializado da Inglaterra. Tal grupo surgiu como uma resposta ao clima da Inglaterra no pós-guerra: um país que pouco oferecia de entretenimento aos jovens, principalmente àqueles mais pobres, que viviam sob o jugo de uma enorme taxaço e com poucos benefícios. No país, como observou Brake, o desconforto dos jovens era acentuado pelo sistema educacional, que pouco os preparava para o mercado de trabalho, mas funcionava principalmente para que ficasse cada vez mais visíveis para eles as diferenças que os separavam das classes com maior poder aquisitivo. Nesse caso, tais jovens sentiam-se excluídos da sociedade que representava os jovens com um grande poder de compras (Brake, 1974).

Os *skinheads*, de acordo com o autor, surgiram em 1968, a princípio como um contramovimento aos *hippies* e trazendo principalmente influências e inspiração da classe trabalhadora. O autor observou que eles eram jovens trabalhadores que adivinham das classes mais pobres da sociedade, e que a hostilidade frente aos

hippies provinha da noção de que eles mesmos, em comparação aos *hippies*, moravam nos bairros mais pobres, iam às piores escolas e tinham trabalhos que pagavam menos. Brake apresentou algumas das principais características dos *skinheads*, como o apreço pelo futebol e uma visão cínica do mundo; contudo, a mais relevante para este trabalho é o etnocentrismo. O autor percebeu uma contradição entre a admiração dos *skinheads* pelo *reggae* e a intolerância dos mesmos, fato que gera uma relação contraditória com a questão racial. Observou, assim, que os *skinheads* tinham maior tolerância, ao menos no princípio, com imigrantes caribenhos, uma vez que esses estavam ligados à região da qual adivinha o *reggae* e também por terem diversos membros nas fileiras do grupo que eram imigrantes dessa região. Por sua vez, os paquistaneses eram alvo de constante hostilidade e raiva por parte do grupo. Isso foi observado pelo autor como a necessidade de se existir um bode expiatório, o qual os *skinheads* pudessem, emulando o comportamento da mídia e de determinados políticos, culpar pelo desemprego e outros problemas sociais, ainda que tal fato fosse inverídico (Brake, 1974).

Todas essas questões contribuem para compreender a maneira pela qual Alan Moore entende a relação entre a cultura humanista, a arte de vanguarda e movimentos e acontecimentos da Inglaterra durante o século XX: o pós-guerra, os movimentos de contracultura, as subculturas jovens e dentre outros. Principalmente, como Moore entende a relação entre esses diversos elementos com a liberdade de pensamento, como ponto-chave no antagonismo frente a um governo totalitário fascista.

3.3 Arte e liberdade nas distopias

As artes estão intimamente ligadas a liberdade de um povo, sobretudo à liberdade de pensamento. Um dos primeiros fatos históricos marcantes da ascensão de Hitler ao poder na Alemanha Nazista foi a destruição de milhares de obras que possuíam em suas páginas tudo aquilo que era considerado uma ameaça para a existência do regime nazista e que fomentava a liberdade e o pensamento crítico. Essa atitude, feita em 1933, objetivava principalmente alienar a população alemã frente aos anos de regime totalitário que viriam a seguir. O ato da queima dos livros

não representou apenas a destruição das obras ali naquele momento, como também diversos autores foram banidos e proibidos durante o regime.¹¹

Essa perseguição às diversas formas de arte, característica dos regimes totalitários, encontra eco nas mais diversas distopias produzidas na literatura ao longo do século XX: em *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012), a profissão de bombeiro é subvertida, ao invés de salvarem pessoas e construções de incêndios, os bombeiros são responsáveis para atear fogo nos livros. Qualquer pessoa que possua algum livro em casa é sujeita à denúncia e a ter a própria residência invadida para que as obras que possuem sejam destruídas. No livro *1984* (Orwell, 2021), possuir livros e outras formas de arte pode ser considerado uma afronta direta ao governo, um sinal de um dissidente, de um possível rebelde. A maioria das obras é vista com hostilidade e como um sinal de que aquele indivíduo desvia da norma imposta pelo governo. É notável, portanto, que a associação entre as artes e a liberdade de pensamento é um ponto típico das narrativas distópicas e que, historicamente, encontrou-se presente em governos totalitários.

Dessa maneira, é possível notar que esse elemento de perseguição às artes, de expressões libertárias ligadas à cultura, compõe uma importante chave de análise de *V de Vingança*: como mencionado, as obras citadas que estão presentes na Galeria das Sombras são como um reduto de um mundo que já não existe, onde a maior parte dessas obras foi destruída e as pessoas não as conhecem mais. O fato que o personagem V colecionasse e preserve essas obras, além de prestar homenagem às muitas influências de Alan Moore¹² e seu apreço pela contracultura, pelos movimentos da Inglaterra no século XX e pela literatura *beat*, liga-se intrinsecamente à relação abordada anteriormente e nevrálgica entre a perseguição de governos totalitários a esse tipo de arte. A presença desses elementos da contracultura está diretamente relacionada à liberdade de pensamento e expressão, ou seja, precisamente àquilo que esse tipo de governo totalitário persegue e busca destruir. Essa questão é intrinsecamente presente nas narrativas distópicas produzidas ao longo do século XX e que influenciaram e auxiliaram Alan Moore na construção do mundo de *V de Vingança*. Assim como em *1984* e *Fahrenheit 451*, obras de vanguarda e

¹¹ Book burning. **Holocaust encyclopedia**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/book-burning>. Acesso em: 15 fev. 2022.

¹² É válido lembrar que algumas das influências de Alan Moore advêm também dos quadrinhos *underground*, tais como *Zap Comix*, que em muito se ligavam ao movimento de contracultura.

especialmente obras que existiam antes do domínio do governo totalitário, já quase não existem – e possuir alguma delas é considerado crime ou um ato dissidente. E assim como nessas obras, o momento de contato com tais obras representa um momento de contato com um mundo anterior, com um mundo da liberdade.

3.4 Atrás da máscara

Uma importante questão também presente em *V de Vingança* e que é imediata à leitura da obra é a questão da máscara. Tal questão tem uma presença significativa dentro da *graphic novel*. Não obstante, com os anos que se seguiram à publicação da mesma e, principalmente, após o lançamento da obra cinematográfica que adaptou a obra, a máscara presente em *V de Vingança* viu uma crescente popularidade e foi apropriada e utilizada pelo grupo hacker *Anonymous*, ligado ao ativismo hacker e à luta pela liberdade de expressão.

É importante observar que a questão da máscara parece estar de certa forma relacionada ao uso da mesma dentro do teatro. Ao analisar o uso da máscara no teatro de Bertolt Brecht, Valmor Beltrame observou o uso de tal para além de apenas um adereço ou adorno, mas como um recurso de valor em si, que auxilia na compreensão do espetáculo como um todo. O autor destacou a função da máscara em auxiliar na expressividade do ator, ajudando no entendimento da obra, mas também destacou a função da mesma para expressar aquilo que seria o geral, o arquétipo, o coletivo. Em contraste com o individual, a máscara muitas vezes permite mostrar que aquilo não se refere a somente um homem, mas aos homens como um todo. O autor também salientou que a máscara não significa uma limitação dos escopos de emoções que o ator pode representar, que seus contornos fixos têm por objetivo não esconder, mas sim ressaltar determinados aspectos específicos que seriam pertinentes à cena. Beltrame observou que a fixidez da máscara exige do autor representações claras e objetivas, em contraste com a abstração (Beltrame, 2009).

A escolha para a representação feita na máscara na obra revela-se peculiar. Elege-se a figura de Guy Fawkes, um homem famoso na história inglesa pela tentativa de assassinato do rei protestante Jaime I, em conjunto com um grupo de católicos. A tentativa envolveria a explosão da Casa dos Lordes, a câmara do parlamento inglês. Contudo, tal conspiração fracassou ao ser descoberta antes do previsto, resultando na prisão e execução de Fawkes, assim como de outros conspiradores. Tais eventos

ocasionaram na criação de um feriado em 5 de novembro, *Guy Fawkes Night*, que comemora a data em que o conspirador foi preso.¹³ Na figura 6, nota-se uma representação de Fawkes.

Figura 6 – Gravura de Guy Fawkes.



Fonte: Hutton Archives/Getty Images.

A representação na máscara se assemelha em diversos pontos à imagem de Guy Fawkes que é retratada nas principais pinturas e gravuras históricas, com o nariz pontudo e um bigode proeminente, algumas das características mais imediatas da fisionomia do conspirador.

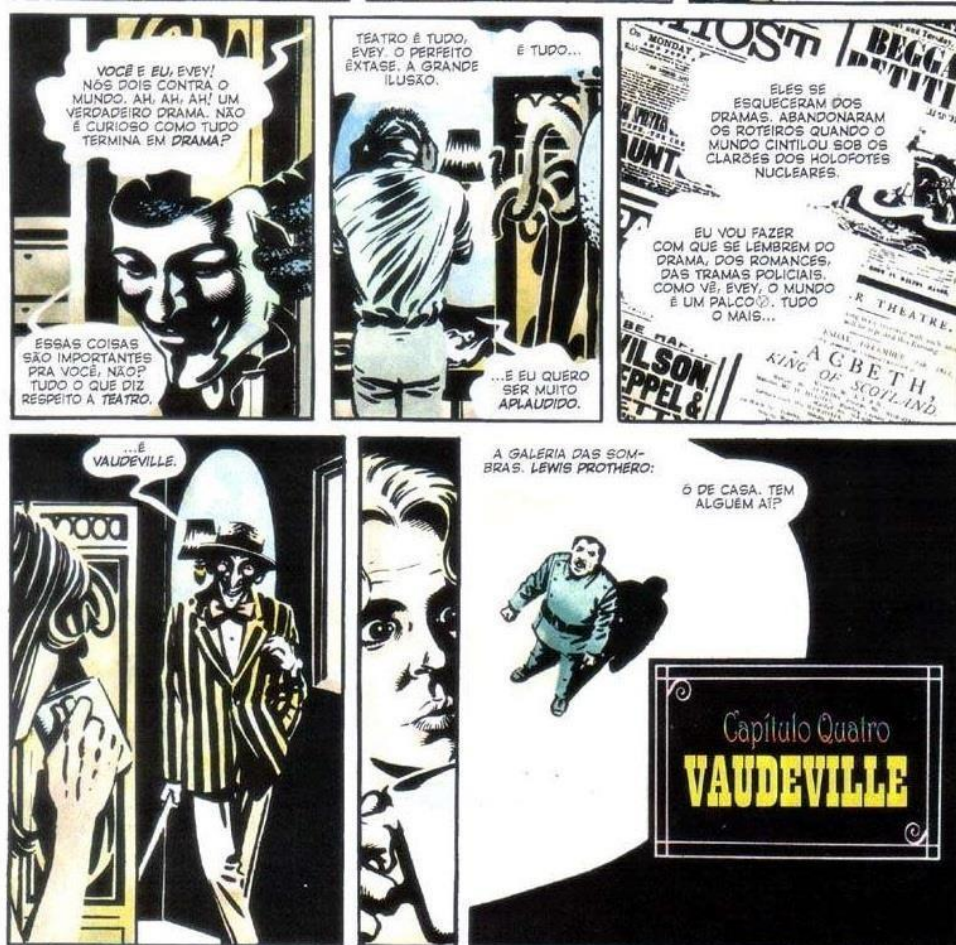
A escolha por Guy Fawkes evoca elementos que fazem paralelo à narrativa de *graphic novel*: escolhe-se uma figura controversa, envolvida em atos de terrorismo e também que luta por objetivos próprios, não importando com o meio necessário para alcançar tais objetivos. É uma figura histórica controversa e a escolha ecoa não somente na natureza da história de *V de Vingança* e nas ações da personagem V, mas também coincide com a escolha de uma figura histórica contemporânea a

¹³ Guy Fawkes. Encyclopedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Guy-Fawkes>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Christopher Marlowe e William Shakespeare, dois dos principais dramaturgos da história inglesa.

Essa presença do teatro e do teatral em *V de Vingança* não é só vista com relação à máscara, mas a própria Galeria das Sombras, covil de V, em muito se assemelha a um espaço teatral, o que se alinha com a maneira pela qual a personagem age, muitas vezes de maneira teatral, citando e cantarolando canções e também trechos de Shakespeare. Essa questão do teatral é destacada na Figura 7, onde é possível observar a personagem V se arrumando, tal qual antes de uma peça teatral, enquanto a fala do mesmo alude à sua maneira de atuação, relacionando-a ao drama e ao agir teatral. Tais elementos de teatros são ainda reafirmados na escolha do nome do capítulo seguinte: Vaudeville, gênero teatral que mistura variados entretenimentos e que surgiu na França no século XIX.

Figura 7 – V conversa com Evey enquanto se prepara para agir.



Todos esses elementos compõem para uma possível chave de interpretação da obra, no que tange a identidade de V: a de que a pessoa por detrás da máscara de Guy Fawkes seja Valerie Page, a atriz cuja história é contada ao longo do processo de tortura de Evey. Uma vez que o gênero de V nunca é clarificado, assim como toda a maneira teatral pela qual age a personagem, e as referências ao cinema e ao teatro que a personagem traz, conforme mencionado, torna possível imaginar que a pessoa por detrás da máscara seja a atriz.

4 A CRÍTICA DO BIO-PODER EM V DE VINGANÇA

Um dos principais elementos presentes durante toda a narrativa de *V de Vingança* (inclusive, motivo ulterior que movimenta as engrenagens da nomeada “vingança” presente no título), são os campos de concentração (ou como chamados em determinados momentos, “campos de readaptação”, nomenclatura que visa apenas colocar sob disfarce o verdadeiro propósito de tais lugares). Esses campos que surgem com a ascensão do governo fascista na ilha inglesa são os lugares para os quais são destinados aqueles indivíduos que não se encaixam nas ideias de pureza do regime, ou seja, um lugar para onde são enviados pretos, paquistaneses, homossexuais, além de pessoas com qualquer tipo de ligação e envolvimento com o socialismo.

É de um desses campos, o campo de Larkhill, que veio a personagem V e é através dela e das ações dela que nos é descortinado um pouco do que acontecia em tal lugar, em episódios que antecedem temporalmente o momento que se passa a narrativa da obra. Nesse lugar, as pessoas que foram forçadamente enviadas para tal são vítimas de tortura, vivem em condições precárias e são utilizadas para inúmeros experimentos nefastos.

A figura de Larkhill é uma constante durante toda a narrativa da obra, a sombra do lugar paira sobre todas as personagens, sejam aquelas que tiveram envolvimento direto com todos os horrores que eram cometidos no lugar, sejam as que foram vítimas de tais horrores ou aqueles que somente investigam os assassinatos dos envolvidos nessas histórias e que, conseqüentemente, também entram em contato com toda a história que ronda os eventos de tal lugar.

Pensar sobre a presença dos campos de concentração em *V de Vingança* faz parte também da importante tarefa de pensar um aspecto da obra intimamente ligado a isso, como explicitado pela condição da Inglaterra na década de 1980, a sexualidade dentro da obra e as maneiras pelas quais ela aparece dentro de um regime fascista. É importante pensar esse aspecto, uma vez que esses campos não eram apenas o destino daqueles que possuíam uma sexualidade “desviante” da norma, mas também algumas das principais personagens que aparecem ao longo da obra, especialmente ligadas às esferas superiores em Larkhill, estão relacionadas a algum tipo de perversão sexual. Esse aspecto nos revelou uma face paradoxal do fascismo naquilo que tange a questão da sexualidade.

Nesse aspecto, é importante ressaltar que o conceito de perversão sexual, que se faz necessário para análise, surge no contexto da psicanálise na virada do século XIX para o século XX através dos trabalhos de Sigmund Freud. Os psicanalistas Geraldino Netto (1999) e Carlos Corrêa (2006) destacaram especialmente a trajetória do conceito, *a priori* em um contexto pré-freudiano e, *a posteriori*, com as intervenções de Freud e Jacques Lacan no campo insurgente da psicanálise na primeira metade do século XX. Especificamente, os autores notaram as maneiras pelas quais as ideias de perverso e perversidade serviram para nortear reflexões naquilo que tangia a experiência sexual humana.

A psicanalista Jô Gondar (2018), ainda destaca, ao fazer uma análise do fascismo a partir da ótica psicanalítica, em uma leitura da obra cinematográfica *A fita branca* de Michael Haneke, a possibilidade de que o próprio fascismo em sua essência seja algum tipo de perversão. Apontando, especialmente, que:

De qualquer modo, existe um movimento de repelir, no outro e no próprio sujeito, tudo aquilo que emperra a realização sexual e subjetiva de uma totalidade. É isso que nos permite dizer que há, na perversão, uma recusa do resto e, nesse sentido, poderíamos afirmar que fascismo e perversão caminham juntos (Gondar, 2018).

Assim, essa foi uma figura central e alguns dos principais eixos para a análise que é feita neste capítulo. Em especial, buscamos entender as maneiras pelas quais se relacionam as ideias do hospital, da construção da medicina social e da “casa dos loucos”, e também as questões que se referem ao sexual, à repressão, ao controle da sexualidade e, em destaque, à perversidade sexual, especificamente em regimes fascistas.

4.1 Bio-poder e o controle dos corpos

Ao esmiuçar sobre a origem da medicina social, Foucault (2017) encontrou as raízes de tal medicina ligadas à gênese do capitalismo. Observou o surgimento dessa medicina, principalmente relacionada ao controle das populações e o estudo da mortalidade e natalidade. O primeiro mencionado não seria um elemento de operação apenas ideológica, mas começaria a partir de um controle que se inicia sob os corpos, nesse caso com a medicina funcionando como uma das estratégias da biopolítica.

O importante dessas proposições do autor (Foucault, 2017) para o surgimento da medicina social encontra-se centrado principalmente em um aspecto: os surgimentos de modelos políticos de quarentena e de um modelo médico, que tiveram por principal objetivo a resposta da burguesia para alguns dos medos urbanos que insurgiam, como, por exemplo, o medo de doenças e de cemitérios. Dessa maneira, Foucault (2017) observou que os modelos de organização médica desenvolvidos se voltavam para alguns aspectos principais como exílio, isolamento, individualização, exclusão do espaço urbano e vigilância dos indivíduos.

Esses esquemas surgiram principalmente como uma ferramenta de controle, porém mais especificamente de controle do espaço urbano, sua organização e especialmente de controle dos pobres. Em trecho, Foucault (2017) destaca como essa forma de controle se especificava na Inglaterra: (...) e sobretudo na Inglaterra, uma medicina que é essencialmente um controle da saúde e do corpo das classes mais pobres para torna-las mais aptas ao trabalho e menos perigosas às classes mais ricas (Foucault, 2017, p. 90).

A ligação com a obra aqui analisada é inevitável, uma vez que um dos cenários mais proeminentes de *V de Vingança* é a do hospital de Larkhill, lugar no qual aconteceram alguns dos eventos-chave prementes à trama. Um espaço em que eram realizados experimentos em humanos, em um claro paralelo aos campos de concentração da Alemanha Nazista, e também a ameaça presente na Inglaterra dos anos 1980. A figura de Larkhill é, dessa maneira, central à obra, uma vez que os eventos que ocorreram são os mesmos que funcionam como combustível para a vingança que acompanha toda a trama. É Larkhill a principal engrenagem que faz com que os eventos de *V de Vingança* tomem corpo. Dessa maneira, pensar essa figura onipresente à narrativa é essencial.

É importante se fazer valer da análise de Foucault (2017) acerca do surgimento do hospital, da medicina social e da “casa dos loucos”, notadamente como espaços que surgem como forma de controle e ordem, em contraste com a maneira que a doença, os cemitérios e os mortos apareciam nas cidades. São nas transformações ao longo de séculos, no qual a medicina urbana, surgindo através de um aperfeiçoamento de um sistema político de quarentena, passa a se preocupar com o controle do espaço e dos elementos que estão presentes na cidade. Esse controle do aspecto espacial não tangia apenas o âmbito macro da cidade, como também era

essencialmente importante no âmbito micro de funcionamento do próprio hospital, que se tornava, portanto, um espaço de análise, disciplina e individualização dos corpos.

Destacadamente, uma das questões nevrálgicas que o filósofo (Foucault, 2017) ilumina é o ponto do hospital como um espaço de produção das verdades sobre os doentes: era nesse espaço que a doença passaria a ser produzida, ao menos num sentido abstrato, em que seria um lugar no qual a verdade da doença se manifestaria, e esse passa a ser um dos papéis centrais do hospital.

Em relação à “casa dos loucos”, possivelmente o ponto principal para se analisar o hospital Larkhill em *V de Vingança*, Foucault (2017) apresenta alguns pontos que permitem enriquecer a discussão. Existe um destaque que o autor faz principalmente com relação à maneira pela qual a loucura passa a ser percebida: ao longo dos séculos, como as mudanças da figura do hospital, a imagem da loucura passa por uma transformação na qual a figura do louco deixa de ser vista como um erro na perspectiva da conduta que seria considerada a normal, e passa a ser encarada como uma desordem. Nesse caso, uma desordem principalmente dos sentidos, das paixões e da maneira de viver.

É analisando ainda esse período das transformações nas maneiras que a figura do louco e da loucura são percebidos, que Foucault (2017) observou que o hospital psiquiátrico passou a aparecer como lugar para qual os indivíduos são classificados e diagnosticados, em uma disposição espacial absolutamente específica, dividindo-se aqueles que se encontram internados em compartimentos. Destacou principalmente que o hospital psiquiátrico se tornou palco para uma disputa constante envolvendo domínio e submissão.

Esse panorama de submissão e domínio observado por Foucault (2017) é central, especialmente na figura do médico que, segundo o autor, esclareceu que:

(...) tudo isto tinha por função fazer do personagem do médico o "mestre da loucura"; aquele que a faz se manifestar em sua verdade quando ela se esconde, quando permanece soterrada e silenciosa, e aquele que a domina, a acalma e a absorve depois de a ter sabiamente desencadeado (Foucault, 2017, p. 111).

Esses pontos de caracterização do surgimento do hospital psiquiátrico são cruciais para a análise em *V de Vingança*. Ora, se não se apresentam como elementos centrais da narrativa e dos eventos que aconteceram em Larkhill que não estejam relacionados principalmente à individualização, separação e categorização dos

indivíduos. É constantemente lembrado ao leitor a figura da cela 5 (ou V, como aparece nos quadrinhos) e o paciente emblemático que ocupava tal cela. Não obstante também, a figura do médico aparece como alvo da vingança, como peça proeminente nos esquemas nefastos realizados em Larkhill.

Essa relação entre os médicos do hospital psiquiátrico e a figura do louco também é explorada por Foucault (2017), quando menciona:

Outra forma de despsiquiatrização, exatamente inversa da precedente. Trata-se de tornar a produção da loucura em sua verdade a mais intensa possível, mas fazendo de maneira que as relações de poder entre médico e doente sejam investidas eqüitativamente nesta produção. Que permaneçam adequadas à produção, que não se deixe por ela transbordar e que possam guardar o controle da loucura (Foucault, 2017, p. 114).

É importante ressaltar também que a transformação da percepção da figura do louco e da loucura está intrinsecamente ligada a alguns dos temas que aparecem de maneira mais pertinente na *graphic novel*. Afinal, a sociedade distópica erigida na Inglaterra pós-apocalíptica, que é apresentada na obra, apresenta uma intolerância a qualquer tipo de desordem. No entanto, a transformação na loucura que Foucault (2017) evoca traz consigo um dos principais aspectos de confronto com a sociedade de *V de Vingança*: a liberdade.

Um aspecto curioso que se mostra presente tanto nas colocações de Foucault (2017) quanto em *V de Vingança* é a relação que aparece o teatro. Como abordado no capítulo anterior em relação a essa questão, a presença do teatro tem um papel importante em *V de Vingança* e configura até mesmo como chave de leitura para determinadas interpretações possíveis da obra e de determinadas personagens. De certa maneira, Foucault (2017) também mostra a importância do teatro no que tange as transformações que resultaram no surgimento do hospital psiquiátrico, como é destacado no trecho:

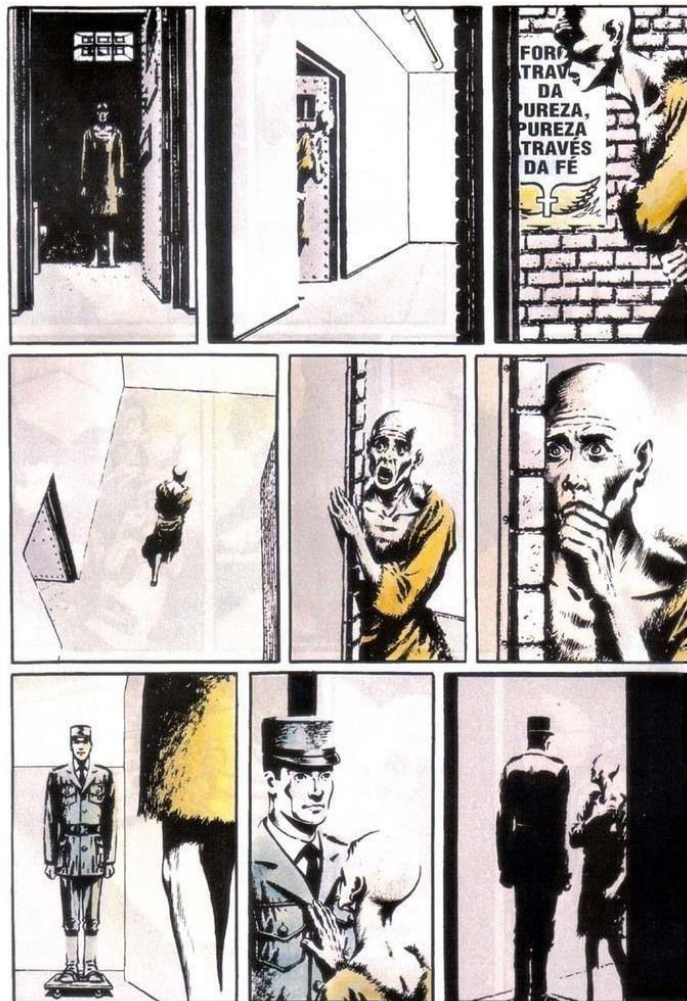
Outro lugar terapêutico usual era o teatro, natureza invertida. Apresentava-se ao doente a comédia de sua própria loucura colocando-a em cena, emprestando-lhe um instante de realidade fictícia, fazendo de conta que era verdadeira por meio de cenários e fantasias, mas de forma que, caindo nesta cilada, o engano acabasse por estourar diante dos próprios olhos daquele que era sua vítima (Foucault, 2017, p. 110).

Peculiarmente, o teatro se apresenta em *V de Vingança* como peça-chave para realização de algo nos momentos em que Evey é torturada por V. Nesses momentos, é possível notar a execução de um teatro no qual V recria algumas das possíveis

situações de tortura que viveu e alguns dos cenários que presenciou, como o da cela V. De certa maneira, esses momentos aludem como a colocação de Foucault, e o contato com a loucura nesse caso torna-se a chave para alguma espécie de liberdade da personagem.

Tais episódios já foram consideravelmente analisados, todavia lembrá-los se faz importante, uma vez que permite estabelecer um paralelo entre as relações que se apresentam ao posicionar o teatro frente à loucura. Ainda que, de maneira antagônica, a prática teatral apareça quase que como epifânica em ambos os casos, possibilita a realização ou percepção de algo que se fogia de realidade fugaz daquele que se encontra centralizado na peça teatral. Na Figura 8, destaca-se a presença do teatro na obra.

Figura 8 – Evey descobre que a tortura era encenação.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 165.

É importante destacar um dos pontos que Foucault (2017) traz com relação ao surgimento do hospital psiquiátrico. Um ponto que se relaciona principalmente com alguns dos fatores de transformações do século XIX mencionados anteriormente, ainda que antes não se tenha optado por relacioná-los diretamente com o hospital psiquiátrico, mas sim com as transformações e surgimento de uma medicina urbana em si. Nesse caso, refere-se especificamente às ideias presentes com relação a uma possível ordem das coisas que deveria existir dentro da cidade. Dessa maneira, a figura do louco apresentava-se como um perigo, e assim a existência dos asilos psiquiátricos eram justificadas.

Quando no começo do século XIX foram instaladas as grandes estruturas asilares, estas eram justificadas pela maravilhosa harmonia entre as exigências da ordem social que pedia proteção contra a desordem dos loucos, e as necessidades da terapêutica, que pediam o isolamento dos doentes (1). Para justificar o isolamento dos loucos, Esquirol dava cinco razões principais: 1. garantir a segurança pessoal dos loucos e de suas famílias; 2. liberá-los das influências externas; 3. vencer suas resistências pessoais; 4. submetê-los a um regime médico; 5. impor-lhes novos hábitos intelectuais e morais. Como se poder ver tudo é questão de poder: dominar o poder do louco, neutralizar os poderes que de fora possam se exercer sobre eles, estabelecer um poder terapêutico e de adestramento, de "ortopedia" (Foucault, 2017, p. 115).

Esse é um aspecto-chave presente em *V de Vingança*, e que faz paralelo com a história da Inglaterra no período, que foi apresentada e discutida de maneira mais elaborada nos capítulos anteriores. O isolamento psiquiátrico de determinadas pessoas aparece principalmente como um elemento de domínio e de controle. As justificativas surgem como que para rotular a imagem do louco à noção de um perigo para as demais pessoas. Em de *V de Vingança*, foi notado que esse perigo possivelmente possa se referir também a uma ameaça para o regime vigente, uma ameaça para as ideologias que aparecem no governo. Na Figura 9 é destacado a questão do louco e da rebelião que aparece na obra.

Figura 9 – O prisioneiro da cela 5 escapa.

V DE VINGANÇA 85



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 85.

A figura do louco, se pensarmos em *V* como é apresentado na obra, liga-se a uma possível subversão da ordem vigente e faíscas de uma revolução. Todavia, esses não são os únicos aspectos que aparecem na obra e que se relacionam com aspectos de controle e domínio sobre o corpo. Um outro elemento que se faz constante durante toda a obra é a questão da sexualidade e a maneira pela qual ela se faz presente, de maneira perversa, na ideologia fascista.

4.2 Fascismo e perversão sexual

A sexualidade e o sexual são chaves complexas e importantes para compreensão das maneiras pelas quais a ideologia fascista opera e mostra suas faces. Nesse aspecto, Jason Stanley (2018) observou o papel proeminente que gênero e sexualidade (e todas esferas que os englobam) tem dentro do *modus operandi* de um governo fascista. Para o autor, o fascismo centraliza-se na figura de um líder, que em muitas vezes emula o papel de um presidente de uma empresa, mas principalmente de uma figura paternal, de um pai de família de toda a nação. Dessa maneira, as lutas relativas a gênero e sexualidade, dentro da esfera fascista, seriam uma afronta direta à figura patriarcal da figura central do governo.

A perseguição que o fascismo empreende contra as minorias é inclusive um dos tópicos centrais da obra *V de Vingança*. Em especial, é durante o capítulo Valerie, que somos apresentados a história de Valerie Page, uma atriz, que se tornou paciente em Larkhill. Durante esse capítulo, acompanhamos enquanto Evey lê a história de Valerie, sobre como a atriz se descobriu lésbica durante a infância e adolescência, como conheceu sua companheira e por fim, como foi capturada e levada por agentes do regime fascista, para ser vítima de tortura e experimentos em Larkhill.

Na concepção do filósofo (Stanley, 2018), um dos pilares nos quais a propaganda fascista se sustenta é para a construção de uma percepção negativa da presença de imigrantes e outras minorias em um país, sobretudo em mitos e boatos de estupros. A constante ameaça de imigrantes que estuprariam mulheres brancas em prol de destruir uma suposta pureza da “raça” é um mote que aparece frequentemente na propaganda fascista e disseminada, ainda que subliminarmente, nos meios de comunicação. Dessa maneira, objetiva na visão do autor a criação de um clima de ansiedade sexual, no qual o homem branco é conclamado a defender a sua masculinidade.

Stanley (2018) pontua que a luta pelos direitos dos homossexuais e transsexuais, assim como pelo direito ao aborto e às lutas feministas, atacam diretamente a figura do líder patriarcal do fascismo, a partir do momento em que essas lutas ferem concepções intrínsecas ao fascismo: a figura da mulher como dona de casa em contraste ao homem como um soldado, o desejo de uma prole múltipla, assim como a reafirmação de uma sexualidade que seja considerada padrão. Tais grupos, dentro da ideologia fascista, são colocadas como os outros. Ou como, na colocação do filósofo, os “eles” que se contrastam com um “nós”.

Ao empregar a política da ansiedade sexual, um líder político apresenta, ainda que indiretamente, a liberdade e a igualdade como ameaças. A expressão da identidade de gênero ou preferência sexual é um exercício de liberdade. Ao apresentar homossexuais ou mulheres transsexuais como uma ameaça a mulheres e crianças – e, por extensão, à capacidade dos homens de protegê-las –, a política fascista impugna o ideal liberal de liberdade. O direito de uma mulher de fazer um aborto é também um exercício de liberdade. Ao apresentar o aborto como uma ameaça às crianças – e ao controle dos homens sobre elas –, a política fascista impugna o ideal liberal de liberdade. O direito de uma pessoa de se casar com quem deseja é um exercício de liberdade; apresentar membros de uma religião, ou uma raça, como uma ameaça por causa da possibilidade de um casamento misto, é impugnar o ideal liberal de liberdade (Stanley, 2018, p. 129-130).

A análise do componente sexual dentro da ideologia fascista é uma leitura que suscitou interesse crítico ao longo do século XX. Uma temática similar aparece também no filme lançado em diversos países, ao longo de 1975, 1976 e 1977, *Saló ou 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. O filme funciona como uma espécie de adaptação livre da obra de Marquês de Sade, *120 dias de Sodoma*. Diferentemente da obra original que se passa no contexto medieval, o longa-metragem de Pasolini tem como recorte temporal o período da Segunda Guerra Mundial e, mais especificamente, da Itália fascista.

O polêmico filme que conta com quatro figuras influentes, que recebem apenas a alcunha de Bispo, Duque, Padre e Magistrado. Esses quatro homens conduzem um grupo de jovens vindos de todas as partes da Itália para um casarão, no qual executam e praticam todo tipo de perversidade sexual com os mesmos. O filme parece ter uma certa inspiração dantesca, trazendo essa inspiração pela maneira como o longa é estruturado: sendo dividido em quatro segmentos, o Antinferno, o círculo das Manias, o círculo dos Excrementos e o círculo do Sangue. Cada um desses círculos é acompanhado por uma história exterior à narrativa principal, que serve como ponto de introdução à perversidade sexual que é abordada em tal excerto.

Dos diversos temas que são explorados no filme, provavelmente o mais interessante a esta pesquisa seja a questão da perversão sexual e a relação com o fascismo. Pasolini estabelece diretamente um paralelo entre o regime fascista e as perversões que são praticadas por aqueles homens, não obstante a escolha por um hiperônimo para identificar tais homens. Essa escolha intrinsecamente indica que tais sujeitos como pessoas específicas não é de importância, a importância na identificação deles é de saber serem figuras centrais no regime fascista.

O foco na questão sexual, concomitantemente à decisão de tornar, de certa maneira, anônimas as principais figuras responsáveis pelos atos, deixa clara a intenção de Pasolini de apontar o aspecto de uma sexualidade pervertida como inerente ao próprio fascismo. Como mencionado, ao não dotar de nomes tais figuras, apenas fazendo ao telespectador saber que eram parte de instâncias superiores, revela a opinião do diretor naquilo que tange o perverso: ele é uma face inevitável do fascismo, enraizado especialmente nas esferas e instâncias superiores de poder. Algumas das torturas e abusos que aparecem na obra cinematográfica podem ser observados nas imagens 10, 11 e 12.

Figura 10 – Grupo de jovens sendo vítimas de abuso e humilhação.



Fonte: Pasolini, 1975.

Figura 11 – Jovem sendo ameaçado com arma.



Fonte: Pasolini, 1975.

Figura 12 – Jovem sendo torturado com faca.



Fonte: Pasolini, 1975.

Essa percepção é bastante reforçada pela liberdade artística tomada pelo diretor ao trazer a obra de Marquês de Sade para o âmbito cinematográfico. A história deixa de ter como plano de fundo a França do começo do século XVIII e passa a se localizar em uma cidade do interior da Itália, controlada pelo regime fascista, em plena Segunda Guerra Mundial. Lançado 30 anos após o final do conflito, a obra parece ecoar precisamente os receios de Pasolini com relação aos tentáculos do fascismo que prenunciavam tempos sombrios à Europa mesmo décadas após a derrota das potências do eixo.

Especialmente, aquilo que *Saló ou 120 dias de Sodoma* melhor traz e nos é pertinente à análise presente é a questão do sexo e das relações sexuais que aparecem instrumentalizadas especialmente como relações de domínio. As violentas relações que nos são apresentadas no longa-metragem reforçam constantemente a impotência das vítimas frente aos seus captores, a submissão e a ausência de controle sobre aquilo que lhes é mais básico: o próprio corpo. Como observado, essa é uma temática recorrente ao analisar-se governos fascistas. A existência de um interesse intrínseco no controle dos corpos.

Georges Didi-Huberman (2011) ao dissertar sobre as obras de Pasolini, menciona essa concepção que o diretor tem de uma continuidade do fascismo italiano, que não encontra seu fim com a derrocada do Eixo na Segunda Guerra Mundial, mas permanece durante as décadas posteriores na Itália.

A tese é a seguinte: acredita-se erroneamente que o fascismo dos anos de 1930 e 1940 foi vencido. Mussolini foi sem dúvida executado e pendurado pelos pés na praça Loreto de Milão, em uma encenação “infame” característica dos mais antigos costumes políticos italianos. Mas, sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador aos olhos de Pasolini. De um lado, “o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista”; por outro lado, por volta da metade dos anos de 1960, aconteceu “algo” que deu lugar à emergência de um “fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo” (Didi-Huberman, 2011, p. 30).

A citação de Didi-Huberman acerca de Pasolini corrobora a ideia de que *Saló* representa alguma espécie de aviso ou prenúncio, algo que pretende alertar sobre a presença contínua das ideias fascistas na sociedade italiana. O filósofo (Didi-Huberman, 2011) observou que na concepção de Pasolini a morte de Mussolini, assim como o fim da Segunda Guerra Mundial, não representou necessariamente a derrocada da ideologia fascista, mas que, ao longo do século XX e das décadas que

se sucederam ao fim do conflito, o fascismo adquiriu novas faces e encontra-se perigosamente ainda à espreita na sociedade.

Em 1974, Pasolini desenvolverá amplamente seu tema do “genocídio cultural”. O “verdadeiro fascismo”, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que “conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade”, e é por isso que é preciso chamar de genocídio “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (Didi-Huberman, 2011, p. 31).

Didi-Huberman (2011) notou especificamente que para Pasolini um dos aspectos principais dessa nova face do fascismo se relaciona especificamente com o controle dos corpos do povo. A brutalidade visual que nos é apresentada em *Saló* não é feita por um acaso, mas sim denuncia essa principal característica da ideologia fascista naquilo que tange os corpos e a sexualidade.

4.3 Fascismo e perversão sexual no *V de Vingança*

No que tange o quadrinho aqui analisado, a perversão sexual aparece em diversos momentos em *V de Vingança*, na verdade, pode-se dizer que cada figura de autoridade que é apresentada na trama apresenta algum tipo de desvio. Um dos exemplos é o do chanceler Adam Susan, cuja relação com o computador se desenvolve quase tal como uma relação sexual e amorosa. Essa questão pertinente fortalece ainda mais a natureza presente das perversões sexuais que aparecem constantemente ao longo da obra. O ditador não é apenas uma pessoa que possui uma relação pervertida com um computador, essa relação o isola completamente de outros seres humanos. É uma personagem que não possui amigos e nem qualquer outro tipo de relacionamento.

Em *V de Vingança*, a questão da desumanização do corpo e humanização da máquina é uma sombra constante que paira durante toda a narrativa. Não somente somos apresentados à relação íntima que Susan tem com o computador, a sociedade que vive sobre constante vigilância do governo, a presença das câmeras em todos os lugares, mas também nos é apresentada a desumanização violenta do corpo humano: em Larkhill, não temos pessoas, temos números, vítimas de experimentos e testes constantes, tortura e humilhação. Como mencionado, essa certamente é uma

referência intrínseca aos regimes nazifascistas e ao experimentalismo não ético desse período que causou inúmeras vítimas.

Assim como nesses regimes, em *V de Vingança* os corpos são desumanizados e os cientistas que trabalham neles quase não os veem como seres humanos. A presença de Larkhill e dos experimentos realizados especialmente em minorias nesse lugar não deixam também de ser um aceno à situação supracitada presente no Reino Unido na década de 1980, na proposição de que pessoas portadoras do vírus da imunodeficiência humana, HIV, fossem mandadas para campos de concentração.

Dessa maneira, *V de Vingança* nos expõe a presença dos tentáculos do fascismo, através de ideias e conceitos, que desumanizam o corpo humano, que humanos passam a ser vistos como números e despojados da própria humanidade, tornam-se, portanto, despojados de qualquer possibilidade de empatia. Como na *graphic novel*, aqueles que perpetraram tal violência, quando confrontados pelo ímpeto vingativo da personagem V, muitas vezes parecem até mesmo ignorar a memória de Larkhill. Afinal, lembrar tornaria os horrores realizados ali muito reais e força o olhar ao corpo desumanizado.

Todas essas características nos remetem a um dos principais pontos presentes em sociedades totalitaristas, a questão do controle e dos domínios dos corpos. Isso nos retorna às proposições de Foucault (2017) quanto a figuras das prisões e dos hospitais e o papel dos mesmos no controle dos corpos, em toda a questão da medicina social e da figura do louco na sociedade. Todavia, é importante retomarmos o foco desta seção para a questão apresentada da perversão sexual.

A sexualidade e o sexual são uma constante em *V de Vingança*, ao ponto que em diversos momentos sua presença se entrelaça com as principais questões apresentadas na narrativa. Existe um contraste intenso entre os objetos de humanização e desumanização dentro da obra. Observamos, por exemplo, o caso já mencionado de Larkhill, lugar no qual diversos experimentos foram conduzidos, em que seres humanos se tornaram vítimas e cobaias, lugar onde os indivíduos são despojados de todos os aparatos de humanidade, onde perdem até mesmo os nomes e passam a ser reconhecidos a partir de números. Sistemáticamente, os corpos são desumanizados e instrumentalizados para os propósitos nefastos do regime. Tal qual observou-se durante a Alemanha Nazista, o invencionismo daqueles que se encontram no controle de Larkhill parece não ter fim, o processo desumanizador não encontra limites.

O contraste se estabelece naquilo que se é humanizado dentro da obra. Notadamente, se centralizarmos na figura de Adam Susan, chanceler e cabeça do regime fascista que assola a Inglaterra de *V de Vingança*, observamos a humanização da máquina e dos computadores. Os sentimentos que são despojados dos humanos desumanizados em Larkhill encontram-se na figura do chanceler direcionados ao computador. Todo amor e empatia com o qual ele não consegue enxergar aqueles que são vítimas de tortura e abuso em seu governo, sobram para o computador com o qual interage durante a maior parte da obra. Dessa maneira, um processo inverso àquele que ocorre em Larkhill se estabelece: observamos uma humanização da máquina, que passa a ter atribuída a si sentimentos e emoções humanos, da parte do ditador, é quase como se Susan esperasse uma reciprocidade da máquina para os sentimentos de afeto e carinho.

A figura de Susan é crucial para pensar-se o processo de humanização e desumanização da obra. O político, em diversos momentos, aparece como personagem completamente isolada e alienada, sem amigos e qualquer interação humana profunda, reúne em si um amálgama da sociedade fascista da obra: a individualização e desumanização das pessoas, em consonância com a humanização das máquinas. A relação do político com o computador ainda nos remete à questão da perversão sexual tão característica de regimes fascistas, como elucidado anteriormente. Ao apaixonar-se pelo computador e dirigir os afetos ao mesmo, é estabelecida, de certa forma, uma relação pervertida com a máquina, que suplanta o toque e o afeto humano. É o computador que ocupa as ausências humanas da vida de Susan, é a ele que a personagem recorre em seus momentos mais íntimos e sensíveis, não obstante torna-se ainda mais profundo o golpe desferido pela personagem V, ao revelar estar controlando o computador por bastante tempo, como é mostrado na Figura 13.

Figura 13 – O computador estava sendo controlado por V.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 211.

Essa relação da personagem com a máquina, com a intervenção de V culmina em um momento paralelo à ideia de adultério. Uma vez que é descoberto o fato que a personagem V controlava o computador, Susan encara esse ato como uma traição por parte da máquina, não obstante murmura as palavras “eu perdoo você”, como aparece na Figura 14.

Figura 14 – Adam Susan “perdoa” o computador pela traição.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 231.

A questão da sexualidade aparece também proeminentemente em outras personagens e cenários da obra. É interessante ter atenção para personagens que, em outros momentos de pesquisa, podem ter sido negligenciadas. Exemplo claro disso é a figura de Rose Almond que aparece em diversos momentos da obra. Sua presença, em uma análise mais descuidada, pode ser considerada irrelevante, como é possível notar através da sua ausência na adaptação cinematográfica de 2005 da obra. Todavia, Rose Almond tem um papel e importância cruciais para a análise, especialmente no que diz respeito à questão da sexualidade e do sexual em um regime fascista.

Com uma história que quase não é descrita antes da morte do marido Derek Almond, que era parte do “Nariz”, a história de Rose parece ganhar contornos mais definidos a partir do momento em que, com o falecimento do esposo, pela necessidade financeira, passa a trabalhar em um clube burlesco, como uma dançarina. Os abusos que sofria, primeiramente nas mãos do marido, continuam até mesmo após a morte do cônjuge, dessa vez, por parte daqueles que se encontram no comando clube. Tal clube ou boate é um ponto de interesse na obra: não somente é o lugar para qual Rose vai trabalhar após a morte do marido, como também é um ponto de encontro dos inúmeros membros do baixo clero do partido político; é o lugar onde se encontram aqueles que fazem o serviço “sujo” do partido.

É também nesse cenário burlesco que diversas interações entre personagens secundárias ocorrem. Temos, por exemplo, as relações de sadomasoquismo entre um dos funcionários do partido e uma das moças da boate. Especialmente, o clube é um lugar no qual Gordon Deitrich, interesse amoroso muito mais velho que Evey, frequenta e o lugar em que falece após um desentendimento. Esse fato suscita a única interação entre Evey e Rose, uma vez que a primeira vai até o clube para assassinar o homem que havia matado Gordon, antes de ser raptada por V.

Essa questão da sexualidade é um dos pontos centrais da narrativa da personagem Rose. Uma vez que a personagem se torna viúva, o sexo se torna o seu único meio de sobrevivência, considerando que tudo que lhe resta é o corpo, é através da prostituição que a personagem encontra maneiras de sobreviver.

A perversão sexual também aparece em outros personagens ligados às esferas superiores do governo apresentado em *V de Vingança*. Lewis Prothero é um dos exemplos, sendo um dos responsáveis direto pelas atrocidades cometidas em Larkhill e, posteriormente, tendo como ocupação o trabalho jornalístico, com a alcunha de “a voz de Londres”. Nesse papel, Prothero é um dos principais responsáveis por disseminar ideias de cunho racista e preconceituoso através da rádio. A principal questão sobre Prothero é sua obsessão com uma coleção de bonecas que mantém escondida. A destruição das bonecas faz com que a personagem perca completamente a sanidade, como é possível observar na Figura 15.

Figura 15 – V destrói as bonecas de Prothero.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 36.

Também nesse aspecto é destacável a personagem Anthony Lilliman, primeiramente capelão em Larkhill e, depois, bispo de Londres. Ativamente cúmplice de todas as atrocidades realizadas em Larkhill, posteriormente na obra é revelada a natureza sexualmente pervertida de Lilliman, uma vez que o bispo abusa sexualmente de garotas que são levadas até ele, expressando em específico o desejo por garotas cada vez mais jovens. É a partir da natureza pedófila e religiosa da personagem que V exerce sua vingança contra o sacerdote. Com o auxílio de Evey que se passa por uma das garotas levadas até o bispo, V invade os aposentos do mesmo, onde engaja em um debate teológico antes de assassinar o religioso forçando-o a consumir uma hóstia envenenada. A Figura 16 destaca a natureza pedófila da personagem.

Figura 16 – Um assistente leva Evey disfarçada até o bispo.



Fonte: Moore; Lloyd, 2006, p. 49.

Lilliman, Prothero e outras personagens mencionadas nos remetem à ideia corroborada por Pasolini em *Saló*: a perversidade sexual encontra-se intimamente ligadas as principais esferas do fascismo. É parte essencial da ideologia fascista. A escolha de Alan Moore de retratar tais personagens ligados diretamente a perversidades específicas na vida privada não é ocasional, mas sim um aspecto fundamental das mentes por trás dos governos fascistas. Os que aparecem destacadamente como rostos das perversões sexuais em *V de Vingança* são aqueles responsáveis diretos não somente pelos eventos de Larkhill, mas especialmente são aqueles responsáveis pela coesão interna do governo fascista: os responsáveis pela esfera religiosa e da crença, as principais figuras da mídia, o líder do governo e assim por diante.

5 CONCLUSÃO

O fascismo ainda se faz presente. As políticas, decisões e discursos de Margaret Thatcher na Inglaterra dos anos 1980 nos mostraram que a ideologia fascista encontra pontos de penetração, se perpetua e faz seu eco ser ouvido mesmo com a derrota dos países fascistas na Segunda Guerra Mundial. Com um discurso que trazia até mesmo ideias de campos de concentração para imigrantes, as palavras de Thatcher não se faziam sozinhas na Europa, afinal, os temores de que o fascismo continuava à espreita eram vocalizados por Píer Paolo Pasolini, tanto através de sua fala, como também através de sua obra cinematográfica.

Através da pesquisa, foi possível observar a relação estabelecida na *graphic novel* entre a contraposição que a arte e a cultura aparecem frente a um regime fascista. Observou-se a relação entre fascismo e perversão sexual que aparece nesses regimes. A partir da análise da presença desses elementos na obra, foi possível identificar que fazem ecos com o período e contexto histórico no qual a obra foi produzida. Dessa maneira, coube verificar as críticas e comentários em relação à política inglesa do governo de Margaret Thatcher em *V de Vingança*.

Quando a editora Karen Berger se tornou uma das figuras mais proeminentes da *DC Comics* nos anos 1980, o interesse da editora por histórias de terror e histórias mais realistas acabou moldando não somente o futuro da DC (Karen foi uma das principais responsáveis pelo selo *Vertigo*), mas também dos quadrinhos como um todo. Essa mudança, claramente, causou impacto nos quadrinhos e na maneira pelas quais enredos de cunho político e social passaram a aparecer nas histórias.

A proposta de quadrinhos mais realistas permitiu a autores como Alan Moore, Grant Morrison, Neil Gaiman, Frank Miller, além de outros, realizar críticas, traçar paralelos, comentários sobre a realidade a qual estavam inseridos. No contexto específico da Guerra Fria, o formato das *graphic novels* tornou-se um meio para a crítica as políticas dos diversos países no período.

A pesquisa alcançou os objetivos ao conseguir encontrar não somente os elementos supracitados na obra, mas também por conseguir desenvolver uma análise sobre a desconstrução da figura do herói clássico e, dessa forma, mostrar o potencial das histórias em quadrinhos como um meio válido para a compreensão e análise de características socioculturais relativas a um contexto macro no qual a obra se encontra inserida.

A perspectiva de autores como Morrison (2012) em muito enriqueceu a pesquisa, uma vez que tornou possível a observância de aspectos pertinentes ao trabalho através do ponto de vista de um quadrinista intimamente envolvido com o meio. Didi-Huberman (2011) contribuiu para uma compreensão essencial da obra de Pasolini, nesse aspecto auxiliando a compreender as diversas e perigos ainda presentes da ideologia fascista. Complementando a questão fascista, do corpo e da sexualidade, fez-se inevitável o uso das ideias e proposições de Foucault (2012), que tornaram-se a ponte entre as ideias apresentadas ao analisar o quadrinho, as questões do fascismo e como essas questões especialmente se relacionam com as questões do corpo e da sexualidade.

Consequentemente, o trabalho buscou se inserir nos debates acerca da presença da ideologia fascista na contemporaneidade, lançando luz sobre as questões que aparecem nos quadrinhos e na literatura distópica. Através da interdisciplinaridade, procurou-se sobretudo compreender a intrínseca relação antagônica entre fascismo e sexualidade e liberdade de expressão, instrumentalizadas na forma da perversão sexual e do controle sobre os corpos e sobre as pessoas.

REFERÊNCIAS

ARQUITETURA DA DESTRUICÃO. Direção: Peter Cohen. Produção: Sveriges Television AB. Suécia: Sandrew Film & Teater AB, 1989. Youtube (123 min.).

BELTRAME, Valmor. A máscara-objeto e o teatro de Bertolt Brecht. **Urdimento**. Florianópolis, n. 12, mar., p. 111-124, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünewald. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

HOLOCAUST ENCYCLOPEDIA. **Book burning**. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/book-burning>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Porto Alegre: Biblioteca Azul, 2012.

BRAKE, Mike. The Skinheads an English Working Class Subculture. **Youth & Society**. Nova York, v. 6, n. 2, dez., p. 179-200, 1974.

CARPENTER, Greg. **The British Invasion**: Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, and the Invention of the Modern Comic Book Writer. Sequart Organization, 2016.

COMNENA, Anna. The Alexiad. In *Parentheses*: Cambridge, 2000. Disponível em: https://www.yorku.ca/inpar/alexiad_dawes.pdf. Acesso em: 20 jan. 2024.

CORREA, Carlos Pinto. Perversão: trajetória de um conceito. **Estud. psicanal.**, Belo Horizonte, n. 29, set., p. 83-88, 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372006000100012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2024.

DELANO, Jamie; RIDGWAY, John. **Hellblazer Origem**, vol. 1: Pecados Originais. São Paulo: Panini, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ECO, Umberto. O mito do Superman. In: **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EL CORREO. El legado de ETA: más de 850 asesinatos. **El Correo**. Disponível em <https://especial.elcorreo.com/2018/muertos-eta>. Acesso em: 5 de out. de 2022.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. **Guy Fawkes**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Guy-Fawkes>. Acesso em: 15 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2017.

FRY, George K. **The Politics of the Thatcher Revolution**: an Interpretation of British Politics, 1979–1990. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2008.

GONDAR, Jô. A fita branca: Psicanálise e fascismo. **Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 2, dez., p. 201-214, 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382018000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2024.

GRANT, Steven; ZECK, Mike. **The Punisher**. Nova Iorque: Marvel Comics, 1986.

GUNTER, Mark. Fighting the '90s culture wars with Grant Morrison's 'The Invisibles'. **Pop matters**. Disponível em: <https://www.popmatters.com/grant-morrison-the-invisibles-2639328402.html>. Acesso em: 28 set. 2022.

HARRISON, Brian. **Finding a role?** The United Kingdom 1970-1990. Oxford: Clarendon Press, 2010.

HARVEY, David. **O Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Irish Republican Army. **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Irish-Republican-Army>. Acesso em: 15 abr. 2024.

Local Government Act 1988. **Legislation.org.uk**. Disponível em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/9/section/28/enacted>. Acesso em: 29 set. 2022.

MOORE, Alan. **Lambiek Comiclopedia**. Disponível em: https://www.lambiek.net/artists/m/moore_alan.htm. Acesso em: 28 set. 2022.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de vingança**. São Paulo: Panini, 2006.

MORRISON, Grant. **Superdeuses**: Mutantes, Alienígenas, Vigilantes, Justiceiros Mascarados, e o significado de ser humano na Era dos Super-Heróis. São Paulo: Seoman, 2012.

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. Perversões ou perversão. **Estilos clin.**, São Paulo, v. 4, n. 6, jul., p. 156-164, 1999. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281999000100016&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 20 jan. 2024.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Principis, 2021.

SALÓ ou os 120 dias de Sodoma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Produzioni Europee Associati e Les Productions Artistes Associés, 1975.

SMITH-WINDSOR, Barry. **Weapon X**. Nove lorque: Marvel Comics, 1993.

SONTAG, Susan. **Fascinating Fascism**. The New York Review of Books: Nova York, v. 22, n.1, fev., 1975.

STANLEY, Jason. **Como Funciona o Fascismo**: a Política do “nós” e “eles”. Porto Alegre: L&PM, 2018.

TODOROV, Tzvetan. Avant-Gardes & Totalitarianism. **Daedalus**, Cambridge, v. 136, n. 1, p. 51-66, 2007.

TUCKER, Reed. **Pancadaria** – por dentro do épico conflito Marvel vs. DC. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2018.