

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO – UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

**O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO ALIENÍGENA: O TEMPO SOB
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA A PARTIR DE QUADRINHOS
DISTÓPICOS NORTE-AMERICANOS NO FINAL DO SÉCULO XX**

RODRIGO CARDOSO BARBOSA

2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPHR**

**O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO ALIENÍGENA: O TEMPO SOB
UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA A PARTIR DE QUADRINHOS
DISTÓPICOS NORTE-AMERICANOS NO FINAL DO SÉCULO XX**

RODRIGO CARDOSO BARBOSA

Sob a Orientação da Professora
Rebeca Gontijo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, ao Programa de Pós-Graduação em História, Área de Concentração: Relações de Poder e Cultura.

Seropédica, RJ
Abril de 2021

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B238f Barbosa, Rodrigo Cardoso, 1993-
 O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO ALIENÍGENA: O TEMPO SOB
 UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA A PARTIR DE QUADRINHOS
 DISTÓPICOS NORTE-AMERICANOS NO FINAL DO SÉCULO XX /
 Rodrigo Cardoso Barbosa. - Rio de Janeiro, 2021.
 116 f.

 Orientadora: Rebeca Gontijo Teixeira.
 Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
 do Rio de Janeiro, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
 HISTÓRIA - PPHR, 2021.

 1. Teoria da História. 2. Temporalidade. 3.
 Distopia. 4. Quadrinhos. I. Teixeira, Rebeca Gontijo,
 1968-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio
 de Janeiro. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA -
 PPHR III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 343 / 2021 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.022798/2021-14

Seropédica-RJ, 06 de abril de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

ANEXO À DELIBERAÇÃO Nº 001, DE 30 DE JUNHO DE 2020

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RODRIGO CARDOSO BARBOSA

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 05 de abril de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

REBECA GONTIJO TEIXEIRA - presidente e orientador - UFRRJ

DARLAN FERREIRA MONTENEGRO - UFRRJ

JULIO CESAR BENTIVOGLIO - UFES

(Assinado digitalmente em 12/04/2021 11:01)
DARLAN FERREIRA MONTENEGRO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptCS (12.28.01.00.00.83)
Matricula: 2482209

(Assinado digitalmente em 06/04/2021 16:17)
REBECA GONTIJO TEIXEIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.86)
Matricula: 1734363

(Assinado digitalmente em 08/04/2021 11:05)
JULIO CESAR BENTIVOGLIO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 145.361.988-73

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **343**, ano:
2021, tipo: **TERMO**, data de emissão: **06/04/2021** e o código de verificação: **6408f9de5c**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e ao meu pai.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento
001*

*This study was financed in part by the Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil
– (CAPES) – Finance Code 001*

QUANDO VOCÊ OLHA PRA UMA FOTO OU DESENHO REALISTA DE UM ROSTO...



...VOCÊ VÊ ISSO COMO O ROSTO DE OUTRA PESSOA.

CONTUDO, QUANDO ENTRA NO MUNDO DO CARTUM...



...VOCÊ VÊ A SI MESMO.

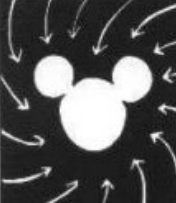
ACHO QUE ESSA É A RAZÃO PRINCIPAL DO NOSSO FASCÍNIO POR DESENHOS ANIMADOS, EMBORA OUTROS FATORES COMO SIMPLICIDADE E CARACTERÍSTICAS INFANTIS DE MUITOS PERSONAGENS DE DESENHOS ANIMADOS TAMBÉM DESEMPEHEM UM PAPEL.



O DESENHO ANIMADO É UM VACUO PRO QUAL NOSSA IDENTIDADE E CONSCIÊNCIA SÃO ATRAÍDAS...



...UMA CONCHA VAZIA QUE NÓS HABITAMOS PRA VIAJAR A UM OUTRO REINO.



NÓS NÃO SÓ OBSERVAMOS O CARTUM. NOS PASSAMOS A SER ELE.

É POR ISSO QUE RESOLVI ME DESENHAR NUM ESTILO TÃO SIMPLES.



VOCÊ PRESTARIA ATENÇÃO SE EU APARECESSE ASSIM??



DUVIDO! VOCÊ ESTARIA CONSCIENTE DEMAIS DO MENSAGEIRO PRA RECEBER TODA A MENSAGEM!



COM EXCEÇÃO DO POLUÇO QUE FALEI SOBRE MIM NO CAPÍTULO UM, EU SOU UMA LOUSA EM BRANCO!



NUNCA OCORRERIA A VOCÊ IMAGINAR MINHA POSTURA POLÍTICA, O QUE COMI NO ALMOÇO OU ONDE CONSEGUI ESTA ROUPA RIDÍCULA!



EU SOU APENAS UMA VOZ NA SUA CABEÇA. UM CONCEITO.



VOCÊ ME DÁ VIDA LENDO ESTE LIVRO E "PREENCHENDO" ESTA FORMA ICÔNICA (CARTUNIZADA).



QUEM EU SOU É IRRELEVANTE. EU SOU UM PEDACINHO DE VOCÊ.



E, SE QUEM EU SOU IMPORTAR MENOS, TALVEZ O QUE EU DIGO IMPORTE MAIS.



BOM, ESSA É A TEORIA.



RESUMO

BARBOSA, Rodrigo Cardoso. **O fim da história e o último alienígena: o tempo sob uma perspectiva histórica a partir de quadrinhos distópicos norte-americanos no final do século XX.** Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica – RJ, 2021.

Este estudo tem como objetivo investigar os usos e efeitos da linguagem temporal a partir de quadrinhos distópicos norte-americanos contextualizados no final da década de 1980. As fontes selecionadas para esta proposta foram os quatro volumes de *Gilgamesh II* (1989), de Jim Starlin, publicado pela DC Comics e os quatro primeiros volumes de *Liberdade* (1990), de Frank Miller, da Dark Horse Comics. Com base na ideia de que distopias são objetos interessantes para refletir sucessos e receios da Modernidade, o cerne deste redigido é discutir sobre o tempo nos gibis relacionando-os a experiências temporais.

Palavras-chave: teoria da história, tempo, distopia

ABSTRACT

BARBOSA, Rodrigo Cardoso. **The end of the history and the last alien: the time under a historical perspective from North American dystopian comics in the late 20th century.** Master's Dissertation in History. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seropédica – RJ, 2021.

This study aims to investigate the uses and the effects of temporal language of North American dystopian comics contextualized in the late 1980s. The documents selected to this purpose were Jim Starlin's four volumes of *Gilgamesh II* (1989) published by DC Comics and Frank Miller's first four volumes of *Give Me Liberty* (1990) from Dark Horse Comics. Based on the idea that dystopias are interesting objects to reflect Modernity, the focus of this study is discuss about the time in comic books and correlact them to experiences of time.

Keywords: theory of history, time, dystopia

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Liberdade</i>	45
Figura 2 – A luta por representação política.....	48
Figura 3 – A vida nas “estufas” e o papel da propaganda.....	50
Figura 4 – O teste de História.....	51
Figura 5 – A fuga desesperada da “estufa”.....	53
Figura 6 – O cartaz de alistamento.....	54
Figura 7 – “Faça parte do exército do seu país”.....	55
Figura 8 – O otimismo ao redor de Nissen.....	56
Figura 9 – O símbolo da tropa da “Pax”.....	59
Figura 10 – A suástica e a subcultura do couro.....	61
Figura 11 – Eugenia e a “Facção Médica”.....	63
Figura 12 – A figura de Abraham Lincoln.....	64
Figura 13 – Espírito do apache e a mulher negra.....	66
Figura 14 – Capas de revista: o presidente Nissen foi de grande líder a Hitler em um período de dois anos.....	68
Figura 15 – Estados Unidos em disputa.....	70
Figura 16 – Rexall outra vez.....	72
Figura 17 – Capa de <i>Gilgamesh II</i>	85
Figura 18 – Sunflower acolhe e batiza Gilgamesh.....	86
Figura 19 – Os símbolos religiosos.....	88
Figura 20 – O desaparecimento da URSS e o fim da História.....	89
Figura 21 – A reunião entre as grandes corporações.....	91
Figura 22 – Otto é persuadido a visitar Gilgamesh.....	93
Figura 23 – Diretor Nu coopta um opositor de Gilgamesh.....	94
Figura 24 – Gilgamesh vs. Otto.....	95
Figura 25 – Templos Maia na América do Sul.....	96
Figura 26 – A confissão de sua condição alienígena.....	97
Figura 27 – Terceiro Mundo contra Gilgamesh.....	97
Figura 28 – Gilgamesh e o fumo de sua mãe.....	99
Figura 29 – O tempo mítico.....	100
Figura 30 – Tiranos e revolucionários.....	101
Figura 31 – O monumento Reagan-Bush.....	103
Figura 32 – Excesso de memória.....	104
Figura 33 – Páginas em branco.....	105
Figura 34 – O último alienígena.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: O QUADRINHO COMO FONTE HISTÓRICA	12
1.1. O Historiador e as Fontes Históricas Não Tradicionais.....	12
1.2. O Estudo do Quadrinho no Brasil.....	13
1.3. Marxismo e Quadrinhos.....	15
1.4. Quadrinhos e o Ensino de História.....	17
1.5. Historiografia Após a Década de 1970 e o Quadrinho.....	19
CAPÍTULO II: O TEMPO E OS QUADRINHOS DISTÓPICOS	25
2.1. Enquadramento das Distopias.....	26
2.2. Metodologia.....	31
2.3. Modernidade e Utopia.....	35
2.4. Distopias Sob Uma Perspectiva Histórica.....	39
2.5. A Semântica Moderna em Colapso no Gibi <i>Liberdade</i> (1990).....	44
CAPÍTULO III: O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO ALIENÍGENA	77
3.1. Formas de Experimentar o Tempo.....	77
3.2. Os Múltiplos Tempos de <i>Gilgamesh II</i> (1989).....	84
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um exercício heurístico que relaciona as distopias aos receios da Modernidade. Desde a Revolução Francesa, o mundo viveu inúmeros processos que envolviam a linguagem – processos que foram desde a transformação da História em processo até a destemporalização de conceitos como “globalização” no Mundo Contemporâneo.

Distopias são interessantes para debatermos esse assunto. Muitos estudiosos do tempo recente observam em suas estruturas um grande potencial para questionarmos nossas práticas científicas. Afinal, no mundo irrigado pelo Iluminismo, a utopia foi objetivo central das ciências.

O objeto de interesse desse texto são os quadrinhos distópicos *Gilgamesh II* (1989) e *Liberdade* (1990). Estes são interessantes pois têm a presença de elementos históricos em seu enredo. Minha proposta é indagar o passado utilizado nesses gibis a partir de uma perspectiva interdiscursiva e relacioná-los a experiências temporais.

CAPÍTULO I: QUADRINHOS COMO FONTE HISTÓRICA

1.1. O Historiador e As Fontes Históricas Não Tradicionais

História em quadrinhos (HQs) e o estudo da História têm uma relação bastante interessante. As páginas ilustradas, as onomatopeias em letras garrafais e os personagens carismáticos que fizeram parte do letramento de muitos jovens ao longo do tempo também têm sua própria historicidade. Seu uso como fonte histórica é um fenômeno recente.

Hoje essa relevância é evidente, todavia durante o século XX não se pensava desta forma. Os quadrinhos, assim como várias outras mídias, por muito tempo foram rejeitados por historiadores. Dois fatores são essenciais para entender esse cenário: a marginalização gerada pelo estigma de “arte subalterna” e a dificuldade do historiador em lidar com uma linguagem não tradicional, isto é, uma linguagem fictícia, com imagens em um formato de arte sequencial.

Esta dissertação tem como objetivo discorrer sobre o tempo e seus arranjos a partir de histórias em quadrinhos distópicas dos EUA do final da década de 1980. Para atingir este alvo, pretendo observar usos e feitos da linguagem temporal partindo de uma análise interdiscursiva das HQs. Essa metodologia é importante, pois é uma ferramenta para que este texto se transforme em um grande exercício heurístico, no qual o argumento principal é relacionar gibis e experiências temporais.

As fontes selecionadas para o estudo são os quatro volumes de *Gilgamesh II*, publicados pela DC Comics em 1989, e os quatro primeiros volumes de *Liberdade* (“*Give me Liberty*”), publicados pela Dark Horse Comics em 1990. Dentro deste recorte destacam-se muitos fatores que devem ser levados em conta para reflexão: a sucessão de governos neoconservadores, as políticas neoliberais, a crise econômica, a crise da Modernidade e a Pós-modernidade.

O primeiro capítulo desta dissertação tem por objetivo fazer um breve panorama sobre a forma que estudiosos lidaram com as HQs ao longo do século XX. Esse movimento se faz necessário pois historicizar as condições em que as reflexões sobre gibis ocorreram também contribui para entendê-los como fonte histórica.

Discutir o quadrinho como objeto de estudo e como fonte histórica é também discutir possibilidades no horizonte da História. A partir daí também podemos compreender e observar o porquê de certas fontes tradicionais serem consideradas seguras, verossímeis e pilares essenciais para a construção do fato histórico e outras serem consideradas não confiáveis ou comprometedoras.

O prisma fornecido por Lorraine Daston é interessante para pensarmos historicidade inicialmente. Para a autora, a objetividade científica não é autoevidente e vem de uma tradição intelectual no século XVII que absorveu noções como “neutralidade” e “imparcialidade” da filosofia escolástica e do pensamento jurídico.¹

Segundo a autora, esses fatores engendraram não só as Ciências Naturais mas também a Filosofia. De que maneira tal noção se impõe à História? A partir do momento em que a História a absorveu como uma grandeza intrínseca à sua prática. A autora indica que muitas das vezes enfrentou cenários na academia em que o historiador não reconhecia a potência de

1 DASTON, Lorraine. **Historicidade e objetividade**. São Paulo: LiberArs, 2017. p.20.

historicizar as condições de sua própria reflexão. Muitos tratavam suas tentativas como equivalentes a relativizar ou invalidar as capacidades da historiografia.² Esse cenário está alinhado ao estudo do quadrinho, pois parte da resistência em utilizá-lo como fonte está relacionada a uma epistemologia pouco flexível.

O surgimento do caráter científico da disciplina História e da historiografia vem do século XIX. Dentro dessa dinâmica existe a busca dos historiadores de estabelecer sua profissionalização e também sua prática científica. Isso trouxe para a historiografia a ambição de reconstruir o passado como ele realmente foi. A História seria capaz de revelar a verdade oculta nas fontes. Um efeito colateral surgiu diante dessa condição: a cristalização de documentos considerados adequados para que a narrativa histórica se revestisse como portadora da verdade científica.³

A objetividade científica é uma condição epistemológica de todos os eixos do saber. Para a História, foi responsável por regradar veladamente os mecanismos de produção científica. Mais tarde, quando a História ganha status de ciência no século XIX, um dos mecanismos que se apresentou foi a noção de que fontes documentais oficiais são menos subjetivas e mais verossímeis que as outras fontes históricas.

Esse cenário só mudou no primeiro quartel do século XX, com o movimento dos Annales. Marc Bloch e Lucien Febvre contribuíram para a incorporação de novas fontes à esfera de interesse do historiador. A historiografia passou a abranger novos objetos como inconsciente, cotidiano, língua, literatura, mito, infância, juventude, festas e meios de comunicação; passando a olhar com mais flexibilidade para documentos sonoros e visuais.⁴

Marc Bloch argumentou em seu livro *Apologia da História* que “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça.”⁵ Isso significa que onde existiu ação humana existem oportunidades para o trabalho do historiador – mesmo que isso signifique procurar vestígios não apenas em documentos institucionais, mas também em artefatos, máquinas e nos locais aparentemente mais desligados da ação humana.⁶

1.2. O Estudo do Quadrinho no Brasil

José Marques de Melo enfrentou uma academia pouco flexível quando coordenou a primeira pesquisa científica sobre HQs no Brasil. Logo outros nomes se juntaram a ele nesta investida corajosa de se dedicar a um novo e preterido objeto de estudo. Nas palavras do autor:

“Eu era acusado clandestinamente de pesquisar o ‘lixo cultural’[...]”. A frase fazia referência à resistência que José Marques de Melo enfrentou na academia ao realizar estudos sobre quadrinhos a partir do fim dos anos 60. Num primeiro momento, Melo e um grupo de colaboradores realizou as pesquisas na Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero, em São Paulo. No começo dos anos 70, ele transferiu a experiência para a Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São

2 DASTON, 2017, p.12

3 BERNARDO, Thiago Monteiro. História em quadrinhos, historiografia e narrativas: discussões sobre leituras e usos das histórias em quadrinhos pela História e seus regimes de verdade. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011. p. 1-13.

4 FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. p.64.

5 BLOCH, March. **Apologia da história e o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002. p.54.

6 Ibid., p. 54.

Paulo (USP), onde estimulou a criação de uma disciplina específica sobre a história em quadrinho.⁷

De acordo com o livro *Os pioneiros no estudo de quadrinhos no Brasil*, Sonia Luyten, Alvaro de Moya, Antonio Luiz Cagnin, Moacyr Cirne e Waldomiro Vergueiro foram os seis nomes que introduziram o estudo do quadrinho na academia brasileira. Embora suas formações fossem variadas, tinham algo em comum: nenhum deles era historiador.

Historicamente, os primeiros estudiosos que se debruçaram sob a questão dos quadrinhos no Brasil foram os interessados em Comunicação e Linguagens. Não podemos nos esquecer que as tirinhas surgem nas páginas dos jornais. As tiras, junto das charges e dos cartuns, constituíram um veículo de propagação de informações e ideias cada vez mais presente no cotidiano.

A pergunta que emerge agora é: quando o historiador resolveu estudar o quadrinho? Para respondê-la, antes se deve responder a outra questão: quadrinho é fonte histórica? Pode parecer desnecessário trazer tal questão nos dias de hoje, mas, mesmo assim, é pertinente para melhor compreensão. No momento nos encontramos em um cenário mais favorável a uma resposta positiva, entretanto, em um passado não muito distante esse tipo de fonte era preterido por historiadores.

A princípio temos a informação fornecida por José Marques de Melo, que vivenciou seu objeto de estudo ser tratado como “lixo cultural”. Podemos dizer que para os historiadores, assim como para muitos acadêmicos nos primeiros quartéis do século XX, o gibi era considerado um objeto irrisório. Porém se fizermos isso corremos o risco de simplificar demais um processo complexo.

Proponho olharmos para essa marginalização não unicamente como um movimento de interesses e desinteresses, mas através do viés epistemológico. Ora, o quadrinho não é um documento tradicional, mesmo para a dilatação do campo proposta pelos Annales. Creio que seria anacrônico imbuir a relação acadêmica da História com o quadrinho unicamente através do viés da marginalização – como se esta possibilidade estivesse no horizonte e o historiador simplesmente a rejeitasse.

Do ponto de vista teórico, era improvável cogitar a utilização do quadrinho (pelo menos até a década de 1970) enquanto fonte histórica, pois a historiografia ainda começava a reunir arsenal teórico e dilatar seus campos de ação. A rejeição não existia por pura repulsa ao quadrinho. O fato é que o historiador tem um panteão de fontes com as quais encontra complexidade em trabalhar.

Peter Burke indica que existe a possibilidade que historiadores em geral não tratassem as imagens com a seriedade que deveriam, o que reverbera nos gibis. O autor indica que em meados de 1940 a alfabetização só dava conta da leitura de palavras, tendo como consequência a formação de analfabetos visuais. O autor ainda fala de virada pictórica – isto é, a expansão das possibilidades da imagem – somente em 1960.⁸

Tradicionalmente os historiadores têm se referido aos seus documentos como “fontes”, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens. A metáfora é vívida, mas também ilusória no sentido de que implica a possibilidade de um relato do passado que não seja contaminado por intermediários, incluindo não apenas os primeiros historiadores, mas também os arquivistas que organizaram

7 RAMOS, Paulo. História em quadrinhos: um novo objeto de estudos. **Revista GEL (Grupo de Estudos Linguísticos)**: São Paulo, vol. 35, 2006, p. 1574-1583. P. 1574.

8 BURKE, Peter. **O testemunho ocular**. São Paulo: Editora da Universidade de Sagrado Coração, 2001. p. 14-16.

os documentos, os escribas que os escreveram e as testemunhas cujas palavras foram registradas.⁹

Segundo Burke, a dificuldade em se lidar com imagens era enfrentada apenas por historiadores da Antiguidade e do Medievo.¹⁰ Quanto mais recuamos em relação ao Mundo Moderno, torna-se mais complicado lidar com vestígios escritos. As linguagens tornam-se mais arcaicas e complicadas de se desvendar. A alfabetização apenas de grupos historicamente privilegiados faz com que essas fontes talvez não deem conta da heterogeneidade desses universos. Desta forma as pinturas, esculturas, mitos, fábulas e crônicas que de alguma maneira resistiram à ação do tempo tornam-se essenciais para estudar estes períodos.

Na década de 1970, a História começa a aspirar novas vias teóricas e metodológicas. Paul Ricoeur, Hayden White e outros autores interrogavam narrativas, imaginação histórica e epistemologia da História. Essa ação promoveu novos caminhos na produção do saber historiográfico.

Thiago Monteiro Bernardo aponta que o contexto de virada linguística e de virada antropológica e cultural forneceu alicerces para uma profunda mudança no campo historiográfico. É nesse período que o estudo de literatura, cinema, cultura visual e até mesmo dos quadrinhos pode ser pensado pela historiografia. Nesse contexto, começa a surgir um interesse histórico em relação às HQs, ainda que muito tímido.¹¹

1.3. Marxismo e Quadrinhos

Pesquisadores marxistas construíram uma conexão bem interessante com os quadrinhos no Brasil. Ao longo do século XX, tornaram-se responsáveis por parte considerável da produção bibliográfica sobre gibis nas universidades brasileiras. O objetivo deste tópico é ressaltar sua importância para a introdução das HQs no ambiente acadêmico.

A Escola de Frankfurt tinha interesse em estudos construídos a partir da literatura e da música. As artes em geral manifestavam-se como um campo interessante para se pensar a experiência de homens e mulheres na Modernidade. Para esses autores a arte era:

[...] capaz de identificar as forças que compõem a atualidade e bloqueiam a emancipação e a liberdade, a obra literária é capaz de produzir efeitos de análise acerca das mutações sociais e suas incidências sobre o campo da subjetividade, da política e da ética.¹²

O marxismo construiu uma tradição intelectual que de certa maneira possuía arsenal teórico e metodológico para transformar quadrinhos em objeto de estudo. A expressão “de certa maneira” foi aqui utilizada porque conceitos como *indústria cultural* e *ideologia* não foram pensados para os gibis, mas transferidos para eles a partir de estudos sociológicos propostos por pesquisadores aqui no Brasil.

Um desses nomes é Moacyr Cirne, que se especializou no estudo de HQs ao longo de décadas. O autor aponta que, na primeira metade do século XX, a comunidade acadêmica em geral não se interessava pelo estudo do quadrinho. Havia no máximo algum interesse sociológico que transferia para este novo objeto conceitos que cabiam ao cinema – como a

9 BURKE, 2001, p.16.

10 Ibid., p.14-16.

11 BERNARDO, 2011, p. 4.

12 HILARIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a disputa como ferramenta de análise radical da Modernidade. **Revista Anuário de Literatura**: Florianópolis, vol.18, n. 2, p. 201-215. P. 202.

noção de *cultura de massas* de Theodor Adorno. Neste sentido, mesmo que não tenha sido pensada para a mídia do “comic”, a concepção acabou se realocando indiretamente.¹³

Os escritos de Moacy Cirne observavam os quadrinhos a partir de uma perspectiva marxista. Para o autor, a HQ, assim como qualquer outra forma de discurso artístico, assume caráter ideológico em sua prática significativa. A partir do diálogo com Althusser, Cirne considerava os quadrinhos uma cultura alinhada a aparelhos ideológicos de Estado.¹⁴

Moacy Cirne observa os quadrinhos a partir de uma ótica marxista althusseriana e identifica um tipo de literatura engajada veiculada massivamente para propagar valores adequados a projetos políticos e sociais. No caso dos quadrinhos norte-americanos e europeus, esses projetos visam reforçar relações de dominação. O autor dá o exemplo do personagem *Tintim*, do cartunista Hergé, em suas palavras:

Na série belga *Tintim* os latino-americanos são vistos a partir da perspectiva antropológica explicitada pelo “homem branco” europeu; [...] somos, nos quadrinhos e na arte em geral (assim como na política e na economia), as vítimas de uma política cultural (e política econômica) colonizadora.¹⁵

Moacy Cirne também indica que os quadrinhos são capazes de refletir características inerentes aos contextos em que estão inseridos. Para o autor, a recessão americana estava diretamente ligada ao ciclo de quadrinhos de ficção científica como *Buck Rogers* e *Flash Gordon*. O nazismo e a Segunda Guerra Mundial contribuíram para o desenvolvimento dos super-heróis e a política neocolonialista na África traz personagens como *Tarzan*.¹⁶

O autor defende a ideia de que é possível escapar dessa lógica de propagação de valores que podem reforçar vínculos de dominação. Nos quadrinhos norte-americanos estaria presente a ideologia pequeno-burguesa individualista¹⁷; e para contornar essa situação seriam necessários quadrinhos politicamente combativos, ou em outras palavras, quadrinhos que rejeitassem esses modelos pasteurizados importados e fossem altamente conectados à cultura brasileira.¹⁸

Moacy Cirne considera que um quadrinho politicamente combativo representaria uma renovação gráfica capaz de atualizar os problemas importados nos “comics”. Essa narrativa seria capaz de encontrar a raiz de nossa cultura, dos problemas (como a fome e a seca no sertão do Nordeste) e até nossas expressões mágicas e ideológicas como o folclore e o Carnaval.¹⁹

Muitos estudiosos como Umberto Eco já registraram suas críticas sobre essas abordagens. No livro *Apocalípticos e integrados*, Eco diz que é um equívoco “pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fator industrial e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial”.²⁰ O tom das críticas em geral é esse: a perspectiva marxista é acusada de reduzir a arte a um mero veículo e esvaziar o valor artístico e estético do objeto. A análise de Eco é marcada pelo uso da semiótica. Essas

13 CIRNE, Moacy. Quadrinhos, memória e realidade textual. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/72812213007608718479513534658721171188.pdf>>. Acesso em: 2018. p. 1-2.

14 Id., **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiané/Angra, 1982. p. 19.

15 Ibid., p. 20-21

16 Ibid., p. 15.

17 Id., **A explosão criativa dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 14

18 CIRNE, op. cit., 1982. p. 32

19 Ibid., p. 32.

20 ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva. 2006. p. 49.

análises eram rigorosas, detalhadas e abrangiam o enquadramento imagem por imagem, inaugurando o que viria a ser conhecido como *semântica dos quadrinhos*.²¹

É interessante sublinhar que não é interesse deste tópico fazer juízo de valor sobre os estudos marxistas sobre quadrinhos. Considero que seu pioneirismo foi essencial para introduzir o estudo dos quadrinhos dentro das universidades brasileiras ao longo do século XX.

1.4. Quadrinhos e Ensino de História

Este tópico da dissertação tem função dupla. A primeira é manter o diálogo com a área de ensino de História. Acredito que esse eixo da historiografia tem obtido sucesso em elaborar reflexões tremendamente pertinentes sobre um objeto de estudo que ainda recebe uma atenção modesta. A segunda função é reconhecer que sem os esforços de estudiosos que se debruçaram sobre as capacidades pedagógicas e didáticas dos gibis, as reflexões sobre os quadrinhos certamente teriam um espaço ainda menor nas universidades.

No livro *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*, Túlio Vilela aponta caminhos para se trabalhar com a HQ na aula de História. O autor aponta três eixos para a utilização do quadrinho em sala de aula. O primeiro é o uso dos quadrinhos para ilustrar ou fornecer aspectos da vida social de comunidades do passado. Neste sentido se destacam as HQs “históricas” que são produzidas junto a uma equipe de especialistas que transferem a bibliografia acadêmica para a linguagem do quadrinho. O autor também ressalta que estes quadrinhos costumam elucidar mais sobre o contexto em que foram produzidos do que sobre a época que retratam.²²

O segundo corresponde à leitura e estudo dos quadrinhos como registro da época em que foram produzidos.²³ Este aspecto nos leva além do seu enredo e linguagem, pois ajuda a perceber movimentos sociais em que o quadrinho estava inserido. Nos Estados Unidos de 1950, uma sociedade marcada pelo macartismo, os quadrinhos foram alvo de perseguição política.

Para muitos psicólogos americanos, era junto com o tal de “rock and roll”, a causa da juventude transviada. Para os professores mais conservadores, uma preguiça mental, um meio de desestimular a leitura e empobrecer a cultura dos estudantes. Para os filósofos, uma forma de propaganda política ou de reforço de certos valores ideológicos. Para os leitores, porém sempre foi apenas uma maneira superlegal de se divertir e também de se informar.²⁴

Neste contexto, alguns quadrinhos se adequaram às regras sistemáticas (como reduzir a representação de violência e sangue) para que pudessem circular. Quadrinhos considerados imorais (com roteiros adultos, sensuais e violentos) eram marginalizados e delegados a lojas periféricas. Munidos destas informações, podemos propor debates que permeiam, por exemplo, a reprodução de discursos anticomunistas em um mundo bipolarizado pela Guerra Fria. Muitos pesquisadores e políticos norte-americanos empreenderam verdadeiras cruzadas contra os “comics”, pois os consideravam uma ferramenta comunista para desestabilizar a juventude norte-americana.

21 CIRNE, 2018, p.6.

22 VILELA, Túlio. Os quadrinhos na aula de História. In: VERGUEIRO, Waldomiro. (Org.) **Como usar os quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004. p. 69.

23 Ibid., p. 70.

24 FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação**: um século de história. São Paulo: Moderna, 1997. p.7.

A terceira possibilidade diz respeito à utilização do gibi como ponto de partida para a discussão de conceitos importantes para a História. Nesse sentido, o quadrinho pode fornecer um panorama inicial para fomentar a exposição do professor ou o debate sobre assuntos pertinentes para as aulas. Nas palavras de Túlio Vilela:

As aventuras de *Conan, o Bárbaro*, apesar de ambientadas em países fictícios e numa época imaginária (a 'Era Hiboriana') têm como fonte de inspiração culturas e civilizações que existiram na Antiguidade, podendo se constituir num excelente ponto de partida para debater e questionar os conceitos de 'bárbaro' e 'civilizado'. Outros aspectos que podem ser trabalhados tomando como base as histórias de Conan são conceitos de "Estado", "império", "expansionismo" [...]²⁵

Quando e onde foi produzido também dão pistas de que tradição e movimentos o quadrinho faz parte.²⁶ Creio que o maior exemplo de tal premissa são as diferenças entre o "comic" norte-americano e o "mangá" japonês, que embora compartilhem da mesma linguagem (imagem + palavras) são produções culturais absolutamente distintas. A leitura da direita para a esquerda (do "mangá") é um reflexo da escrita do idioma japonês.

Quando falamos de quadrinho norte-americano e quadrinho europeu também falamos de movimentos distintos. Aliás, o "comic" em 1980 não era o mesmo que em 1930 – os quadrinhos passaram por inúmeros processos de amadurecimento, restrição, e principalmente demandas mercadológicas que variaram de acordo com o contexto em que estavam inseridos.

Entender essa nuance enriquece e facilita o preparo das aulas. As respostas para tais perguntas – quem, quando e onde – já são um pontapé inicial para o professor que deseja se aventurar realizando suas próprias questões sobre as HQs. Elas indicam que caminho trilhar, caso o professor busque estudos já estabelecidos de pesquisadores que ressaltem conceitos que podem ser pertinentes para suas aulas.

[...] os quadrinhos de autores "underground" da década de 1960, como os do norte-americano Gilbert Shelton, criador dos *Freak Brothers* (coletâneas das aventuras desse trio de "hippies", publicadas no Brasil pela L&PM Editores e pela Conrad Editora), fazem alusão aos movimentos de contestação e contracultura da época [...]²⁷

No momento é interessante enaltecer algumas tentativas brasileiras de utilizar a linguagem dos quadrinhos no ensino de História. Essas publicações contribuíram para a democratização da narrativa historiográfica. Em 1980, a editora Brasiliense lançou a série *Redescobrimo o Brasil*, que trazia dois quadrinhos contados a partir de uma perspectiva histórica. Nas palavras de Túlio Vilela:

Da Colônia ao Império: um Brasil para inglês ver e latifundiário nenhum botar defeito, ilustrado pelo cartunista Miguel Paiva, e *Cai o Império: República vou ver!*, ilustrado pelo cartunista Angeli, ambos escritos por Lilia Moritz Schwarcz, historiadora e professora do departamento de Antropologia da USP.²⁸

Essa iniciativa conseguiu unir historiografia e gibis em um projeto comum. A sinergia foi tanta que caberia um estudo para mapear os efeitos da reprodução de correntes historiográficas hegemônicas daquela época – como a grande ênfase que se dava à Inglaterra

25 VILELA, 2004, p. 70.

26 Ibid., p. 72.

27 Ibid., p. 70.

28 Ibid., p. 67.

e seu papel na Guerra do Paraguai nesses quadrinhos²⁹ – mas isso seria tema para outra dissertação. Meu objetivo aqui não é pontuar negativamente a obra, pelo contrário. Esse pioneirismo foi essencial para pôr as HQs sob uma perspectiva histórica.

1.5. Historiografia Após Década de 1970 e o Quadrinho

François Hartog indica que o período compreendido entre 1950 e 1970 foi um momento em que se acreditava que a História conduzia a transformação da sociedade. Era teleológico. Essa noção de progresso voltada para o futuro³⁰ permeou a epistemologia da História e influenciou as questões que o historiador podia construir, além dos objetos de estudo pelos quais valeria a pena se debruçar.

Peter Burke é um autor interessante para entendermos o modo de operação da historiografia do período. Para o estudioso, a virada pictórica (que é o momento em que os registros visuais tornam-se interesse de historiadores dos mais diversos campos) revela a complexidade de se questionar imagens. Para Burke, “antes de tentar ler imagens ‘entre as linhas’ e usá-las como evidência histórica é prudente iniciar pelo seu sentido. Porém, pode o sentido das imagens ser traduzido em palavras?”³¹

[...] o capítulo anterior descreveu imagens como nos ‘contando’ alguma coisa. De certa maneira elas assim o fazem; imagens são feitas para comunicar. Num outro sentido elas nada nos revelam. Imagens são irremediavelmente mudas. Como disse Michel Foucault, “o que vemos nunca está no que dizemos”.³²

Em outras palavras, nem sempre o sentido de uma imagem acompanha o que ela representa ou é um reflexo da realidade. Uma pintura de uma família sorrindo pode ser uma ferramenta para disfarçar um momento crítico de infelicidade. A foto de uma debutante em trajes caríssimos não garante que ela é de família abastada, mas pode sugerir a importância que certos grupos dão para este ritual de passagem. Para Burke:

[...] o uso do testemunho de imagens levanta muitos problemas incômodos. Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir uma mensagem própria, mas historiadores não raramente ignoram essa mensagem a fim de ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando. Há perigos evidentes neste procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura, e de modo eficaz, é necessário como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades.³³

Um quadrinho tem um agravante que torna ainda mais complexo elaborar esse tipo de questionamento: o gibi não tem necessariamente o compromisso de ser verossímil. Sua linguagem é lúdica e assumidamente fantasiosa. Como questionar uma narrativa que articula imagem e palavra, pensada durante a maior parte de seu percurso para o público jovem?

Como questionar a historicidade de um enquadramento da Mônica arremessando um coelho de pelúcia em direção ao Cebolinha? Essa pergunta soa inocente, mas me parece que durante a maior parte do século XX e até mesmo hoje muitos historiadores não têm interesse em respondê-la. Podem dizer: “Isso não importa, Mônica não é real”, mas seus efeitos não

29 VILELA, 2004, p. 67.

30 HARTOG, François. Situações postas à História. **Revista de História**, São Paulo, n. 166, p. 24.

31 BURKE, 2001, p. 43.

32 Ibid., p. 43.

33 Ibid., p.18.

são? Se em tantos bairros de subúrbio existem escolas – que são instituições das mais importantes para a formação do ser humano – com muros pintados com imagens da Mônica e de sua turma, isso não significa que o gibi tem implicação social, cultural e histórica?

A virada linguística tem um papel essencial para ampliar possibilidades de reflexão para o historiador. Ela se constitui pela percepção de que a linguagem tem um papel relevante na construção das representações do mundo. Para ela, a maneira como o mundo é compreendido, interpretado e descrito é entendida como sendo parte de uma trama discursiva.³⁴ Isso faz com que novos objetos como a literatura, o cinema, a cultura visual e as HQs possam ser observados a partir de uma perspectiva histórica.³⁵

Esse panorama, todavia, não é apenas de novas possibilidades. Do ponto de vista epistemológico, trata-se de um momento de entrave para a historiografia mais tradicional que acreditava ser possível reconstruir o passado como ele realmente foi. O enfoque sobre a dimensão da linguagem e seu papel essencial na produção científica colocou a noção de verdade historiográfica em um panorama tremendamente instável.³⁶

A História se deparou com esse cenário que questionou seus regimes de verdade. Até hoje ocorrem inúmeros debates inerentes a sua capacidade de representar o passado em sua totalidade. Hayden White é um autor que aproxima a historiografia da literatura, justamente devido a seu componente narrativo. A abordagem histórica é invariavelmente feita através da escrita e esses textos podem ser reconhecidos por seus leitores a partir de seus alinhamentos. Além disso, a reconstrução do passado não pode ser plena pelo discurso historiográfico. O próprio historiador ao enredar suas narrativas faz com que o texto obtenha sentido através de recursos linguísticos.³⁷ Nas palavras de Thiago Bernardo:

Creio ser provocativo ler as propostas de White como uma exacerbação radical do paradigma científico da “história-problema”, lançado pelos Annales. Levando a sua fronteira – que é também seu não lugar – conceitual. Esse paradigma científico abre espaço para a perda de sua referência como ciência. A historiografia dos Annales pressupõe uma cientificidade erigida na elaboração de hipóteses a serem confirmadas pelos historiadores em um trabalho de pesquisa que valorizasse o apuro metodológico no tratamento das fontes.³⁸

Os escritos de Hayden White serão aprofundados no próximo capítulo. No momento, basta saber o panorama em que se encontram para refletir sobre a possibilidade de estudo do quadrinho. É fisicamente impossível acessar o passado para ver como ele realmente foi – mesmo que fosse possível viajar no tempo, haveria problemas intrínsecos a qualquer outro tipo de investigação. Nesse sentido, mesmo um documento tradicional (como um registro de delegacia) não fará com que a narrativa histórica trate o real objetivamente.

Nesse momento, acredito que é interessante voltarmos para os estudos elaborados a partir de quadrinhos em um viés numérico. Os próximos parágrafos trarão um breve levantamento quantitativo sobre publicações acerca de HQs nas universidades ao longo das últimas décadas. Esse movimento é importante, pois indicará quantas das cadeiras dedicadas ao estudo do gibi na universidade recente são ocupadas por historiadores.

O artigo *A produção acadêmica sobre histórias em quadrinhos das universidades brasileiras estaduais e federais: análise de 1972 a 2013* dedica-se a realizar um levantamento quantitativo sobre o estudo dos gibis nas faculdades públicas do país. O texto é elaborado por

34 BERNARDO, 2011, p. 3.

35 Ibid., p. 4.

36 Ibid., p. 4.

37 Ibid., p. 4-5.

38 Ibid., p. 5.

membros do principal núcleo de estudo e pesquisa sobre HQs do Brasil, o Observatório de Quadrinhos da USP.

O artigo mapeia quantitativamente o estudo dos quadrinhos ao longo das últimas décadas e serve para uma análise numérica sobre qual área mais estuda o quadrinho e qual mais resiste a ele. O número de trabalhos encontrado pelos autores é significativo: consistem em trezentos e trinta e sete (337) ao longo das últimas décadas. Estes são divididos em duzentas e três (203) monografias, cento e trinta e nove (139) dissertações de mestrado e trinta e cinco (35) teses de doutorado publicadas até o ano de 2013. Esses dados não são completos, pois os estudiosos não conseguiram acesso a dados de todas as universidades do Brasil através do portal do MEC.³⁹

Sendo assim, a tendência é que o número total de estudos seja um pouco maior, mas isso não compromete essa exposição. Nosso objetivo não é contabilizar o número total de estudos, mas partir da estatística contabilizada para observar alguma proporção do interesse de historiadores pelo quadrinho.

A apresentação é dada através de gráficos que indicam o crescimento das pesquisas a cada década do período de 1970 a 2013. Os autores dão mais ênfase às dissertações e teses, pois monografias não implicam necessariamente em uma formação continuada. Segundo o artigo, as pesquisas acadêmicas saltaram de apenas uma (01) nos anos de 1970 para oitenta e uma (81) realizadas entre 2010 e 2013.⁴⁰

Os autores observam maior produção na área de Letras, onde é possível contabilizar cinquenta e dois (52) trabalhos. O segundo lugar fica para a Pedagogia com vinte e cinco (25) publicações. Comunicação Social e Artes Visuais vêm em seguida com vinte (20) e (18) trabalhos, respectivamente. História conta com quinze (15) publicações e as Ciências Sociais possuem onze (11). A maior concentração de teses e dissertações se encontra nas áreas de Ciências Humanas em geral.⁴¹ Nas palavras dos autores:

Embora existam trabalhos em outras áreas, a produção é mais escassa. Observando os títulos sugeridos e os assuntos que catalogam as produções encontradas ao longo da pesquisa, podemos pontuar alguns aspectos do que cada área busca analisar. Percebe-se que em História, os estudos pretendem indagar como o contexto histórico, a representação dos indivíduos, o espaço urbano e as visões políticas são apresentadas nas narrativas.⁴²

Os autores indicam que em Geografia observam-se estudos concentrados na questão da análise do espaço urbano e rural, além das relações dos personagens com seus meios. Em Letras e Comunicação Social, as questões são inerentes à singular linguagem dos quadrinhos, seus usos para comunicação de massa e também semiótica. A estética e imagens são muito acentuadas nos estudos de Artes Visuais, e essa área também apresenta maior interesse em quadrinhos digitais.⁴³

Esse levantamento reuniu outra informação importante: quase metade dos trabalhos concentra-se publicada em universidades situadas no eixo Sudeste do país. O segundo lugar

39 VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio. A produção acadêmica sobre histórias em quadrinhos das universidades brasileiras estaduais e federais: análise de 1972 a 2013. *In: Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015, p. 5. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais3asjornadas/artigo_080620152101332.pdf>. Acesso em 2020.

40 Ibid., p. 6.

41 Ibid., p. 8.

42 Ibid., p. 8-9.

43 Ibid., p. 8-9.

fica para o Nordeste, com cerca de 30% das publicações. Todavia, os autores alertam que é necessária certa precaução para lidar com esse dado, pois ele pode indicar um maior sucesso no acesso ao acervo de universidades federais e estaduais do Sudeste. No Norte, por exemplo, só foi possível o acesso ao acervo de duas universidades. Em várias outras também não houve registro de publicações que utilizavam quadrinhos como palavra-chave.⁴⁴

A desigualdade da distribuição de universidades públicas pelo país também afetou o resultado dessa pesquisa. Outro ponto interessante a se considerar foi mencionado no início desse tópico: a Universidade de São Paulo tem um grupo de estudos que é referência em produção acadêmica sobre quadrinhos e funciona como um dos maiores pólos da América Latina. Desta forma, uma hipótese para a concentração de estudos no Sudeste seria o interesse de muitos estudiosos em se especializar em São Paulo.

É importante também levar em consideração outras informações, como a população estudante de cada uma das regiões consultadas. Segundo o Censo Demográfico 2010 feito pelo IBGE, o Estado de São Paulo, possuía 23.622 estudantes que frequentaram o mestrado em universidades públicas, enquanto no Amazonas, tinha-se apenas 1.272. Todavia, mesmo com os obstáculos citados, podemos observar uma predominância do tema na região Sudeste, e dentro dela com destaque para São Paulo e Minas Gerais.⁴⁵

Os dados aqui reunidos podem ser bastante elucidativos sobre a relação do historiador com o quadrinho. Embora as Ciências Humanas concentrem a maior parte das publicações que buscam estudar gibis, os historiadores ocupam os últimos lugares em relação ao número de publicações. Para os autores:

Das 174 teses e dissertações encontradas, destaca-se que a produção na área de História ainda é pequena se comparada com o total das publicações. Os trabalhos em História apresentam somente 15 dissertações e nenhuma tese de doutorado. Embora seja um campo que necessita ser melhor explorado pelo historiador, nota-se que houve um interesse por esse tema entre os historiadores, contudo esse não se mostra tão recorrente. Observando os dados do gráfico que segue temos uma visualização melhor desse panorama. É interessante notar que a primeira dissertação de História que tinha como tema principal os quadrinhos foi no ano de 2006, na década onde aconteceram inúmeras mudanças já discutidas anteriormente.⁴⁶

Esse cenário é sintomático de uma resistência ao estudo do quadrinho por parte da historiografia. Mas essa escassez não significa necessariamente que o historiador que se aventurar pelo estudo do gibi vai ter suas possibilidades de reflexão tolhidas. Gradualmente estudos bons e muito consistentes vêm se apresentando.

Thays Tonin, em sua dissertação *Fantasma da Modernidade e as imagens distópicas em quadrinhos e outras artes*, procura observar o que as imagens distópicas nos levam a ver. A partir de um diálogo com Didi-Huberman, a historiadora compreende a distopia como um sintoma do projeto moderno, espécies de sombras produzidas pela tentativa de iluminar o caminho rumo ao progresso.

Thiago Monteiro Bernardo, em sua dissertação *Sob o manto do morcego: uma análise do imaginário da ameaça nos EUA da Era Reagan através do universo ficcional do Batman*, busca compreender a mudança no imaginário norte-americano de ameaças no final do século XX. A hipótese do historiador é de que na década de 1980 as ameaças ao “american way of

44 VERGUEIRO, 2015, p. 10.

45 Ibid., p. 10.

46 Ibid., p. 11.

life” foram absorvidas pelos quadrinhos através da presença de temas como desmantelamento do estado de bem-estar social, corrida armamentista e fundamentalismo islâmico.

Estes dois estudos serão constantemente recuperados durante essa dissertação. Considero que Thays Tonin fornece alicerces essenciais para relacionarmos gibis a distopias. Thiago Monteiro Bernardo nos traz um panorama tremendamente importante para relacionarmos os quadrinhos à questão do mal-estar na Era Reagan.

O estudo do quadrinho hoje, não só para o historiador mas para qualquer área de pesquisa, é marcado pela necessidade de uma abordagem interdisciplinar. O gibi, embora lúdico e direcionado aos jovens, não é uma fonte exatamente tranquila de se historicizar. Sua linguagem é complexa, articula imagem em um ritmo próprio que o transforma em uma forma de arte única.

No mundo anterior à democratização da televisão, jornais e revistas eram os principais responsáveis pela veiculação das notícias. O quadrinho nasce como uma forma emergente de leitura. Inicialmente em tirinhas, as histórias em quadrinhos nascem nos Estados Unidos no começo do século XX e se mostraram bastante eficazes em atingir os consumidores mais jovens.⁴⁷

Esse contexto tem muitas características importantes para reflexão, como políticas neoconservadoras e crise da Modernidade. Thiago Monteiro Bernardo diz que o período é marcado por uma nova Guerra Fria que reproduzia as características da primeira, com ambos os lados preparando-se para a hostilidade inimiga. Houve também uma nova corrida armamentista nuclear. Os EUA buscaram afirmar seu poder realizando intervenções diplomáticas, econômicas e militares em todo mundo.⁴⁸

Quanto às distopias, podemos refleti-las a partir de muitas chaves de leitura: o capitalismo tardio contemporâneo e a naturalização da desigualdade, o abalo na crença do progresso conduzido pelas ciências, a crise da Modernidade e a ascensão de uma ciência hesitante com condição pós-moderna. A ênfase da dissertação é a temporalidade no Mundo Contemporâneo. Considera-se o tempo, na perspectiva de Reinhart Koselleck, não como uma grandeza natural e evidente, mas como uma construção cultural, que varia de acordo com as experiências. O autor considera que o tempo deve ser aprendido em sua própria historicidade, constituindo um objeto de reflexão teórica que busque reconhecer seus limites e consequências.⁴⁹

Considero que observar o tempo no Mundo Contemporâneo a partir de quadrinhos distópicos é um exercício heurístico tremendamente importante. O século XX é marcado por guerras mundiais, conflitos ideológicos indiretos e ascensão de totalitarismos. Inúmeros estudos vêm apontado nos últimos anos que as distopias podem ser compreendidas como um aviso de incêndio que busca chamar a atenção para esse cenário de tendências perigosas, para que sejam controladas⁵⁰;mas essa característica será abordada no próximo capítulo. Por ora, é interessante apresentar as fontes para situar o leitor desta dissertação em relação ao objeto dessa pesquisa.

Gilgamesh II, de Jim Starlin, publicado pela DC Comics em 1989, é uma distopia irreverente que faz alusão a um poema épico mesopotâmico de mesmo nome. Nesse universo, o Estado é controlado por corporações que governam de acordo com seus próprios interesses.

47 CIRNE, 1972, p. 45.

48 BERNARDO, Thiago Monteiro. **Sob o manto do morcego**: uma análise do imaginário da ameaça nos EUA da Era Reagan através do universo ficcional do Batman. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. p. 36-37.

49 KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Puc Rio, 1979. p. 19.

50 HILARIO, 2013, p. 202

A história começa com uma paródia clássica do *Superman*: uma criança alienígena é enviada em uma cápsula para a Terra. A queda de sua nave se dá na fronteira do México com os Estados Unidos, onde o extraterrestre é adotado por um casal de traficantes e batizado de Gilgamesh.

Neste mundo, a Rússia desapareceu em um experimento de teletransporte e os Estados Unidos declaram guerra à China unicamente pela tradição do conflito. Após uma sucessão de bombardeios, aniquilação de vários países e até mesmo a extinção do hemisfério Sul do globo, as empresas do mundo se unem para intervir nos rumos da política.

O “Cartel das Corporações Unidas” entra nessa guerra como uma terceira via de interesses. As indústrias percebem que a aniquilação de países significava também a perda de muitas áreas economicamente importantes e lucrativas. É aqui que Gilgamesh ascende. Com sua superforça, luta ao lado das corporações e consegue instaurar o primeiro regime de “República Corporativa” do mundo, onde ele naturalmente governa com mão de ferro.

Liberdade, de Frank Miller, publicada em 1990 pela Dark Horse Comics, apresenta uma sociedade norte-americana absolutamente segregada e desunida. A protagonista Martha Washington cresce em guetos após a eleição de um presidente corrupto. Quando flagrada em uma cena de crime, sua única saída para não ir para a cadeia é se alistar no exército e guerrear na América do Sul.

Na guerra, Martha descobre um crime de seu capitão. O superior passa a considerá-la uma ameaça, então começa uma história de rivalidade e perseguição na qual a mulher decide sobreviver a qualquer custo. Sua história atravessa um universo distópico onde os Estados Unidos passam por uma guerra de secessão insana, em que facções comandadas por hospitais, redes de “fast food” e onde até mesmo grupos gays neonazistas brigam por controle de territórios.

O nome dessas duas fontes já traz um aspecto interessante. Tanto *Gilgamesh II* (1989), quanto *Liberdade*⁵¹ (1990) são referências históricas. Uma refere-se a uma das epopeias épicas mais antigas do mundo, enquanto a outra se refere à formação política dos EUA no século XVIII e XIX. Se distopias projetam um futuro caótico, como essa recuperação do passado pode ser interpretada? Essa é uma das muitas perguntas que esse exercício heurístico pretende responder.

51 “Give me Liberty”, na versão original.

CAPÍTULO II: O TEMPO E OS QUADRINHOS DISTÓPICOS

Os futuros sombrios e imaginados são um tanto magnéticos. As distopias exageram tendências negativas do tempo presente e soam perturbadoras, prendendo toda nossa atenção. É como o acidente que obstrui as duas mãos de uma rua, tanto pela fatalidade quanto pelos curiosos que precisam diminuir a velocidade para ver o que aconteceu.

Hoje os universos distópicos versam sobre os mais diversos assuntos e podem ser explorados por diversos gêneros de discursos. Em *Psycho-Pass* (2012), “anime” japonês, há uma sociedade que usa tecnologia para avaliar o estado mental das pessoas constantemente. Esse processo é capaz de averiguar se alguém é propenso a cometer crimes e, em caso afirmativo, o indivíduo é sumariamente executado. O livro *The Handmaid's Tale* (1985), de Margareth Atwood, traz uma história contada a partir da perspectiva de servas que são obrigadas a gerar filhos para homens importantes, já que nesse mundo fanático religioso existe uma grave crise ambiental e a grande maior parte das pessoas é infértil. O seriado *Black Mirror* (2011) narra arcos episódicos em que a tecnologia impulsiona cenários nefastos. Já o seriado *3%* apresenta um Brasil pós-apocalíptico onde apenas um grupo restrito de pessoas tem direito ao que sobrou da civilização.

Nesse momento também vamos nos debruçar sobre as distopias. O objetivo deste Capítulo II é identificar as fontes e suas questões, além de expor a problemática e a metodologia que envolverá esta pesquisa. Acredito que o quadrinho é um veículo muito interessante para refletir sobre temporalidade, uma vez que sua narrativa articula palavra e imagem, além de empregar percepção estética e esforço intelectual para retratar a figura do tempo.⁵²

A problemática que atravessa universos distópicos não é recente. Desenvolveu-se ao longo do século XX através de estudos como os de Walter Benjamin, que consideram a literatura uma forma útil para a análise radical da Modernidade. Em geral esses estudos associam essas narrativas ao receio de que as ciências podem não ser capazes de conduzir a civilização ao progresso. Estudos sobre quadrinhos distópicos também estão alinhados a esse panorama.

Essa dissertação é um exercício heurístico. Pretendo estruturar um arcabouço teórico que me permita indagar o tempo a partir da linguagem do quadrinho. Mantereí diálogo com a noção de *presentismo*, de François Hartog e também utilizarei a ideia de *semântica neoliberal* de Rodrigo Turin. Os escritos sobre Modernidade de Reinhart Koselleck serão importantes para a composição do quadro teórico. Para indagar distopias utilizarei a noção de *imaginação histórica distópica*, de Julio Benvivoglio e o *mapeamento dos sintomas da Modernidade*, de Thays Tonin. Para dar conta da linguagem particular dos gibis pretendo recorrer aos escritos de Will Eisner e Scott McCloud.

52 EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.8.

2.1. Enquadramento das Distopias

As perguntas que, de certa maneira, vão nortear esse tópico são: por que estas fontes foram escolhidas? Quais suas potências e que tipo de inquietação causam? Por que o quadrinho distópico norte-americano? Para que respostas apareçam será necessário apresentar uma breve genealogia do quadrinho ao longo do último século. Também é interessante apresentar os autores do recorte selecionado (final da década de 1980).

No século XX, os “comics” (quadrinhos em língua inglesa) emergiram, conquistaram espaço e vivenciaram transformações tremendamente importantes; que vão desde a forma como suas narrativas se apresentavam até sua possibilidade como objeto de estudo. No primeiro quartel de 1900, as HQs não tinham pretensões tão altas. Nas palavras de Álvaro de Moya:

Os “comics” converteram-se em alimento de consumo de massa para os cidadãos de todo o mundo. Desde princípios do século substituíram aos folhetins semanais, no gosto do público leitor, de forma parecida à evolução do chocolate solúvel, do café concentrado, ou do purê de batatas ou da sopa desidratada e em envelope. Mas o caso é que estes produtos de massa, criados sem intuito de transcendência – tal como um novo divertimento do qual, como no caso do leite desidratado, não se guarda o recipiente, e que, portanto se joga fora depois de ler – sofreram uma incrível transformação.⁵³

A história do quadrinho norte-americano em geral é dividida em três períodos. A Era de Ouro (1938-1954) foi marcada por sua ascensão meteórica. Nesse momento super-heróis caricatos combatiam criminosos em aventuras lúdicas, que tinham como público-alvo os mais jovens. Nesse recorte nascem nomes como o *Batman* (1939) e *Superman* (1938). A Segunda Guerra Mundial leva esses quadrinhos para o confronto. Inimigos nazistas passam a fazer parte de seus enredos. Com o final da Guerra, o público-alvo dos quadrinhos também envelhece e as aventuras infantojuvenis perdem força. A Era de Prata (1956-1970) é caracterizada pela contradição. Há nesse período um aumento pela procura de quadrinhos de horror, sensuais e de investigação; mas em contrapartida começa seu processo de perseguição. O macartismo do pós-Guerra atingiu também o “comic”, que era acusado de perverter os jovens e disseminar postura antiamericana. Houve declínio, restrição institucional e censura em seus roteiros. A Era de Bronze (1970-1989) foi responsável por revitalizar os quadrinhos no século passado. Houve ruptura com a censura institucional e amadurecimento de seus roteiros. Grandes heróis ganharam novas histórias, cada vez mais complexas e repletas de reflexão filosófica.⁵⁴ Como observaram Teixeira e Correa:

Com a segmentação do mercado e o conceito de uma nona arte, trabalhos diferenciados tornam-se possíveis em relação aos tradicionais modelos de enredos infantojuvenis. É o que ocorre com as “graphic novels”, com histórias mais complexas de longa duração, em roteiros mais elaborados, de caráter autoral, com pretensões literárias e direcionados a um público adulto.⁵⁵

53 GASCA, Luis. Prefácio. In: DE MOYA, Álvaro. (Org.) **SHAZAM!** São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 1-9. P. 9

54 KRAKHECKE, C. A. **Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos *Batman, o cavaleiro das trevas* e *Watchmen* (1979-1987)**. PUC – RS, p. 54-56.

55 TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges; CORREA, Wyllian Eduardo de Souza. *Watchmen* e o discurso distópico do bem maior. **FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 6, ano 6, n. 2, abr. /mai. /jun. 2009, p. 2-21. P.2.

Essas periodizações, a princípio, podem soar problemáticas pois reúnem movimentos complexos em estruturas de enquadramento aparentemente rígidas. Mas acredito que ainda assim recorrer a elas é necessário, pois é o formato que costumamos encontrar em publicações sobre quadrinhos norte-americanos. Podemos enriquecer este cenário e dizer que nosso recorte (a Era de Bronze [1970 – 1989]) foi fortemente influenciado por tendências do mercado europeu e o sucesso de quadrinhos como *V de Vingança* (1982).

Quadrinhos distópicos são particularmente interessantes pois eles articulam a distopia ao gibi. Trata-se da união de um gênero narrativo importante para compreendermos a Modernidade e uma mídia relativamente jovem, que foi durante muito tempo rejeitada pela academia.

O recorte da Era de Bronze (1970-1989) também está associado a um período de emergência de uma filosofia da História que orienta a historiografia pós-moderna, a um novo período do capitalismo (de hegemonia neoconservadora) representado por Ronald Reagan e também a novas formas de se lidar com o tempo.⁵⁶ Trata-se de um período com novas variáveis a serem encaradas pelo projeto civilizador moderno.

Gilgamesh II (1989), publicado pela DC Comics e *Liberdade* (1990), publicado pela Dark Horse Comics, são quadrinhos distópicos publicados nesse contexto. A primeira coisa que chama atenção nesses gibis são justamente seus títulos. “Gilgámesh” é nome do protagonista de um dos poemas mais antigos da história da humanidade. Nas palavras de Regina Zilberman:

A *Epopéia de Gilgámesh* é provavelmente a obra literária mais antiga da humanidade, pois os relatos que contam as aventuras do herói do título já circulavam no começo do segundo milênio antes de Cristo. As narrativas do Pentateuco ou Torá, a parte mais antiga do Velho Testamento, datam do primeiro milênio, e a versão hebraica da Bíblia como um todo teria sido redigida entre os séculos oitavo e quinto a.C. Por sua vez, os poemas épicos gregos, *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídos a Homero, remontam os séculos VIII e VII a.C., tendo-se formado entre os séculos XII e IX a.C.⁵⁷

O mesmo acontece com *Liberdade* (1990), que faz alusão à formação republicana dos Estados Unidos. O título *Liberdade* é uma adaptação do nome original em inglês “*Give Me Liberty*”. Trata-se de uma referência ao famoso discurso atribuído a Patrick Henry no período da independência das treze colônias norte-americanas: “Give me liberty or give me death”. Essa afirmativa é reforçada pela presença de intocáveis símbolos inerentes à política dos Estados Unidos: as cores da bandeira norte-americana, a Estátua da Liberdade e a águia de cabeça branca, que são recorrentes em todas as páginas. O próprio nome da protagonista, “Martha Washington”, carrega o sobrenome do primeiro presidente dos EUA. Historiadores norte-americanos sugerem que essa faceta política faz parte do folclore dos Estados Unidos. Nas palavras de Mayo:

Isto pode parecer surpreendente, uma vez que Patrick Henry como um herói folclórico é bem estabelecido na mentalidade popular. Uma enquete recente sobre citações históricas revelou que 48% dos americanos o conhecem como autor destas sempre-inspiradoras palavras ‘me dê liberdade, ou me dê

⁵⁶ HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

⁵⁷ ZILBERMAN, Regina. Nos princípios da epopeia: Gilgamesh. In: BAKOS, Margaret Marchiori; POZZER, Katia Maria Paim (Orgs.). **III Jornada de Estudos do Oriente Antigo: línguas, escritos e imaginários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998, p. 57.

morte!’ [...] Evidentemente seu discurso clássico sobre liberdade americana, foi reproduzido incontáveis vezes desde que apareceu na biografia de William Wirt em 1817 e ainda é declamado por incontáveis estudantes americanos.⁵⁸

Essas informações causam inquietação. Se distopias se voltam para o futuro, por que evocar o passado em seus títulos?

Paul Ricoeur nos fornece uma pista para a reflexão sobre os títulos dessas distopias. Para o autor, personagens irreais têm uma experiência irreal do tempo. Dessa maneira, a narrativa de ficção está livre da coerção do tempo cronológico. Não é incomum encontramos personagens históricos inseridos em romances, pois essas são evidências de que o tempo histórico está em suspensão.⁵⁹ Nas palavras do autor:

[...] a referência ao passado, bem como a própria função da representância, são conservadas, mas de um modo neutralizado [...] Ou, para empregar outro vocabulário tomado de empréstimo à filosofia analítica, os acontecimentos históricos já não são denotados, mas simplesmente mencionados.⁶⁰

Isso significa que não há comprometimento com a verdade histórica no uso do passado nesses gibis. Nesse sentido, o cerne da inquietação não deve ser sobre o grau de confiabilidade ou verossimilhança da representação do passado, mas preferencialmente averiguar como significou seu uso. Devemos refletir sobre a relação das distopias e o passado.

Julio Benvoglio indica que é um exercício interessante entendermos distopias não como alocadas no futuro, mas sim no passado. O autor chega a essa conclusão ao aproximar distopia (“dys” + “topos”) e História. Para o autor, tanto a distopia quanto o passado do historiador são *deslugares*, lugares suspensos do lugar, porque constituem um campo que não está assentado na concretude ou sob o que realmente aconteceu; mas sim elaborado pela narrativa historiográfica ao alcance das mãos do historiador para que possa ser repensado, reescrito, organizado.⁶¹ O significado de *deslugar*:

[...] desloca-se no interior de sua própria historicidade adquirindo existência ao longo das narrativas históricas, que lhe atribuem significados, relações e identidades; cujo reconhecimento por meio das leituras produz afetividades, comparações e estranhamentos.⁶²

Situar o distópico em um *deslugar* representa aproximá-lo da História, ao passo de que os efeitos da filosofia da História contemporânea seriam compartilhados pelas distopias e

58 MAYO, Bernard. **Myths and Men**. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2010, p. 2. Original: “This may seem surprising, since Patrick Henry as a folk-hero is well established in the popular mind. A recent Gallup pool on quotations from our history revealed that 48% of Americans know him as the author of those ever-inspiring words ‘Give me Liberty or give me Death!’ [...] Evidently his classic speech of American liberty, reprinted countless times ever since it appeared in William Wirt’s pioneer biography of 1817, is still being declaimed by countless American schoolboys.”

59 RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1994. p. 218.

60 Ibid., p. 220.

61 BENTIVOGLIO, Julio. **História e distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. Espírito Santo: Milfontes, 2017. p. 17-18.

62 Ibid., p. 17-18.

pela historiografia. Esse movimento é interessante porque possibilita reflexões sobre historicidade a partir desses universos caóticos.⁶³

Isso significa que distopias podem ser interessantes para refletirmos sobre a História. O foco da minha investigação serão os elementos históricos do passado instrumentalizados dentro do gibi. Considero que eles são a chave para observar os usos e os efeitos da linguagem temporal nos quadrinhos distópicos. O cerne desse texto é realizar um exercício heurístico, em que o combustível principal é relacionar o “comic” a experiências temporais.

Essa leitura poderia ter sido realizada apenas com uma fonte e também com dezenas. Todavia, durante o levantamento de fontes e de bibliografia para a construção dessa dissertação, me deparei com um cenário que me fez optar por dois gibis. Os estudos sobre quadrinhos distópicos se debruçam sobre quadrinhos icônicos como *V de Vingança* (1982), *Watchmen* (1986-1987) e *Batman, o Cavaleiro das Trevas* (1986). Assim, optei por *Gilgamesh II* (1989) e *Liberdade* (1990) para, de alguma maneira, dilatar esse cenário.

A figura dos autores também é interessante para pensarmos os gibis. Michel Foucault aborda a relação autor-obra no Mundo Contemporâneo que refletirmos nesta dissertação. Para o teórico, há um movimento na escrita contemporânea que suprime o autor da sua obra, como se ela por si só se sustentasse enquanto discurso. Nas palavras do autor:

“Que importa quem fala?” Nessa indiferença se afirma o princípio ético, talvez o mais fundamental, da escrita contemporânea. O apagamento do autor tornou-se desde então, para a crítica, um tema cotidiano. Mas o essencial não é constatar uma vez mais seu desaparecimento; e precisa descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório –, os locais onde sua função é exercida.⁶⁴

Esta inquietação vem como uma resposta à crítica que seus escritos sofreram ao longo de sua trajetória. De maneira bem resumida, essas críticas indicavam que a abordagem de Foucault para os escritos de Marx e outros autores era superficial. O filósofo responde que não era sua intenção esmiuçar o trabalho dos autores que abordava, mas utilizá-los como categoria para enquadrar escritos, em um modo mais amplo de operar.⁶⁵

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si.⁶⁶

Embora essa premissa não tenha sido pensada com relação à literatura ou ao romance, podemos extrair dela um aspecto interessante. Essas duas fontes selecionadas – *Gilgamesh II* (1989) e *Liberdade* (1990) – são de autores que já foram alvo de interesse de alguns estudos e, do ponto de vista acadêmico, já possuem material consistente. Enxergar a figura do autor como uma categoria que nos permite conectar ou separar duas obras diferentes torna, automaticamente, qualquer estudo sobre sua trajetória ou suas outras produções literárias potencialmente pertinentes para esta dissertação.

Túlio Vilela aponta preocupações relevantes para leitura dos quadrinhos. Embora seu interesse seja refletir sobre o uso da mídia em aula de História, sua precaução serve

63 BENTIVOGLIO, 2017, p. 17

64 FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema. vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

65 Ibid., p. 4.

66 Ibid., p. 12.

perfeitamente aqui. Dar uma atenção especial à figura do autor é interessante para saber o quanto de suas experiências pessoais e de sua subjetividade pode ser apontada pela HQ. O autor dá o exemplo de Jack Kirby (1917-1994), que era judeu e foi criador do *Capitão América*, que enfrentava nazistas.⁶⁷

O autor de *Gilgamesh II* (1989), Jim Starlin, é de certa forma um roteirista alinhado à contracultura e a ideais progressistas. Uma reportagem do jornal *El País Brasil* indica que em sua trajetória ele lutou no Vietnã e fez faculdade de Psicologia, onde o estudo de psicotrópicos e da mente humana deu vida ao personagem Thanos, com sua sede de poder eterno, destruição massiva e conflitos éticos. Para Jimenez:

[...] roteirista e cartunista rebelde chamado Jim Starlin (1949, Detroit), que representava como ninguém a geração indisciplinada dos anos setenta, da contracultura, dos hippies, dos direitos civis, do cinema reivindicativo (*Rede de Intrigas, O Caçador, Laranja Mecânica...*) e do *não à guerra*. O próprio Starlin havia lutado no Vietnã e sobrevivido a um acidente aéreo na Sicília. Mas, apesar de sua aparência de durão, quando não estava de guarda, enviava desenhos e até histórias completas do Hulk para a Marvel, que os desdenhou mais de uma vez.⁶⁸

Frank Miller é um autor com trajetória paralela e similar a Jim Starlin. Embora em meados de 2011, com a publicação de *Holy Terror*, o autor tenha assumido postura imperialista e anti-islâmica, na década de 1980 alcançou grande visibilidade com a publicação inovadora *Batman, o cavaleiro das trevas*.

Nascido em 1957, Frank Miller é fruto dos Estados Unidos do pós-Guerra e foi influenciado pela contracultura e pelos debates políticos dos anos 1960 e 1970. Sua geração foi criada em regime de filmes e ficção popular, a primeira a crescer com a televisão, “rock and roll”, um mercado cultural juvenil firmemente estabelecido. Trata-se de uma geração de visões de mundo que foram informadas, com frequência, pela arte alternativa, pelos debates políticos controversos e eventos marcantes na paisagem política, cultural e moral, como o Festival de Woodstock.⁶⁹

O trabalho de Frank Miller é constantemente marcado por avaliar noções de certo e errado. Suas tramas são, em geral, focadas em indivíduos, heróis e vilões que não podem funcionar em sociedade. No mundo de Miller, não só os criminosos mas também os super-heróis agem à margem da lei.⁷⁰

Roberto Elísio considera que histórias em quadrinhos são uma manifestação cultural industrializada, uma mercadoria, um produto criado como uma forma de entretenimento para ser consumido por muitos leitores; mas, também, uma arte – fruto da criatividade e do talento de artistas (roteiristas, desenhistas, coloristas, entre outros) – cujo conteúdo permite interpretações mais profundas e leituras mais sofisticadas.⁷¹

O gibi configura-se em um objeto estético que é perpassado por uma série de escolhas artísticas quanto ao desenho (que pode ser caricato ou realístico), ao estilo visual, ao

67 VILELA, 2004, p. 72.

68 JIMENEZ, Eneko Ruiz. Como o LSD criou o Thanos, o grande vilão de *Vingadores: Guerra Infinita*. *El País*, Brasil. São Paulo, 26 de abr. de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/10/internacional/1523371872_011176.html>. Acesso em: 20/01/2019.

69 GHIROTTI, Joaquim Cardia. **Frank Miller e os quadrinhos: pelo que vale a pena morrer**. São Paulo: USP, 2017. p. 19-20.

70 *Ibid.*, p. 106.

71 SANTOS, Roberto Elísio dos et al. Narrativas gráficas como expressões do ser humano. *In: Trama interdisciplinar*. ano 1, vol. 2, 2010, p. 46-60. P. 51.

sombreamento, à anatomia e ao volume, as cores, ao cenário, aos enquadramentos, às angulações. A estética da história em quadrinhos perpassa uma série de escolhas artísticas quanto ao desenho (que pode ser realista, esquemático ou caricato), ao estilo gráfico (claro, expressionista, hachurado), à linha (fina ou grossa).⁷² Nas palavras de Roberto Elísio:

[...] à existência ou não de sombreado, às formas, à anatomia, ao volume, às cores, ao cenário, à anatomia, aos enquadramentos e às angulações, ao ritmo em que se sucedem imagens e textos, aos diálogos, pensamentos e a outras formas verbais da narrativa. Da mesma maneira que um pintor ou um escritor, o artista que produz quadrinhos pauta-se por preocupações estéticas que podem interferir na comunicação estabelecida com o público leitor de narrativas gráficas.⁷³

O quadrinho tem grande apelo popular. Suas histórias buscaram no humor gráfico elementos para estabelecer diálogo com o leitor. A comicidade, presente nos desenhos hiperbólicos e não realistas, faz com que as críticas políticas e a difusão de valores ideológicos sejam realizadas ora de forma ostensiva, ora de maneira sutil.⁷⁴

Os quadrinhos desempenham um papel muito importante na difusão de pensamentos. Por um lado, tem desempenhado um papel importante na difusão de ideias emancipatórias; por outro, estimulam o consumo e as regras desse mesmo sistema. E ainda oferecem uma expressão artística profunda acerca do homem e do mundo que os cerca.⁷⁵

Este tópico foi importante para apresentar as fontes e também o interesse deste estudo. Pretendo realizar um exercício heurístico que busque compreender usos e efeitos da linguagem temporal dos gibis distópicos. A ênfase será a presença de elementos históricos do passado nessas distopias. Para realizar esse movimento, é necessário construir um aparato bibliográfico que delimite possibilidades de interpretação.

2.2. Metodologia

A metodologia dessa dissertação é a análise de discurso. Esse método de investigação é adequado, pois considero esta pesquisa um exercício heurístico que deve levar em consideração as potências das distopias para se refletir História e também as particularidades da linguagem do quadrinho.

A seleção desse procedimento é voltada para a construção de um arcabouço teórico que me permita interpretar o quadrinho distópico. A análise de discurso considera todo enunciado passível de interpretação, “desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado, a questão que ela coloca é: como esse texto significa?”⁷⁶

Para realizar esse movimento, a análise de discurso é herdeira de três campos diferentes: o linguístico, o marxista e o psicanalítico; e busca refletir sobre o discurso em meio a uma intersecção entre a língua, o histórico e o ideológico.⁷⁷ Michel Pêcheux começa sua obra *Discurso: estrutura ou acontecimento* com uma anedota sobre um velho marxista que queria construir uma biblioteca que falasse sobre os mais diversos campos, porém ele só utilizava porcas marxistas. Ele rejeitava os parafusos hermenêuticos, pós-modernos,

72 SANTOS, 2010, p. 52.

73 Ibid., p. 52

74 Ibid., p. 49.

75 Ibid., p. 50.

76 ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1990.

p. 16.

77 Ibid., p. 16.

linguísticos, feministas... Bem, no final das contas não conseguiu construir nada.⁷⁸ Esse ponto evidencia a importância da articulação entre os mais diversos campos do saber para a análise de discurso.

A análise do discurso não procura um sentido verdadeiro que esteja latente no texto. Não é objetivo afirmar o que os autores desses quadrinhos quiseram dizer com a criação destes universos distópicos, pois é impossível chegar a uma conclusão. É importante propor uma leitura de fontes a partir de balizas teóricas que delimitem possibilidades interpretativas. O sentido não está latente no texto, pois um enunciado sempre é passível de interpretação. Para Pêcheux:

Todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro. [...] Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise do discurso.⁷⁹

A seleção da análise de discurso dá-se com ênfase em particular na questão do interdiscurso, que considera que o já-dito se relaciona à formulação da obra de acordo com as suas condições de produção. Ao falar de interdiscursividade, Eni Orlandi dá exemplo de uma eleição em um campus universitário, onde bordões políticos evocados (“Vote sem medo”) e cores selecionadas (vermelho, que está associado a um espectro político de esquerda) vêm de condições históricas anteriores ao pleito universitário e ao próprio processo de votação.⁸⁰ Nas palavras da autora, “[...] o interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma determinada situação discursiva dada.”⁸¹

O interdiscurso é interessante para a leitura das fontes. Toda distopia está intrinsecamente ligada a uma utopia que está suprimida. Mundos utópicos e distópicos não são meramente opostos. Distopias podem ser utópicas se o combustível da narrativa for uma luta por emancipação. A utopia é o que sustenta a possibilidade de discurso distópico, ao passo de que distopias configuram a negação de um horizonte utópico. É uma relação interdiscursiva.

Do ponto de vista metodológico, no interdiscurso há um já-dito que sustenta a possibilidade do dizer, que é essencial para compreender o funcionamento do discurso e a relação dos sujeitos com a sua materialidade.⁸² Para Orlandi:

O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas palavras”.⁸³

Eni Orlandi diz que o discurso nos liga a redes de sentidos, redes estas que não são exatamente planejadas, mas permeadas pela ideologia e pelo inconsciente. Somos afetados por certos sentidos, mas não por outros. Para a autora, “a análise de discurso se propõe a

78 PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes. 2012. p. 15-16.

79 Ibid., p. 53.

80 ORLANDI, 1990, p. 31.

81 Ibid., p. 31.

82 Ibid., p. 32.

83 Ibid., p. 33-34.

construir escutas que permitam levar em conta esses efeitos e explicitar a relação com esse ‘saber’ que não se aprende, não se ensina, mas que possui seus efeitos”.⁸⁴ Em suas palavras:

Essa nova prática de leitura, que é a discursiva, consiste em considerar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não-dito naquilo que é dito como uma presença de ausência necessária.⁸⁵

O interdiscurso é também uma forma de lembrar que distopias não são unicamente visões negativas sobre a natureza humana. Thays Tonin diz que uma distopia não é uma afirmação desse futuro irrefreável – na realidade é uma situação oposta. A distopia é um lembrete de que existem contornos. Não falamos de fluxo espontâneo, mas sim de um condicionamento. São valores culturais, projetos políticos que podem não chegar.⁸⁶

Uma das dimensões interdiscursivas é a da materialidade, seja em seu contexto imediato (suas condições de produção) ou seu contexto social e histórico. Para efeito elucidativo, compreende-se *ideologia* como “uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência”.⁸⁷ Em outras palavras, parte da ideia da interdiscursividade é relacionar texto ao contexto.

Aqui chegamos ao maior entrave inerente a essa proposta de metodologia, que é o diálogo (ou a ausência do diálogo) com a problemática que permeia os estudos históricos sobre distopias. No tópico anterior foi indicado que a narrativa distópica se torna um objeto interessante para se refletir tempo e História. Trabalhar paralelamente a noção de materialidade parece contraditório. Relacionar texto ao contexto parece, de certa forma, enfraquecer o debate sobre Modernidade, exceto por dois fatores. O primeiro diz respeito ao enunciado, o discurso:

[...] não se reduz ao objeto da linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o materialismo perguntando pelo simbólico e se demarca da psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.⁸⁸

A análise de discurso também questiona a materialidade do contexto perguntando pelo ontológico, o que dialoga com o segundo fator que não permite que essa proposta entre em contradição. Como já foi dito, o objeto de interesse desta dissertação é o tempo, em especial o uso do passado nessas distopias. A relação do homem com o tempo muda de acordo com o contexto em que está inserido, o que de certa forma se conecta com a noção de materialidade (condições de existência).

Enrique Lipszyk escreveu na década de 1970 um artigo chamado *O argumento do quadrinho* para a coletânea *Shazam*, organizada por Álvaro de Moya. Nesse texto, o autor busca compreender a forma como um quadrinho autoral é produzido. Para o pesquisador, o desenhista que escreve um argumento acumula previamente o material que utilizará. Trata-se de recorrer a um conjunto de fatos, acontecimentos, observados ou imaginados, até mesmo

84 ORLANDI, 1990, p. 33-34.

85 Ibid., p. 34.

86 TONIN, Thays. **Os fantasmas da Modernidade e as imagens distópicas em quadrinhos e outras artes**. UFSC, 2015. p. 49.

87 ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980. p. 77.

88 ORLANDI, op. cit., p.18.

usando experiências de outras pessoas (jornalismo, notas, descrições, novelas e afins).⁸⁹ Para o autor:

É preciso aprender a colecionar material para o trabalho, anotando, sintetizando, colecionando e pondo em ordem para uso posterior. Ao escrever um argumento, cabe pensar na maneira de se orientar ao redor de seu tema. O que deve ler? (história, contos, narrativas, notas, etc). Com quem pode conversar? [...] Um argumento para história em quadrinhos contém pelo menos um problema a se resolver, algum obstáculo à solução do problema, uma crise na tensão dramática e um apogeu, ou, seguindo o apogeu, um desenlace ou explicação.⁹⁰

Para observar o tempo a partir da linguagem do quadrinho, proponho recorrer aos escritos de Will Eisner. Para o autor, muito da percepção sobre o tempo tem a ver com sua característica visual (como por exemplo, ver o sol se por). Os relógios, embora mecânicos, também são uma maneira de ajudar a observar o tempo visualmente. A importância da linguagem temporal para o quadrinho dá-se justamente nessa esfera. Retratar o tempo é um instrumento narrativo para que o quadrinista consiga comunicar seus argumentos e mensagens.⁹¹

Scott McCloud considera que o leitor é um cúmplice do desenhista de quadrinhos. É através de sua leitura que os gibis ganham vida e versam sobre os mais diversos assuntos. Para o autor, o gibi é “um meio de comunicação como nenhum outro... Um meio onde o público é colaborador consciente e voluntário, e a conclusão é o agente de mudança, tempo e movimento”.⁹²

Thiago Bernardo Monteiro indica que as HQs nos oferecem uma possibilidade tremendamente interessante para refletirmos sobre a relação circular entre textos e o mundo dos leitores. O autor propõe um debate a partir das reflexões de Paul Ricoeur sobre narrativa historiográfica e seus regimes de verdade, e se questiona: se a história é um artefato verbal, um texto que representa e interpreta o passado, o que seria de fato esse texto? As respostas para essa pergunta são duas. A primeira definiria o texto como a fixação da oralidade pela escrita. A segunda definiria o texto não apenas como fixação da oralidade, mas sim sua substituição.⁹³

Se um texto é a substituição da oralidade pela escrita, seus diferentes níveis de comunicação e relação com o mundo também devem ser pensados. Existem relações que são mediadas através de diálogos entre locutores e interlocutores, realizadas através de trocas em um mesmo contexto e um mesmo tempo. A comunicação aqui é realista, pois a referência do que é dito está presente na dinâmica entre *palavras vivas*. A outra seria a comunicação mediada pelo texto, pontuada como uma relação ausente, uma vez que o leitor está ausente no ato da escrita e o escritor no ato da leitura. O mundo exterior seria substituído por uma rede intertextual que substitui a realidade exterior. Isso traria severas consequências ao texto historiográfico, que tem como princípio básico representações de uma realidade exterior no tempo e espaço.⁹⁴

A análise de discurso contribuirá para a leitura de fontes através da interseção de três pontos: da materialidade da ideologia (representada pela conexão do texto ao contexto), pelo linguístico (representada pela atenção dada à linguagem do quadrinho ao lidar com o tempo)

89 LIPSZYK, Enrique. O argumento do quadrinho. In: DE MOYA, Álvaro. (Org.) **SHAZAM!** São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 237-260. P. 237.

90 Ibid., p. 237-238

91 EISNER, 1999, p. 25.

92 MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Markoon Books, 1995. p. 67.

93 BERNARDO, 2011, p. 7.

94 Ibid., p. 7.

e pela formação do arcabouço teórico que vai servir para a leitura de fontes (distopias e tempo para a História). Antes de cada leitura, serão apresentadas balizas teóricas que vão guiar meu exercício heurístico.

O próximo passo desta dissertação tem como cerne apresentar debate bibliográfico que coloque utopias e distopias sob uma perspectiva histórica. Esse ponto é essencial para uma leitura interdiscursiva do gibi, pois vai delimitar possibilidades interpretativas. Proponho dois eixos dissertativos, cada ponto ligado a uma fonte. O primeiro é inerente à Modernidade, seus paradigmas e seu corpo semântico.

Esse primeiro ponto será apresentado antes da leitura de *Liberdade* (1990). O gibi é abarrotado de referências à formação histórica dos Estados Unidos. Nesse sentido, questões como representação política e a criação de um Estado-nação atravessam suas páginas. Minha hipótese é que essas referências históricas remetem não só ao passado norte-americano, mas podem ser lidas como parte da semântica do projeto civilizador moderno. Naturalmente, não da maneira que fora idealizada pela Modernidade, tal linguagem está absolutamente desassociada de sua capacidade de conduzir a sociedade rumo ao progresso.

O segundo eixo diz respeito a estudos sobre o tempo histórico e experiências temporais. Minha hipótese é que *Gilgamesh II* (1989) explora configurações temporais que podem ser relacionadas aos regimes antigo e moderno de historicidade, assim como à filosofia do fim da História – isso porque há alusão ao poema antigo em sua narrativa, além das possibilidades já mapeadas pela historiografia sobre distopias e colapso da Modernidade. Nesse sentido, acredito que a essência do gradiente distópico de suas páginas é a polivalência de experiências temporais.

É interessante ressaltar que, mesmo que o texto esteja organizado assim, alguns argumentos vão atravessar a leitura dos dois gibis, como é o caso das definições de Norberto Bobbio para conceitos que fizeram parte do escopo moderno e são constantemente evocados no quadrinho e também os escritos de Eric Hobsbawm sobre Mundo Contemporâneo. Essa escolha narrativa tem como força motriz a montagem de uma dissertação ao redor das fontes.

2.3. Modernidade e Utopia

Luz. Aquilo que ilumina. Ela pode vir do Sol na manhã de domingo ou da Lua em uma noite de verão. Pode nascer de uma lâmpada ou de uma chama. Mas este não é o único uso da palavra. Quem diz que “há uma luz no fim do túnel” quer dizer que, apesar dos pesares, ainda há uma esperança. No livro *Tempo das catedrais*, George Duby diz que “Deus é luz”⁹⁵ ao indicar que catedrais durante a Idade Média tardia eram construídas para que a luz entrasse pelos vitrais coloridos e projetasse uma aura iluminada divina na igreja. Em uma aula de História, luz pode ser componente da palavra *iluminismo*, que por sua vez é outra maneira de dizer “diferentemente dos antigos, nós valorizamos o progresso e a razão”.

Refletir sobre o espaço que a utopia ocupa na epistemologia na Modernidade é como refletir sobre os muitos usos da palavra “luz”. Enquanto gênero narrativo, a utopia surge com o livro de mesmo nome, escrito por Thomas More em 1516, entre o contexto do Renascimento e antecedendo o movimento iluminista. Há de se ressaltar alguns aspectos quanto a seu nascimento. É bastante limitador compreendê-la apenas como uma narrativa sobre um lugar irreal onde tudo funciona perfeitamente. Também é muito simples pensar sua associação ao iluminismo como uma forma de intelectualidade que latejava para emergir.

95 DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: arte e sociedade 980-1420*. Rio de Janeiro: Estampa, 1993.

Antes de pensar a relação entre utopia e História, é interessante pensar suas interações com a escatologia cristã.⁹⁶ Antonis Liakos tece um argumento indicando que separá-las porque uma pensa o mundo ideal na Terra e a outra o Paraíso não é um caminho interpretativo adequado. Para o autor, a escatologia cristã produz uma visão sobre o tempo real e a realidade concreta que compartilha alguns pontos com as utopias. A semelhança entre as obras *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, e *Utopia*, de More, conecta dois livros com perspectivas distintas através do diálogo metafórico entre o Paraíso e a Cidade Insular.⁹⁷

Esse elevado grau de *representação da realidade* não pode ser excluído do contexto de surgimento das utopias. As forças religiosas apresentaram uma visão bastante sólida sobre a história do mundo – enquanto narrativa, não enquanto prática científica tal qual se conhece hoje.⁹⁸

No contexto da Europa no século XVI, a Igreja operava usos da História como profecia, ou melhor, como uma ferramenta para discursos proféticos. O motor para a escrita desta História, embebida em messianismo, era corrigir erros do passado e evidenciar a natureza frágil da realidade mundana. Esta realidade era insuportável, mas havia de ser mudada no futuro com a volta do Salvador.⁹⁹

Essa noção escatológica afetava diretamente a relação da sociedade ocidental cristã com o passado ainda no século XVI. Ele deveria ser julgado e a retribuição viria no futuro, ou seja, o passado não estava definitivamente fechado pois seria evocado mais à frente. A escatologia cristã, durante boa parte do Medievo, impôs-se como articuladora do caminho percorrido pelos homens. O futuro era um fim (teleológico).¹⁰⁰

A Modernidade representa uma mudança em relação ao tempo e ao papel da Igreja nas sociedades ocidentais. Para Reinhart Koselleck, a Revolução Francesa tornou-se um divisor de águas para a concepção de História no século XIX. Enquanto os processos de transformação do mundo eram de longa duração, havia certo grau de “estabilidade” sobre o que se esperar dos movimentos das sociedades, o que o autor chama de *continuum histórico de validade geral*. Uma vez que as mudanças ocorriam lentamente, havia constância efetiva em premissas e pressupostos.¹⁰¹

Durante a Modernidade, a História voltou-se para o futuro: esta pode conduzir processos, o futuro torna-se algo a ser construído pela razão e pelo progresso. Uma gama de outros conceitos do universo político como “república”, “nação”, “representação política” e “constituição” passam por um processo similar.

O tempo é um dos pilares essenciais para a narrativa historiográfica. Não falamos aqui do tempo físico, mas do tempo histórico que se manifesta de modos diferentes ao longo do curso da história enquanto prática significativa e prática científica. Uma informação interessante que podemos destacar aqui é que a percepção sobre o tempo também é passível de mudar com o passar dos anos. O tempo é uma grandeza a qual todos estão submetidos, todavia, seus arranjos e configurações mudam em contextos distintos. A Modernidade é uma dessas condições que reorganiza a representação temporal.

A religião, embora ainda presente, cede espaço para uma crescente valorização da razão e do homem como agente de sua própria trajetória. Nesse panorama, emerge a ideia de

96 LIAKOS, Antonis. Utopian and historical thinking: interplays and transferences. *Historiein magazine*. University of Athens, vol. 7, 2007, p. 20-57. P. 21.

97 Ibid., p. 20.

98 Ibid., p. 22.

99 Ibid., p. 24.

100 KOSELECK, 2006, p. 35.

101 Ibid., p. 43.

“História universal”, que associada à razão e ao progresso pós-renascentista, assume o papel do cristianismo em dar sentido à existência do homem. O futuro, que antes era teleológico, supondo que a humanidade caminharia para sua condenação ou salvação, passa a ser objeto de interesse dessa razão e desse progresso.¹⁰² Ou seja: “[...] A ideia de progresso, antes restrita ao conhecimento, se generaliza. Todos os aspectos da vida humana caminhariam em uma mesma direção: A perfeição futura [...]”.¹⁰³

Reinhart Koselleck denomina esse movimento como *temporalização da utopia*,¹⁰⁴ que por definição, compreende a mudança do conceito que se volta para o futuro. Para o autor, o que define a Modernidade é a transformação da História em processo.¹⁰⁵ Esse movimento é realizado quando a ideia de utopia é incorporada pela filosofia da História no século XVIII. Essa mudança no Ocidente coloca a História sob a égide da Modernidade. A filosofia da História, embebida em tradição iluminista, busca dar finalidade à experiência humana nos moldes da razão, uma vez que: “As filosofias da História expressavam ‘novíssimos tempos modernos’: uma sede radical de ‘sentido histórico’, uma fonte de ‘humanidade universal, fraterna, unida, em busca de um futuro comum e feliz [...]’”.¹⁰⁶

Esse cenário representou um amadurecimento da História enquanto ciência. A caminhada rumo ao progresso através da História também implicava na confiança em sua capacidade de recuperar o passado de maneira realista. Todavia, alguns autores já percebiam que sua prática estava presa às narrativas. Isto é, além do passado não poder ser acessado empiricamente, as narrativas eram passíveis de ser instrumentalizadas. Por exemplo, na obra de Nietzsche *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da História para a vida*, o autor identifica três usos para a História: ela pode ser monumental, antiquária ou crítica. Em suas palavras:

Se um homem quer criar algo grandioso precisa efetivamente do passado, então ele se apodera por intermédio da história monumental, em contrapartida, quem quer ficar de pé no familiar e na veneração do antigo cuida do passado como o historiador antiquário; e somente àquele que tem o peito oprimido por uma necessidade atual e que quer a qualquer preço se livrar do peso em suas costas carece de uma história crítica, isto é, que julga e condena.¹⁰⁷

A principal ferramenta do historiador é a escrita. Neste sentido, Nietzsche condena a História que musealiza o passado e o antiquário¹⁰⁸ pois eles não servem à vida. Também busca maneiras de resgatá-lo de maneira que o revitalize propondo novas interpretações. Nietzsche é um entusiasta da ideia que, de tempos em tempos, a escrita da História deve causar “curtos-circuitos” em consensos e “verdades absolutas”.

Nietzsche não era historiador, mas sua formação de filólogo justifica a atenção que deu à linguagem da narrativa histórica e também o fato de seus escritos reverberarem bastante ao longo do século XX (como por exemplo, em Foucault). Recorrer a Nietzsche é importante

102 REIS, José Carlos. **História e teoria**: historicismo, Modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 20-28.

103 Ibid., p. 29.

104 KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre História. Rio de Janeiro: PUC Rio. 2014. p. 122.

105 KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

106 REIS, op. cit., p. 30.

107 NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da História para a vida. Rio de Janeiro: Relumê Dumará. p. 25

108 Ibid., p. 28

porque evidencia que o século XIX, embora representasse a ascensão da História como disciplina, também contava com disputas teóricas sobre sua capacidade científica. Nas palavras de Hayden White:

Todas as importantes disputas teóricas e ideológicas travadas na Europa entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial foram na realidade disputas que visavam determinar que grupo poderia reivindicar o direito de estabelecer quem poderia constituir uma representação “realista” da realidade social.¹⁰⁹

Embora os objetivos que guiavam a historiografia fossem utópicos e almejassem a razão e o progresso, suas práticas disciplinares buscavam disciplinar o passado em método, contextos e consensos mais ou menos duráveis.¹¹⁰ O século XX representou um enfraquecimento desse projeto científico da Modernidade.

A Pós-modernidade emerge nesse cenário de virada linguística diante das crescentes críticas à Modernidade e também das mudanças sócio-históricas relacionadas ao capitalismo contemporâneo. Jean-François Lyotard é uma das principais referências para discutir a condição. Em seu livro *A condição pós-moderna*, o autor reflete sobre a mudança na maneira como as ciências organizam o saber na segunda metade do século XX. A filosofia pós-moderna apresenta uma forma de operar que revela um grande contraste em relação à Modernidade. As palavras introdutórias dessa obra compreendem: “[...] O Pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscorso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes.”¹¹¹

Para Lyotard, a cultura pós-moderna emerge a partir de 1950 em um mundo pós-industrial. Uma de suas características é a mudança no modo de concepção científica da objetividade. A Modernidade era caracterizada por uma ciência que tem a legitimidade autoevidente; ou seja, através das ciências, do comprometimento com a razão e com o progresso, poderíamos enxergar a realidade como ela realmente é. A Pós-modernidade apresenta uma mudança em relação à postura moderna e o saber é organizado de maneira distinta. Nesse sentido, a principal mudança dá-se em relação à concepção de que o discurso científico diz mais sobre as condições em que é estabelecido que sobre a própria realidade.¹¹² A Modernidade dá muita ênfase ao propósito que a ciência serve; a Pós-modernidade, muita importância ao meio em que as práticas científicas se estabelecem.

Podemos enriquecer esse panorama se utilizarmos como exemplo a figura de Michel Foucault, embora o filósofo rejeite rótulos como o de “pós-moderno” ou “pós-estruturalista”. Seus escritos reverberaram na produção científica de 1960 em diante. Seu livro *Microfísica do poder*, por exemplo, contribui para dilatar a compreensão sobre as formas como o poder se manifesta. No Mundo Moderno, *poder* era tratado como oriundo de grandes aparatos de Estado, com pretensões universalizantes. Nas palavras de Foucault, “não existe algo unitário e global chamado ‘poder’, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação. O poder não é um objeto natural, uma coisa; é uma prática social e, como tal, constituída historicamente”.¹¹³

109 WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 60.

110 BENTIVOGLIO, 2017, p. 20-21.

111 LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio Ltda. 2009. p.8.

112 Ibid., p. 8.

113 FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 10.

Michel Foucault opta por utilizar a noção de *poder-discurso*, pois através dela é possível identificar exercícios de poder que são emanados de muitos pontos. Um exemplo disso é a própria relação do conhecimento com o exercício de poder. Para o autor, “[...] a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”.¹¹⁴

A evocação de Foucault aqui é importante porque, de certa maneira, ilustra o tom das críticas que a Modernidade e suas pretensões utópicas universalizantes sofreu. A Pós-modernidade também é caracterizada por uma hesitação diante dessas ideias “totalizantes”. Para o autor e muitos outros estudiosos, existe um universo infinito de possibilidades que as ciências desconsideram ou simplesmente não alcançam. A própria ideia de *história da sexualidade* é um fenômeno relativamente recente no campo dos estudos históricos.

É quase como se a metáfora de microfísica (de como as infinitas configurações do poder-discurso podem engendrar as relações sociais) se estendesse à produção científica, às artes e ao nosso objeto de interesse, a historiografia. A História moderna jamais poderia realizar sua pretensão de conhecer o passado, porque não existe o passado, existe a interpretação sobre o passado, ou melhor, existem interpretações sobre o passado que sempre serão mediados pelo historiador e seus escritos.

2.4. Distopias Sob Uma Perspectiva Histórica

A “guinada distópica” na literatura está associada a um contexto de críticas ao progresso conduzido pelas ciências, ou na nossa área de interesse, pela História. Vimos no ponto anterior que o século XIX foi um centenário muito importante para a historiografia que finalmente conseguiu status de disciplina.

Julio Bentivoglio, em seu livro *História e distopia*, identifica uma nuance que dá um excelente ponto para entendermos mais sobre a Modernidade e o seu estreito relacionamento com as distopias. Ao discorrer sobre distopias ao longo dos séculos XIX e XX com ênfase em particular na segunda metade de 1900, o autor questiona:

[...] a História tal como conhecíamos acabou dando lugar a histórias elaboradas a partir de uma imaginação cada vez mais distópica. Por que não usar *Frankenstein* para refletir sobre o caráter distópico da História, que, nos dias correntes, através de múltiplas narrativas transfigura, sedutoramente, o passado?¹¹⁵

O autor propõe um diálogo com os escritos de Hayden White, historiador norte-americano. White é recuperado por três motivos: por fornecer um conceito interessante chamado *imaginação histórica*, que é retomado por Bentivoglio; por fazer parte de um debate apontado como preterido dentro da academia brasileira (intenso dentro da historiografia norte-americana) e por fornecer um mapeamento e críticas quanto à epistemologia da História do século XIX e XX.

A ideia de *imaginação histórica* tem a ver com a forma em que o historiador estrutura os seus escritos. Falaremos disso mais à frente, mas antes é interessante fornecer um panorama em que ela se constitui.

Hayden White possui estudos muito importantes dedicados à natureza da linguagem historiográfica publicados na segunda metade do século XX. Suas obras são indispensáveis para refletir sobre a aproximação entre a História e a Literatura e todas as questões que pairaram sobre a epistemologia da História após 1970 e a virada linguística.

114 FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edição Loyola. 1996. p. 8-9.

115 BENTIVOGLIO, 2017, p. 16.

Em meados de 1800, ocorreu uma agitação muito interessante sobre o que esperar da História e sua relação com a sociedade. Se, por um lado, os historiadores do século XIX buscaram enfatizar uma ruptura com a concepção de História de antes do século XVIII, em que ela era tratada como um gênero literário e um subgênero da retórica; por outro herdaram do iluminismo a ideia de comprometimento com o progresso e com o futuro.

A fábula, o místico e a ficção permeavam relatos de cronistas como de Bartolomé de las Casas e discursos religiosos como de Agostinho, que sem dúvida alguma contribuíram para a formação da sociedade ocidental.¹¹⁶ Porém, devido à devoção à razão que engendrou a tradição histórica ocidental ao longo do final de XVIII e ao longo de XIX, essas narrativas foram tratadas como testemunhos irracionais dos mais antigos.¹¹⁷ A História precisava de uma prática científica ao modo das Ciências Naturais. Nas palavras de Hayden White:

[...] a História não poderia se tornar uma ciência rigorosa nem uma arte pura enquanto não fossem aclarados os conceitos epistemológicos e estéticos que davam suporte a composição de suas narrativas. E muitos deles reconheceram que, para se qualificar como ciência a História precisaria munir-se de uma linguagem técnica através da qual pudesse comunicar descobertas. Sem tal linguagem seriam irrealizáveis sínteses gerais semelhantes às que se veem nas Ciências Físicas.¹¹⁸

Marcelo Augusto Parrilo Rizzo ressalta bem esse ponto no estudo sobre as obras de Hayden White. Para o autor brasileiro, a busca pela disciplinarização da História que ocorreu no século XIX a distanciou da literatura e fez com que a dimensão poética da escrita histórica fosse preterida. A cientifização da História ocorreu paralela a um momento em que políticos a utilizavam como ferramenta estruturante de suas ações.¹¹⁹

Hayden White se dedica a uma análise da tradição histórica ocidental no século XIX a partir de historiadores e filósofos, com o objetivo de identificar estruturas e recursos narrativos que constituíam a produção histórica. O autor indica que todas as obras são construídas a partir de uma estrutura essencialmente linguística na qual o historiador exercita suas teorias para explicar como os movimentos passados funcionavam.¹²⁰

Hayden White parte do estudo de historiadores e filósofos da História do século XIX e conclui que somente os segundos se dedicaram a refletir sobre a escrita da História, sua natureza de linguagem. Como resultado, o autor propõe realizar esse movimento e identifica estratégias retóricas às quais os historiadores recorriam para dar coerência a suas narrativas (argumentação formal, elaboração de enredo e implicação ideológica) e tropos (protocolos linguísticos) de construção narrativa (metáfora, sinédoque, metonímia e ironia).¹²¹

Esse tipo de análise é interessante, pois se ateuve à natureza da linguagem não só como elemento secundário, mas como articulador essencial da historiografia. Em outras palavras, a escrita do historiador não é apenas sua ferramenta de trabalho, mas sua própria prática científica.

Hayden White aproxima a História da literatura. O passado não pode ser alcançado em sua totalidade porque o historiador sempre vai atuar como mediador enraizado no presente através de seu discurso. É sobre isso que se trata a noção de *imaginação histórica*. O simples fato de atribuir sentido a determinado movimento do passado, como, por exemplo,

116 WHITE, 1995, p. 78.

117 Ibid., p. 66.

118 Ibid., p. 436.

119 RIZZO, Marcelo Augusto Parrilo. **A história de meta-história: um estudo sobre a teoria da História de Hayden White.** Universidade Federal de Goiás, 2009. p. 53.

120 WHITE, op. cit., p. 11.

121 Ibid., p. 12-13.

uma relação de causas e consequências, já necessita de uma ideia prefigurada e imaginativa na mente do historiador. Em suas palavras:

A fim de imaginar ‘o que realmente aconteceu’ no passado, portanto, deve primeiro o historiador prefigurar como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos. Este ato prefigurativo é poético, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador. É também poético na medida em que é constitutivo da estrutura cuja imagem será subsequentemente formada no modelo verbal oferecido pelo historiador como representação e explicação daquilo ‘que realmente aconteceu’ no passado.¹²²

É interessante sublinhar que, ao falar em imaginação, Hayden White não está dilatando o campo historiográfico a ponto de propor que os textos dos historiadores são meramente ficcionais. *Imaginação histórica* aglutina reflexões inerentes à filosofia da História, à epistemologia da História e ao enredamento da narrativa.

O caminho que o pesquisador norte-americano propõe é justamente entender que a História está mais próxima da literatura, de quem ela tenta fugir, que das Ciências Empíricas, que ela tanto perseguiu. A imaginação torna-se agente ativo na construção da narrativa histórica, desde que alinhada à razão¹²³ e também à sua própria metodologia de pesquisa, isto é, seu arsenal teórico e o diálogo com estudiosos com mesmas áreas de interesse. Nas palavras do autor:

Antes que o historiador possa aplicar aos dados do campo histórico o aparato conceptual que usará para representá-lo e explicá-lo, cabe-lhe primeiro prefigurar o campo, isto é, constituí-lo como objeto de percepção mental. [...] Além disso, cumpre concebê-las de modo que mantenham certos tipos de relações umas com as outras, cujas transformações constituíram o ‘problema’ que será resolvido pelas ‘explicações’ proporcionadas nos níveis de enredo e argumentação da narrativa.¹²⁴

Julio Benvivoglio, retomando os escritos de Hayden White, compreende que o historiador, ao elaborar o enredo, também emprega um esforço imaginativo. Neste sentido, o conceito é apresentado de duas maneiras: *imaginação histórica utópica* e *imaginação histórica distópica*. Esses dois conceitos estão alinhados à epistemologia da História e a questões que buscou enfrentar no século XIX e XX. Em outras palavras, a utopia uma vez orientou o ímpeto historiográfico moderno. Nas palavras do autor:

Todo o projeto historiográfico ocidental teria se assentado sobre esta utopia: conhecer o passado como ele realmente foi, ou singelamente reconstruir o passado por meio da narrativa através de novos modelos. Mas esse projeto, esse ideal, eivado de valores e interesses, só se concretizaria plenamente no interior da ambição modernista, na qual a razão e a ciência tudo podem conhecer.¹²⁵

Historiadores, ao prefigurar a História antes de transformá-la em narrativa, buscavam dar sentido à realidade, compreender o passado, moldar o futuro. A utopia é ao mesmo tempo articuladora e objetivo da prática científica. A Modernidade inaugurou “[...] o novo horizonte

122 WHITE, 1995, p. 45.

123 RIZZO, 2009, p. 60.

124 WHITE, op. cit., p. 44-45.

125 BENTIVOGLIO, 2017, p. 20-21.

temporal, submetendo a Terra e todos os seres biológicos – animais e seres humanos – a uma perspectiva histórica [...]”.¹²⁶

Hoje a distopia ganha cada vez mais espaço. A noção de *imaginação histórica distópica* está associada a uma mudança radical na filosofia da História na segunda metade do século XX. A Modernidade estava convicta sobre o papel da História e de sua prática, mesmo que isso significasse emplacar projetos “universais” que acreditavam acessar os acontecimentos do passado como realmente ocorreram. A Pós-modernidade, ao contrário, nutre muitos receios quanto a essa possibilidade. Historiografia é uma forma de interpretar um passado, um fragmento, uma narrativa momentânea que pode ser engolida por outra a qualquer momento.¹²⁷

Nesse sentido, as distopias tornam-se pertinentes para refletir sobre a natureza da filosofia da História e de seu papel na constituição do pensamento histórico do Mundo Contemporâneo. A *imaginação histórica distópica* faz com que autores da História ou da ficção enredem suas histórias de maneira receosa, de maneira cética e até mesmo pessimista.¹²⁸ Nas palavras de Bentivoglio:

[...] antes de figurar suas narrativas, ficcionistas, narradores e historiadores parecem deparar-se com hesitações desencorajadoras diante da ciência ou da expectativa exitosa de sua escrita, cujos rastros são sentidos na produção literária atual.¹²⁹

Thays Tonin dialoga com Bentivoglio. A autora argumenta que o “pathos” distópico orienta o pensamento histórico e as artes contemporâneas a partir das lacunas deixadas pela Modernidade. As distopias podem ser consideradas sintomas de engendrados nas mentalidades durante o percurso moderno. Em suas palavras:

Distopias. Qual a relação entre palavra e coisa? Artes distópicas, imagens distópicas. Começo por dizer que o termo aqui não se relaciona a uma postura política ou paradigma de pensamento – assim como quem fala de pensadores “utópicos” – a distopia é a realidade criada onde se passam essas narrativas, é o cenário, visionado a partir dos caminhos possíveis que o projeto moderno de sociedade nos trouxe.¹³⁰

Em seu estudo sobre imagens distópicas a partir dos gibis e de algumas outras mídias, a autora considera que para falar de História e de sintomas de uma época através das artes é necessário compreender que o pensamento não respeita fronteiras, nem as disciplinares.¹³¹ Para a historiadora:

Simbolismos, ocultismos. Tão presentes, tão pulsantes. Entre intencionais e fantasmáticos. Como não vê-los com facilidade? [...] como não ver imagens que remetem a cânones das ciências, representações de mitos, narrativas de outros tempos, simbolismos?¹³²

126 KOSELLECK, 2014, p. 10.

127 BENTIVOGLIO, 2017, p. 20-21.

128 Ibid., p. 7.

129 Ibid., p. 7.

130 TONIN, 2015, p. 43.

131 Ibid., p. 15.

132 Ibid., p. 35.

Para refletir sobre distopias e falar em história do pensamento é necessário supor intrincadas relações em que as ciências e as artes se encontram.¹³³ As questões que surgem a partir da leitura de quadrinhos como *Watchmen* (1986-1987), *V de Vingança* (1982-1983) e inúmeros outros rendem um bom ponto para compreendermos as tênues conexões entre arte e ciência.

A autora considera que as distopias mexem com o “pathos” de uma sociedade de indivíduos, principalmente em relação à soberania: soberania nacional, soberania de espaços geográficos, soberania de si, de poder julgar (no sentido jurídico). Nesse sentido, distopias podem invocar antinomias que circularam o pensamento moderno, que pautaram o pensamento ocidental. Luz e trevas, realidade e ficção, liberdade e controle, bem e mal. Artes distópicas são importantes para olharmos a Modernidade.¹³⁴ Para a autora, “[...] se as utopias são projetos modernos, as distopias são sintomas (sob a forma de arte) de seus fracassos ou de seus sucessos”.¹³⁵

A relação entre utopia e distopia é interessante. Mesmo que possam parecer inicialmente, não são unicamente opostos. Uma utopia jaz adormecida dentro de todo universo distópico. É uma espécie de supressão que a torna presente. Tudo porque o distópico não pode existir sem um lugar utópico. Em outras palavras, o escrutínio das tendências perigosas do presente também traz consigo, mesmo que em entrelinhas, o lugar que deveria ser ideal.¹³⁶ Um tremendo paradoxo, que para Tonin é:

[...] da própria palavra distopia, da relação entre palavra e coisa, já que nos parece que toda distopia é de certa maneira redentora ou crítica do presente: toda distopia afirma, ao demonstrar um futuro indesejável, um horizonte de expectativa desejável – uma utopia pós-distópica. Sua relação entre forma e conteúdo, transparência, visualidade e opacidade, virtualidade, capacidade representativa – são complexas. Nos dão imagens do que não queremos, nos fazem querer outras coisas, outros lugares, outras imagens. Essa relação entre formas e conteúdos, transparências e opacidades parecem brincar conosco, um entrelugar entre cobiçar e temer, entre desejo e repulsa.¹³⁷

Na Modernidade, o tempo histórico é conduzido num ritmo próprio. Um ritmo que se torna um projeto utópico pois ordena as temporalidades ao passo em que passado, presente e futuro entrelaçam-se rumo a conduzir a humanidade ao progresso. Thays Tonin nos diz que, na Modernidade, o tempo e o relógio tornam-se obsessões simbólicas, e cita o conto intitulado *The devil in the belfry* (1839), de Edgar Allan Poe. Nessa fábula, existe uma sociedade regida por um relógio e, na ausência deste, não há ordem nem entendimento.¹³⁸ A historiadora também afirma sua importância a partir da forma como a temporalidade é tratada em *Watchmen*. Em suas palavras:

Em *Watchmen*, ele reaparece, símbolo central na obra, mas sob nova temática, a da contagem e previsão para o fim do mundo, para uma guerra nuclear eminente. Assim como o ideal, o modelo estético da beleza, da arte da Antiguidade, está na formulação (no corpo, na inteligência – aperfeiçoamento em direção a perfeição de uma capacidade cognitiva de apreensão do mundo e das coisas) da personagem Ozzy, o homem “mais inteligente do mundo”. Não é sem razão que Benjamin opõe

133 TONIN, 2015, p. 18.

134 Ibid., p. 78.

135 Ibid., p. 32.

136 Ibid., p. 50.

137 Ibid., p. 50.

138 Ibid., p.93.

o relógio, “o tempo mecânico”, “o tempo que mede espacialmente o movimento dos ponteiros do relógio”, ao tempo que ele afirma, o tempo histórico-messiânico.¹³⁹

Os escritos de Thays Tonin são pertinentes para pensar o meu próprio objeto. Proponho um exercício interpretativo que dialogue com a historiadora e que trate distopias como “sintomas de uma época, projeções em um horizonte ficcional de questões levantadas pelos projetos civilizadores modernos”.¹⁴⁰

Dentro desse panorama, meu foco é a questão do tempo. Pretendo abordá-lo observando a maneira como a linguagem temporal dos gibis se configura. *Gilgamesh II* (1989) e *Liberdade* (1990) são distopias únicas. Elas incorporam elementos históricos em seus enredos e também recorrem a muitos conceitos que foram essenciais para a Modernidade. Há passado em sua narrativa.

Nosso alvo de interesse é discutir temporalidade a partir da linguagem do quadrinho distópico. Vimos no último tópico que distopias, assim como a historiografia, se situam em *deslugares*. O passado construído pela narrativa do historiador não se refere ao passado real, mas a um constructo do passado elaborado através de vestígios, que paira suspenso sob as regras do tempo físico. Nesse *deslugar*, a ciência histórica acontece. É nele que o pesquisador tem a função de lapidar, construir, rejeitar narrativas sobre o passado.

O objetivo deste tópico foi apontar o debate historiográfico em que as distopias contemporâneas estão inseridas. A Modernidade estava assentada em um projeto científico utópico (conhecer o passado como realmente aconteceu), que só era eficiente dentro da mentalidade epistemológica moderna. Segundo Bentivoglio, as distopias contemporâneas representam a crise nesse projeto utopista,¹⁴¹ a epistemologia pós-moderna é distópica ao passo que nutre muitos receios sobre a capacidade científica contemporânea, ao considerar que tudo que se tem são interpretações frágeis sobre o passado.

Esses estudos foram interessantes, pois permitem perceber que é possível discutir distopias a partir de uma perspectiva histórica. Uma forma de transformar universos distópicos em objetos de estudo é justamente refletir sobre a natureza epistemológica da História e a questão da temporalidade. Nesse sentido, acredito que *Gilgamesh II* (1989), de Jim Starlin, publicado pela DC Comics, e *Liberdade* (1990), de Frank Miller e Dave Gibbons, publicado pela Dark Horse Comics, enquanto discursos artísticos do Mundo Contemporâneo, também são influenciados pela *imaginação histórica distópica* que articula a filosofia da História na Pós-modernidade. Essas informações são essenciais para uma leitura interdiscursiva do gibi.

2.5. A Semântica Moderna em Colapso no Gibi *Liberdade* (1990), de Frank Miller e Dave Gibbons

A análise das fontes será apresentada de uma maneira pouco usual em trabalhos acadêmicos. Pretendo acompanhar a própria narrativa dos quadrinhos. Fazer isso é importante por dois motivos: o primeiro é situar o leitor em relação ao objeto selecionado. Nem todos estão familiarizados com esses dois gibis. Essa medida contribui também para tornar o acesso a essa dissertação mais democrático.

O tempo é um recurso essencial para a narrativa do quadrinho, logo o segundo motivo que torna essa proposta interessante é organizar a grande quantidade de elementos

139 TONIN, 2015, p. 94-95.

140 Ibid., p. 31.

141 BENTIVOGLIO, 2017.

temporais que esses quadrinhos oferecem. Considero que seguir de maneira linear é uma opção para estruturar melhor o texto. Assim posso compor um gradiente distópico que dê conta de observar os usos e efeitos da linguagem temporal através de sua narrativa.

O objetivo deste tópico em específico é a leitura de fontes, alicerçada na análise interdiscursiva, que considera que a semântica vai além da linguística pura e é capaz de resignificar aquilo que é dito antes.¹⁴² *Liberdade* (1990) é marcado por referências históricas que remetem à formação dos Estados Unidos no século XVIII e XIX: elementos particulares, como a violenta relação entre Estado e indígenas norte-americanos, e também elementos conceituais comuns à formação da maior parte das sociedades ocidentais. O gibi volta-se para questões como a constituição de um país e representação política. Considero esses fatores como parte da narrativa temporalizada, a partir de sua historicidade. Ou seja, o universo de eventos históricos utilizados para compor a narrativa distópica dos quadrinhos criados no final do século XX compreende e atribui sentido a acontecimentos centrais no processo histórico que veio a constituir os Estados Unidos entre os séculos XVIII e XIX. A semântica desses conceitos foram pilares centrais durante a maior parte do percurso da Modernidade.

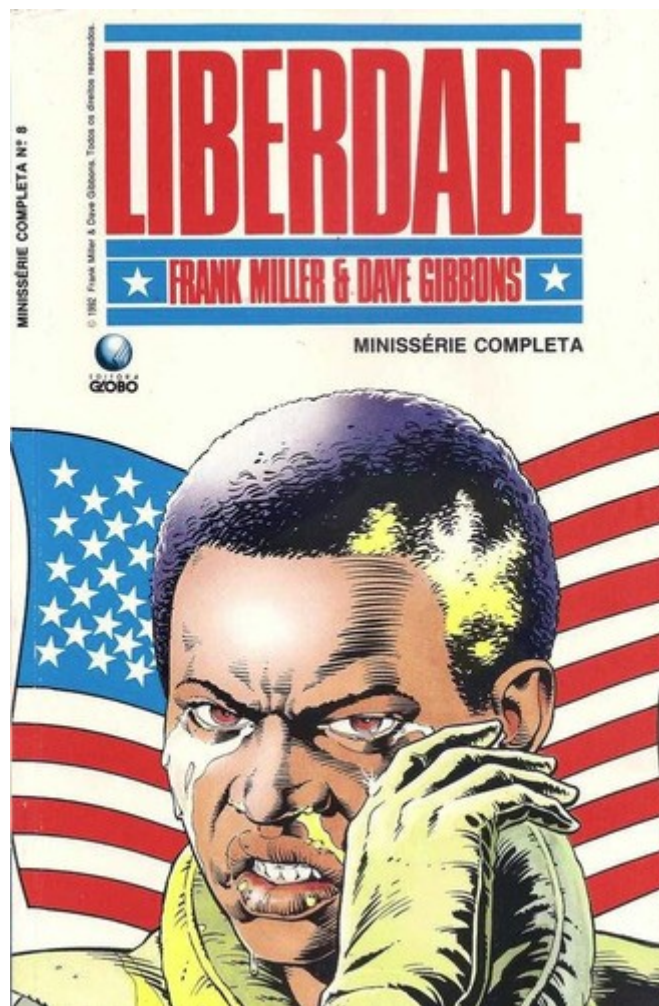


Figura 1 – Capa de *Liberdade*
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

142 ORLANDI, 1990, p. 36.

Como já sabemos, *Liberdade* é um quadrinho distópico criado por Frank Miller e David Gibbons, publicado pela Dark Horse Comics em 1990. O gibi conta a história de Martha Washington e sua trajetória para sobreviver em meio à América opressora e absolutamente caótica durante o período de 1995 a 2012.

Suas páginas são marcadas pela presença de linguagem política e também iconográfica sobre a história política dos Estados Unidos. O quadrinho é permeado por imagens da bandeira, da Estátua da Liberdade, da águia careca, de Abraham Lincoln – símbolos que funcionam muito mais que apenas recursos sem significado. Todos eles tiveram (e têm) papel na formação cultural, histórica e política norte-americana.

A Figura 1 corresponde à capa do volume I de *Liberdade* (1990), marcado pela apresentação da protagonista Martha Washington e a bandeira dos Estados Unidos é usada como plano de fundo. Considero a bandeira um excelente ponto de partida para começar essa exposição. Trata-se de um símbolo recorrente no percurso histórico de qualquer país, logo, um recurso importante para a narrativa temporalizada.

Raimundo Olavo Coimbra aponta que é difícil localizar com exatidão em que momento da história as bandeiras nasceram, assim como não é fácil precisar o surgimento de objetos como anéis, adereços e lâminas. Para o autor, o homem primitivo que alcança a fase psicológica da linguagem ideográfica e também o estágio social de horda cria símbolos como uma forma de se comunicar. Um destes símbolos pode ter sido para significar a união do grupo em suas atividades de caça ou eventuais comemorações festivas e essa seria a gênese do que viria a ser chamado séculos depois como “bandeira”.¹⁴³

Para Raimundo Olavo Coimbra, a etimologia da palavra “bandeira” vem do gótico “bandvja”, que significou a princípio “sinal” e depois o grupo de pessoas seguindo um mesmo sinal. A mudança desses significados dá-se não pela semelhança entre as duas expressões, mas pela relação de dependência entre os termos.¹⁴⁴

Do mesmo modo, quando denominamos de “Bandeira” um grupo de pessoas que seguem uma bandeira, é porque ocorre o mesmo: a Bandeira-sinal é parte da Bandeira-grupo e a Bandeira-sinal é efeito de uma Bandeira-grupo. Indica esta relação de compreensão, até de dependência, entre as duas acepções do termo “bandeira”.¹⁴⁵

Para Coimbra, a bandeira trata de um sinal que leva a conhecer um grupo correspondente, mas vai além. É um símbolo capaz de apelar mais para a emoção que para a cognição, pois é de sua natureza ter esse apelo. O autor sugere que “pátria” é uma noção de necessidade primária, mas um tanto abstrata e difícil de absorver em si. A bandeira, embora secundária, é algo concreto capaz de despertar o dinamismo interior e as cargas energéticas que permeiam as noções de “pátria” e de “nação”.¹⁴⁶

A bandeira norte-americana nasce no contexto da independência, ou seja, na segunda metade do século XVIII. Ela é a primeira bandeira de nacionalidade no continente americano. Foi criada em 1775, durante a luta por emancipação, e aprovada dois anos depois pelo Congresso. Pela primeira vez houve a ideia de representar na bandeira o símbolo das

143 COIMBRA, Raimundo Olavo. **A bandeira do Brasil: raízes histórico-culturais**. 2. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: IBGE, 1979. p. 36

144 Ibid., p. 83

145 Ibid., p. 83

146 Ibid., p. 98-99.

unidades federadas da nação. Foram treze faixas representando cada uma das colônias e um pavilhão, composto inicialmente por treze estrelas – hoje são cinquenta.¹⁴⁷

Naturalmente, essa ideia do símbolo capaz de representar um grupo é um tanto quanto simples. Historicamente falando, podemos enriquecer essa definição. Que grupos requisitam a bandeira de uma nação? Que grupos a rejeitam? Porque a bandeira do Brasil é recorrente em manifestações de caráter conservador e a bandeira antifascista é comum em manifestações de esquerda?

Para todos os efeitos, vamos trabalhar com a noção de símbolo historicamente relevante passível de usos e efeitos políticos. A bandeira, enquanto símbolo, também tem função de significado. Um time de futebol pode ter jogadores, técnicos, dirigentes e até mesmo patrocinadores impopulares; entretanto o torcedor vai continuar a vibrar com a bandeira da agremiação. Como um símbolo, a bandeira tem o poder de afastar partes concretas desagradáveis em função do grupo como um todo.¹⁴⁸

O gibi começa com as memórias de Martha Washington. Quando a menina nasceu, um homem chamado Rexall foi eleito presidente e deu início a uma bateria de políticas para centralizar o poder nos Estados Unidos. Além disso, houve o início de um processo de marginalização que aprisionou os negros em periferias chamadas “estufas”. O pai de Martha Washington foi morto em um protesto contra essas medidas.

147 COIMBRA, 1979, p. 74.

148 Ibid., p. 100.

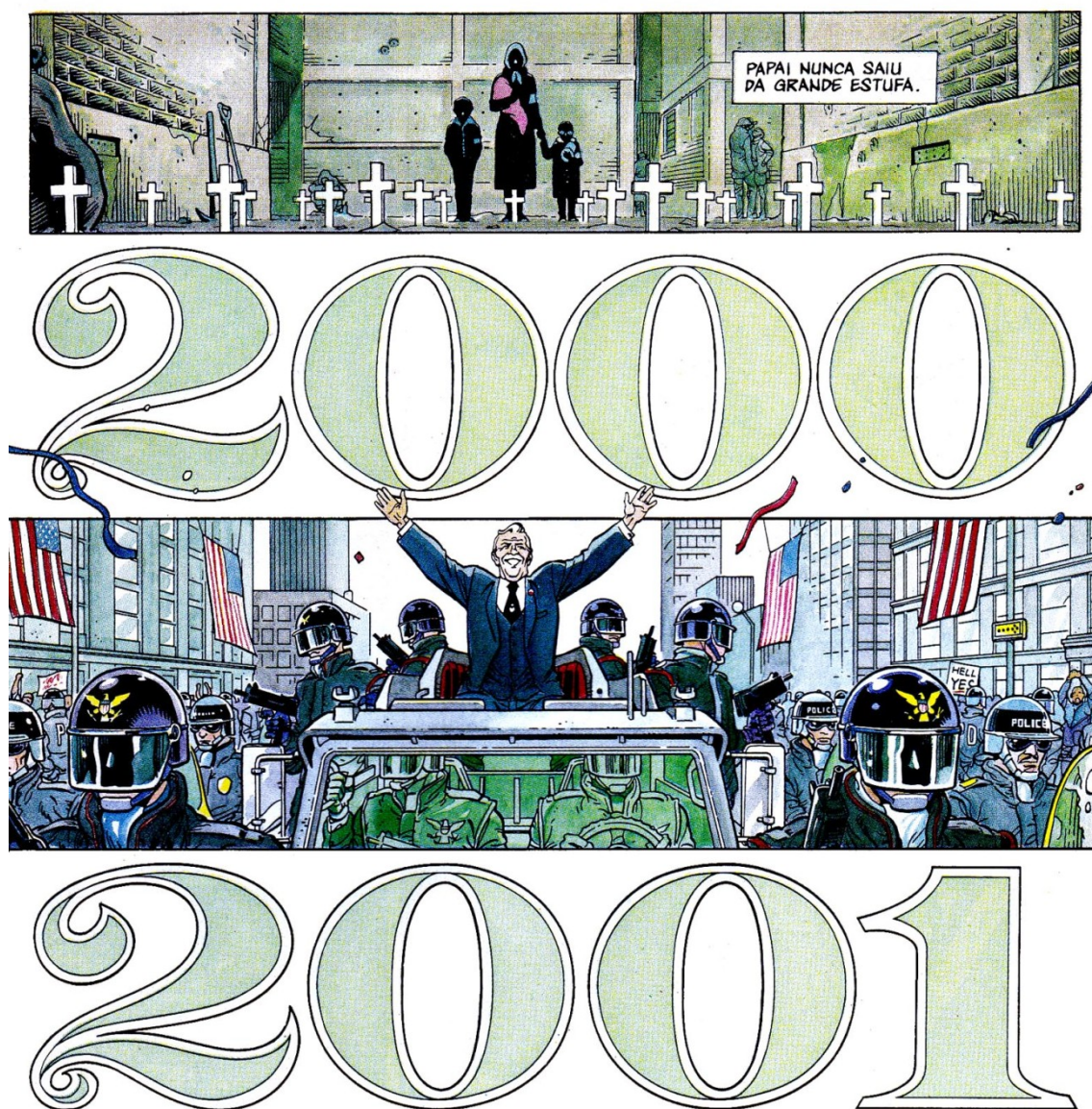


Figura 2 – A luta por representação política
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

É difícil definir a ideia de “calendário político” através de palavras. O termo é bastante abrangente. Pode se referir ao itinerário de datas importantes de determinada região, e também pode ser lido como a agenda de um governo em específico. Felizmente, a Figura 2 nos entrega um panorama mais simples: a realização de eleições como forma de contabilizar a passagem do tempo.

Para Norberto Bobbio, o conceito de “representação política” é um elemento central da história política moderna, ao menos nas democracias ocidentais. As assembleias parlamentares periodicamente eleitas são uma expressão concreta do desejo de representação política.¹⁴⁹

¹⁴⁹ BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. vol. 1. 13 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. p. 1101.

O autor considera que o regime político representativo se manifesta em oposição aos regimes absolutistas e autocráticos. Nesse sentido, a governabilidade desloca-se do controle dos súditos e se vincula a regimes democráticos em que não há mais distinção entre governados e governantes (ao menos em teoria). Em outras palavras, o sentido de representação política está associado à vontade de exercer poder político por quem não pode alcançar pessoalmente o poder.¹⁵⁰

No gibi, a noção de representação política volta e meia retorna aos holofotes, não apenas através das eleições. Há a questão da sucessão presidencial, a ambição de cargos de governo e também o desejo de poder. Há um jogo de interesses que dissocia o conceito do idealizado pela Modernidade, sempre há um deslocamento rumo à autocracia.

Nas “estufas” (periferias onde pobres ficam aprisionados) existe caos generalizado e um alto índice de criminalidade. Os apartamentos são minúsculos e não existem ruas: entre os prédios e residências só existem calçadas. A mobilidade social desse universo distópico é praticamente nula para aqueles que ocupam a posição de Martha Washington, uma mulher negra e pobre.

150 BOBBIO, 2008, p. 1102.

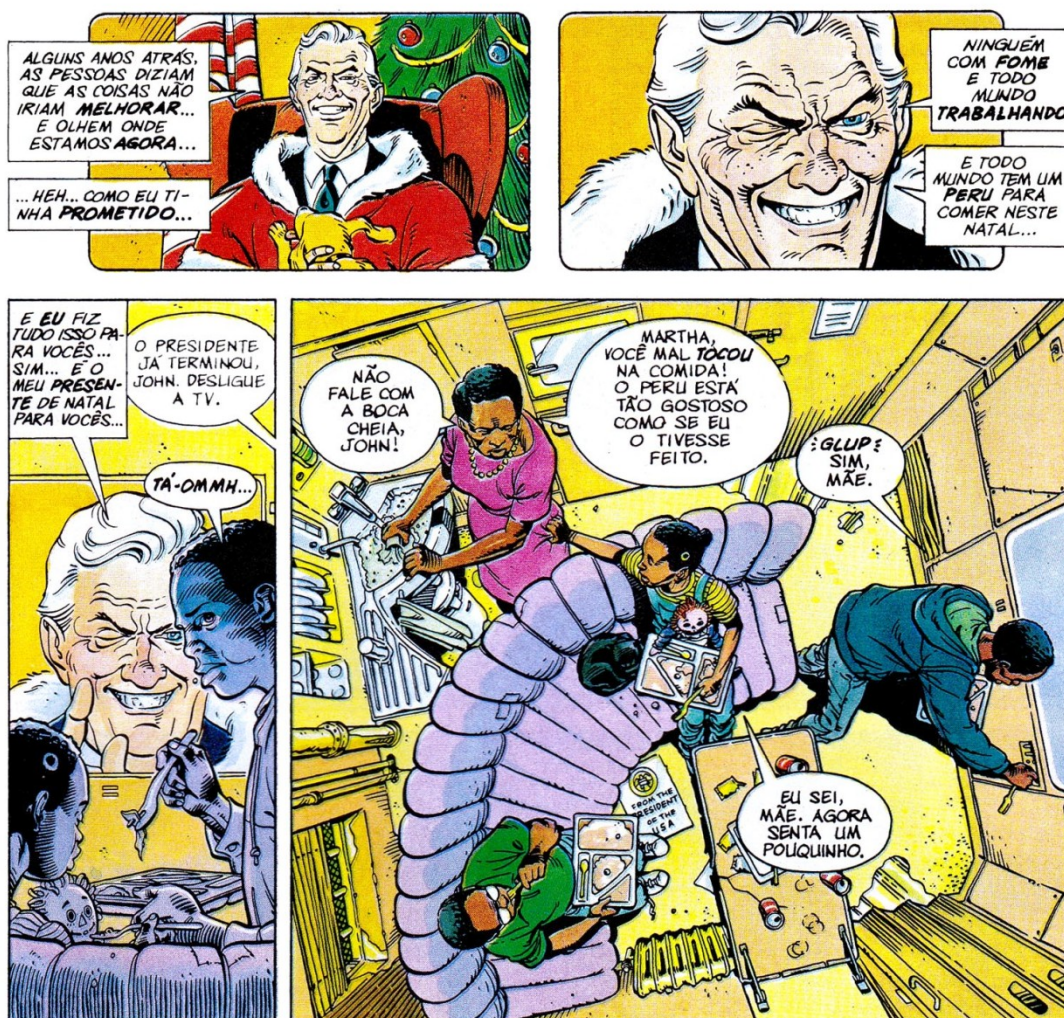


Figura 3 – A vida nas “estufas” e o papel da propaganda (MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

O responsável por esta calamidade é o presidente Rexall, que divulga essa política de marginalização na TV com um sorriso carismático no rosto. Na Figura 3, o homem fala que suas medidas são “bem-estar social”.

O bem-estar social foi um produto da Grande Depressão que assolou o mundo na primeira metade do século XX. Oriunda de governos social-democráticos e tendo absorvido valores keynesianos, essa política econômica voltou os principais mecanismos de Estado para contenção de danos, apoio às demandas sociais e defesa do emprego.¹⁵¹ O período em que *Liberdade* (1990) foi publicado é marcado pela ascensão de um neoliberalismo que desmonta essas medidas. Para Ronald Reagan, quanto menor o Estado, melhor; mas isso apenas na esfera econômica. Do ponto de vista da cultura há a ascensão de movimentos como o Parents Music Resource Center (PMRC), que empreenderam verdadeiras cruzadas contra músicas que eram culpadas pela “deterioração de valores familiares”. Artistas como Prince e Madonna foram alvos desse movimento.

151 BOBBIO, 2008, p. 1194.

Os meios de comunicação são um objeto de extrema importância para compreendermos a presença do tempo em *Liberdade* (1990). Eles são responsáveis por fornecer o panorama político daquele mundo, além de contabilizarem a passagem do tempo através de datas em muitos momentos. O principal desses elementos tem a ver com a forma com a qual os presidentes são tratados. Ao longo do gibi, os governantes vão da popularidade à impopularidade e isso reverbera em jornais, revistas e até mesmo programas de TV.

Hans Ulrich Gumbrecht considera que a imprensa tem um papel fundamental na formação da Modernidade. Para o autor, a forma como os homens se relacionavam com o mundo no Medievo orbitava ao redor de sua religiosidade – era preferível preservar aquilo que já se sabe a explorar conhecimentos novos.¹⁵²

Isso ocorre não apenas por uma questão de dominação, mas devido ao alcance de sua percepção da realidade. Relacionar-se com a própria comunidade era suficiente para constituir sua própria perspectiva. Com a disseminação da imprensa, a chegada do europeu à América e a Revolução Francesa, há uma ruptura em relação a esse processo. Há uma chegada muito grande de informações e, devido a essa nova dinâmica, os movimentos passam a ser explicados por um observador.¹⁵³

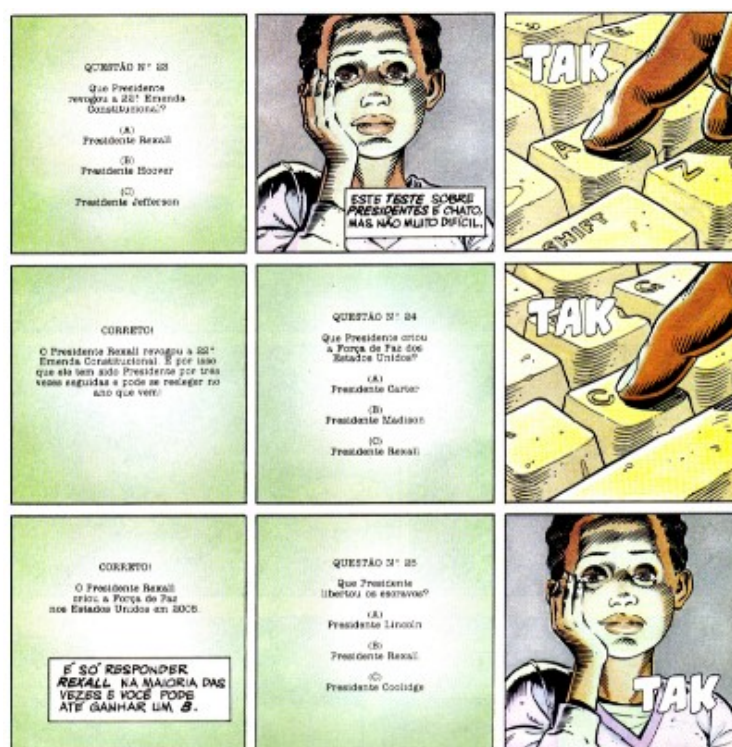


Figura 4 – O teste de História
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

Na Figura 4 temos o contexto de uma aula de História e um ótimo ponto para refletirmos sobre o tempo (em especial o passado) nessas narrativas. Nela, a protagonista Martha Washington precisa realizar uma prova em um computador – o que seria uma tarefa corriqueira, se não fosse pela maneira como é apresentada. Todas as questões da prova

152 GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 12.

153 Ibid., p. 14.

envolvem um único personagem, presidente Rexall, que é líder daquele universo distópico. O passado é controlado para beneficiá-lo. Esse padrão se repete em *Gilgamesh II* (1989), onde, em uma aula de História, o professor é um robô que leciona de maneira a perpetuar aquele regime. Qual é o interesse dos regimes distópicos no controle do passado? Segundo Carolina Figueiredo:

O passado constitui uma ameaça para os governos distópicos por ser incongruente com a atualidade, imperfeito e potencialmente subversivo. Eliminando-o ou homogenizando-o é possível garantir sua coerência com a ideologia vigente. Realiza-se um processo no qual os fatos são definidos como históricos conforme se observa do presente. É o tempo de agora que determina a História e não a cronologia acontecimentos.¹⁵⁴

O papel do passado em narrativas distópicas contemporâneas gera muitos debates. Em geral, nas distopias ele é moldado de acordo com o presente como forma de controle, o que significa que História e memória coletiva são manipuladas para a manutenção da ordem social vigente. A memória individual, em geral manifestada por personagens que viviam na liberdade do mundo anterior à distopia, seria uma das poucas instâncias onde a lucidez e a autonomia são preservadas.

O presidente Rexall suspendeu emendas da constituição quando foi eleito pela primeira vez e conseguiu mandatos consecutivos. Ele enfrenta alguma oposição popular, mas mantém-se estável por quase quinze anos. Governa entre o período de 1995 a 2009, mas no final desse percurso sua popularidade e sua política estão comprometidas.

As constituições nascem em contexto de crise do Antigo Regime e são peça central no Mundo Moderno. Hoje, a noção de constituição é associada à repartição de poder político entre diversos órgãos constitucionais, garantindo a cidadãos uma bateria de direitos inalienáveis e promovendo garantias contra abusos cometidos por regimes políticos.¹⁵⁵ No gibi distópico, a constituição não aparenta limitar o Estado.

O governante tenta contornar a crise econômica causada por guerras reduzindo gastos com saúde. Nesse período, a protagonista Martha Washington estava internada em uma casa de repouso mental após testemunhar o assassinato de um professor. Sua presença lá é marcada pela recuperação gradual de sua sanidade. A moça decide que seu objetivo será sobreviver e deixar a “estufa” a qualquer custo.

154 FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. Memória e poder nos regimes distópicos. **Papeis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMS**, vol. 19, n. 38, 2015, p. 83-98. P. 86.

155 BOBBIO, 2008, p. 258.

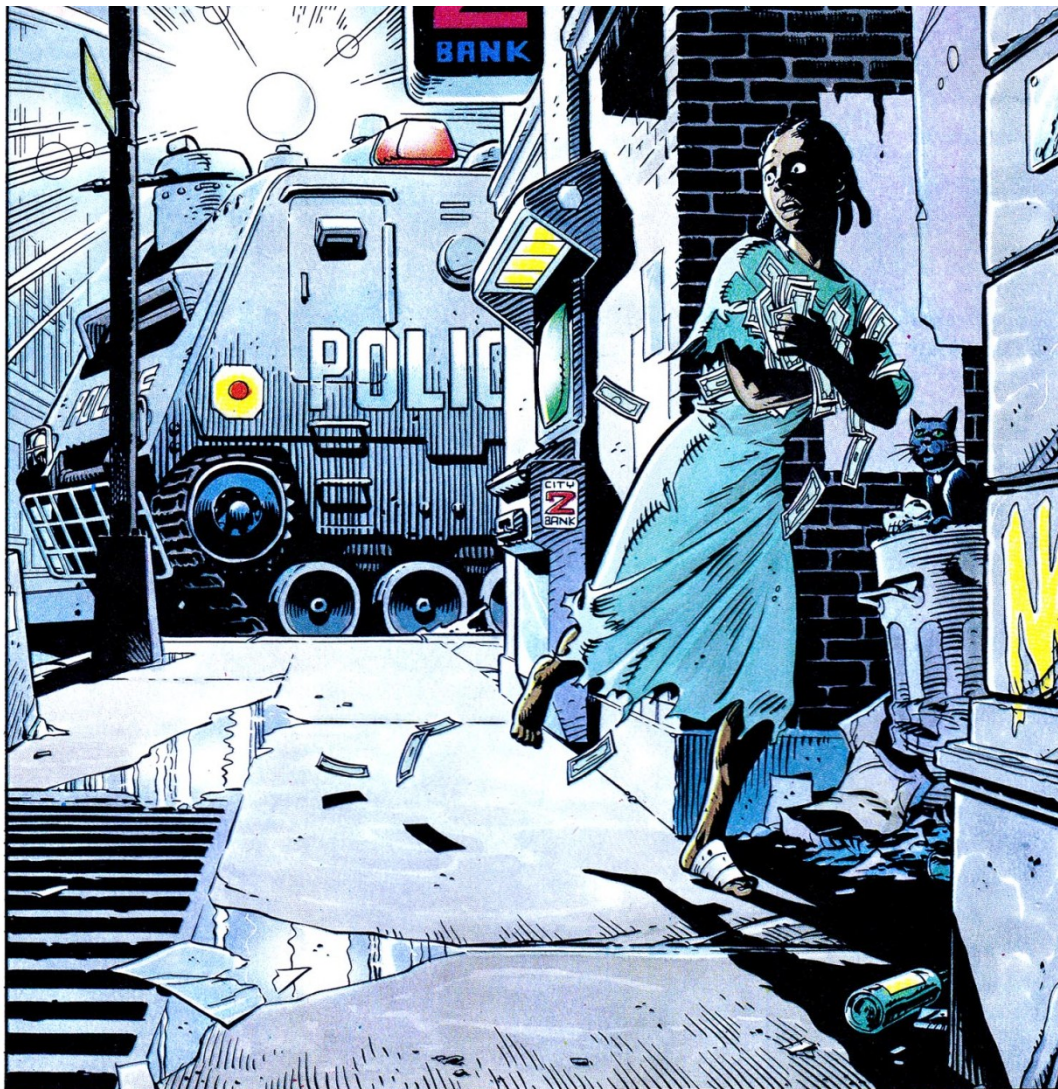


Figura 5 – A fuga desesperada da “estufa”
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

A nova medida econômica do presidente Rexall destrói todas as casas de repouso mental do país e todos os internos são exterminados com injeções. Martha entra em luta corporal com o enfermeiro que iria abatê-la e consegue matá-lo. Ela rouba sua carteira e consegue tirar todo seu dinheiro no banco.

A questão da luta pela liberdade em distopias é bem interessante. É uma condição da própria palavra, uma vez que todo mundo distópico afirma, ao demonstrar um futuro indesejável, um horizonte que seria o desejável. Thays Tonin chama isso de *utopia pós-distópica*. A distopia nos dá imagens que não queremos para nos fazer querer outras coisas, outros lugares e outras imagens e parecem brincar conosco, um entrelugar entre cobiçar e temer, entre o desejo e a repulsa.¹⁵⁶

156 TONIN, 2015, p. 50.

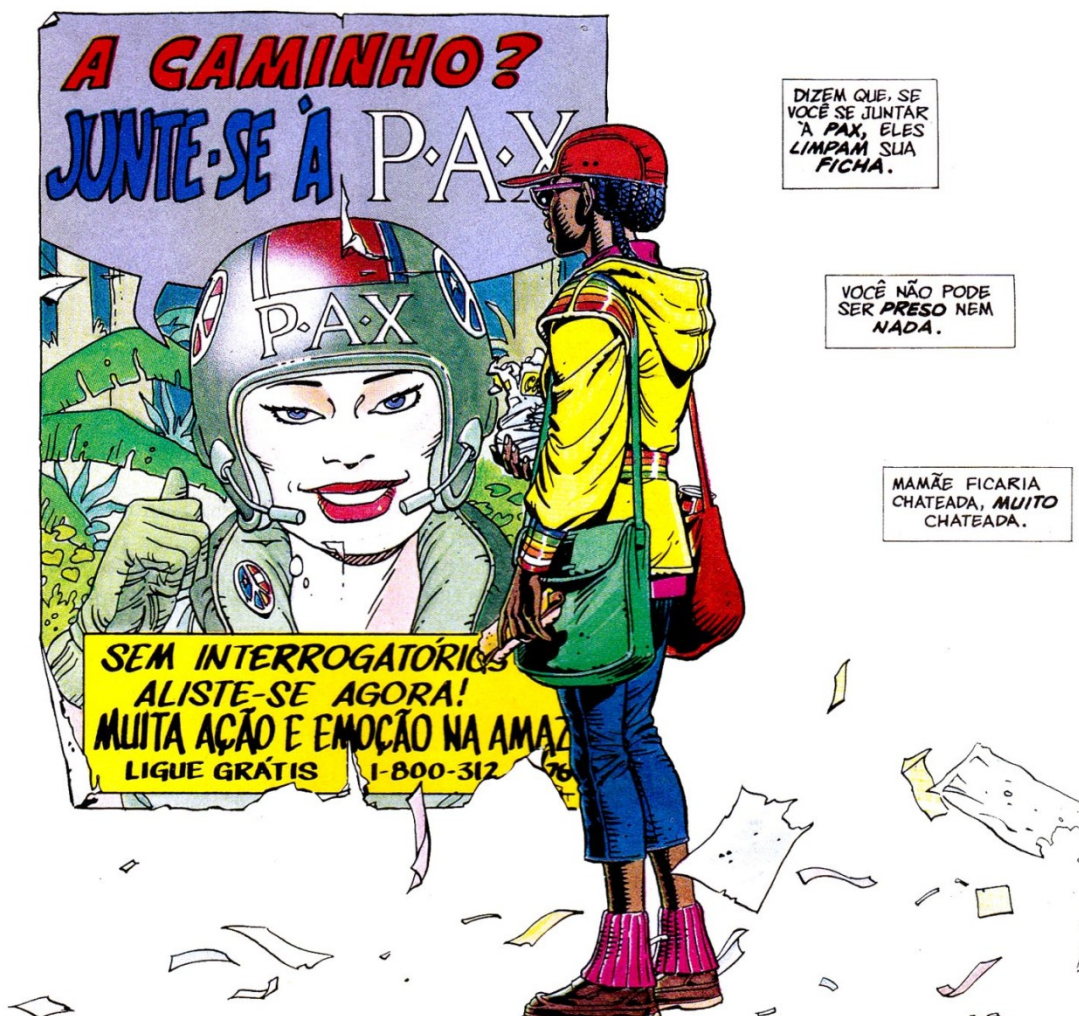


Figura 6 – O cartaz de alistamento
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 1)

A mulher consegue deixar a “estufa” e vê no alistamento militar uma forma de fazer todos os seus crimes prescreverem (Figura 6). O recrutamento a partir de cartazes também faz parte do interesse da iconografia política.

No livro *Medo, reverência e terror*, de Carlo Ginzburg há um ensaio que se chama *Seu país precisa de você*. ‘Nesse ensaio, o historiador italiano recorre aos escritos de Aby Warburg que falam sobre “pathosformeln” (fórmulas de emoções) para indagar a iconografia política e perguntar sobre seus efeitos. Seu objeto de interesse são imagens que convocam: imagens que chamam jovens ao exército, que chamam ao consumidor para comprar cigarros e até mesmo o fiel para a igreja.



15. Alfred Leete, "Faça parte do exército do seu país", cartaz de recrutamento com o retrato de Lord Kitchener, Reino Unido, 1914.

Figura 7 – “Faça parte do exército do seu país”

(GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 62.)

Carlo Ginzburg traça um panorama histórico e busca observar o apelo desses cartazes. Para o historiador, existem duas características relevantes nesse tipo de comunicação: os olhos e as mãos. O autor relata que não importa de que ângulo se observa esse cartaz, os olhos da imagem sempre se encontravam com o do espectador e nunca o deixavam.¹⁵⁷

O chamado feito a partir do gesto de apontar seria uma releitura da posição das mãos de Jesus Cristo em pinturas da Idade Média e seus efeitos são muitos similares. Uma faz uma convocação religiosa, a outra faz um chamado à guerra. O autor sugere que esses tipos de cartazes interligaram tradições pictóricas em um contexto permeado por uma dinâmica de publicidade para alcançar esse efeito.¹⁵⁸

Na Figura 6, embora o semblante da combatente seja convidativo e sorridente, ainda há a presença desses elementos pictóricos responsáveis pelo ritual de convocação. A posição das mãos e o olhar que segue o observador são características que tem como objetivo prender

157 GINZBURG, op. cit., p. 77.

158 Ibid., p.88.

a atenção. Há instrumentalização da representação sobre o tempo para comunicar emoções, ou, nesse caso, podemos recorrer à iconografia política para indagar o gibi.

O segundo ato do quadrinho é marcado pela queda do presidente Rexall e também pela entrada de Martha na força militar da “Pax”. A vida da garota é permeada pelas convocações para o exército em inúmeros meios de comunicação, como TV, jornais e cartazes espalhados pela cidade. Nesse momento, a Casa Branca explode (não se sabe quem é o responsável) e Rexall, assim como todos de seu gabinete, ficam gravemente feridos. Seu sucessor é o Ministro da Agricultura. O homem se chama Nissen e é tratado como um liberal por quem ninguém do governo se afeiçoava.



Figura 8 – O otimismo ao redor de Nissen
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 2)

O presidente Nissen é tratado com bastante otimismo a princípio. Sua medida inicial é um cessar-fogo, que marca uma ruptura com as antigas políticas de conflitos externos de Rexall. Nissen também promove o fim da concentração de poder político e convida grupos étnicos e diversificados para discutir as diretrizes de seu governo. Howard Nissen chega inclusive a doar um território com uma refinaria para que indígenas apaches construíssem sua nação em um momento de reparação histórica sem precedentes.

A relação histórica dos Estados Unidos com sua população indígena é marcada por violência. Embora esse panorama seja uma constante que vem desde o período de colonização, considero o processo de independência no século XVIII um momento em que esse cenário se agrava devido à da formação de um Estado nacional e o expansionismo territorial que o país enfrentou ao longo do século XIX.

Benedict Anderson diz em seu livro *Comunidades imaginadas* que o tempo é essencial para compreendermos a formação do ideal de nação. Para o autor, muitas narrativas sobre unidade política circulavam em livros, mapas, cartas, jornais e romances. Esse panorama funcionava como os vitrais, a arte, os textos religiosos e as pregações funcionaram durante a Idade Média, isto é, materializavam ideias que no caso versavam sobre terras ainda imaginárias, suas comunidades imaginadas. A consciência nacional era construída simultaneamente à formação de uma comunidade de leitores.¹⁵⁹

O efeito colateral desse processo diz respeito ao relacionamento com os povos indígenas. Frederick Jackson Turner diz em um livro publicado em 1893 que a expansão rumo ao Oeste faz parte da história do “desenvolvimento” norte-americano. Nesse sentido, a presença de indígenas na fronteira seria um fator que representava perigo.¹⁶⁰

Essa ideia de batalhas pelo “desenvolvimento” oculta as reais dimensões da violência contra povos originários. O histórico colonial, religioso e todas as cargas inerentes ao confronto de “bárbaros” e “civilizados” também permeiam a relação da formação política norte-americana com os nativos.

Os soldados da “Pax” que lutavam ao redor do mundo, em Cuba, no México e na Indochina são realocados e enviados para a Amazônia. As tropas devem defendê-la de grandes redes de “fast food” que desejam explorá-la.

A palavra “pax” vem do latim e significa “paz”. Dentre seus usos para referir-se a momentos históricos, destaca-se aquele observado durante a transição da Antiguidade para o Medieval. O Império Romano contou com muitos elementos para manutenção de sua ordem e sistema. O período atinge sua expressão máxima durante o período conhecido como “Pax Romana”, em que simbolicamente o poder imperial é incontestável. Os soldados desempenhavam papel essencial na manutenção dessa ordem, não só pela defesa nas fronteiras, mas também pelo fortalecimento de mecanismos de identidade. Era um processo de construção de unidade política no qual todos os romanos podiam se incluir.¹⁶¹

Não é à toa que o exército romano é lembrado até os dias de hoje. Considero que a possível referência à “Pax Romana” foi tutelada por uma semântica moderna de maior presença no quadrinho, que é a questão da manutenção da nação. As tropas da “Pax” do gibi, embora tenham função similar à do exército romano, correspondem a um mecanismo para absorver pessoas que estão à margem da sociedade. De certa maneira, é uma estrutura que também contribui para a preservação da unidade política nacional daquele universo distópico.

Martha Washington se alista, faz seu treinamento básico e vai batalhar pela Floresta Amazônica na América do Sul, mas ao desembarcar descobre que sua missão é praticamente suicida. Com muita força de vontade, supera todos os desafios que lhe são impostos e consegue a patente de sargento.

A moça envia um telegrama à sua mãe e promete voltar até o Natal. Do telegrama somos conduzidos novamente até o campo de batalha, onde a jovem enfrenta batalhas ininterruptas. Nesse momento, a combatente é um pouco mais experiente e enfrenta novamente as tropas da lanchonete “Fat Boy Burgers” para salvar a Amazônia. Dessa vez, ela descobre que o seu capitão, um homem chamado Moretti, é traidor e também um dos homens que está incendiando a floresta.

159 ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 1991. p.52-56.

160 TURNER, Frederick Jackson. *The Significance of the Frontier in American History*. Chicago: Wisconsin Journal, 1893. p. 6.

161 BARROS, José D’Assunção. *Passagens de Antiguidade Romana ao Ocidente Medieval*: leituras historiográficas de um período limítrofe. São Paulo, vol. 28, n. 1, 2009. p. 547-570. P. 566.

Capitão Moretti é o principal antagonista da história e atira em Martha assim que seu segredo é revelado. A mulher não morre e reúne forças para emboscá-lo com uma faca. *Liberdade* (1990) é marcado pela quantidade de situações de “quase-morte” pelas quais a protagonista passa. Ambos são nocauteados e um segundo agrupamento da “Pax” chega ao local. Martha é encontrada com vida e é levada ao QG como uma heroína.

O capitão traidor também sobrevive e passa a ameaçá-la para que não revele nada. O desejo de vingança, a questão da hierarquia militar e também uma visão tremendamente preconceituosa faz com que Moretti passe a atentar contra a vida da mulher sempre que tem oportunidade. Ele não admite que uma mulher oriunda da “estufa” seja condecorada heroína sozinha, então declara que a partir daquele momento haveria dois heróis – ambos. Esse é o início de uma relação de perseguição em que o superior deseja a cabeça do soldado raso.

enganei. Depois do trabalho, eu gosto de ir às áreas de reflorestamento para curtir um pouco mais, sempre sozinha. Certa vez, encontrei um macaquinho com os olhos tão espertos que pareciam os de um humano. O macaquinho parecia querer falar e, antes de ir embora, piscou para mim como se eu entendesse. Mas talvez eu tivesse só imaginando coisas.

De qualquer modo, estou voltando pra casa em poucas semanas. Eles dizem que vai ser antes do final do ano. O Comandante Bracket diz que é quase certeza. Ele vive dizendo que sou um excelente soldado e que vai sentir minha falta. Quem sabe eu chego para o Natal?

Beijos para a senhora e John, e me desculpe se a carta pareceu meio atrapalhada. Eu devia ter estudado mais Gramática.

Espero te ver em breve!

Martha



Figura 9 – O símbolo da tropa da “Pax”
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 2)

É interessante sublinhar que o emblema da “Pax” é uma união entre a bandeira dos Estados Unidos e um dos mais famosos símbolos de paz (Figura 9). Esse círculo nasceu na metade do século XX na Inglaterra, criado por Gerald Holtom para uma marcha a favor do desarmamento nuclear. É possível visualizar as letras “N” e “D” no centro da esfera que representa a Terra. Esse símbolo já foi alvo de interpretações conspiratórias que o colocavam como cruz invertida e quebrada, mas foi absorvido pela comunidade “hippie” em um discurso pacifista.¹⁶²

A Figura 9 traz em um só quadro o uso de três elementos históricos: a bandeira dos Estados Unidos junto do símbolo de paz e a alusão ao Império Romano. Essa união é importante, pois nos faz perceber que nas distopias em quadrinhos o tempo é por si só um ingrediente distópico capaz de desregular relações sentido em situações absolutamente incoerentes e caóticas. Esse cenário pode não ser evidente nesse ponto do gibi, mas se agrava um pouco mais à frente.

Martha não deixa o campo de batalha, mas prossegue na Amazônia lutando contra as grandes redes de “fast food”. O Capitão Moretti, todavia, passa a usufruir de uma vida de descanso e regalias enquanto colhe os louros do serviço da heroína. Em meio a esse panorama, Martha Washington começa a ter visões com a imagem de uma pantera.

Nesse eixo, as medidas do presidente substituto Nissen são novamente evidenciadas através das notícias na TV. Diferentemente do que a mídia sugere (que a abertura do regime político pode ser positiva), os Estados Unidos distópicos veem-se mergulhados em um caos cada vez mais generalizado.

Um quartel-general de um grupo “gay nazista” é incinerado acidentalmente por um canhão laser. Essa arma é disparada por acidente em um experimento envolvendo “psico-esquizofrênicos”, cujas mentes têm a capacidade de controlar esse arsenal bélico. Considero essa uma referência a *Akira* (1988), história de tremendo sucesso no Oriente e no Ocidente. No “mangá”, há uma criança com poderes de natureza telecinética e psicocinética que é chamada de “Akira”. Ela está envolvida em experimentos secretos de um programa governamental e o uso contínuo e desregulado desses poderes acaba destruindo o centro de Tóquio.¹⁶³

Esse grupo gay e nazista começa a promover atentados contra o presidente Nissen em retaliação, já que tais experimentos militares foram associados ao governo. Seu uniforme é marcado pela presença da suástica e de ombreiras misturados com elementos da subcultura de couro (Figura 10).

As jaquetas de couro, que, para muitos, são um sinal de rebeldia e liberdade também tem um histórico no campo da sexualidade e de gênero. O couro marcou presença em clubes de fetiches sexuais norte-americanos e europeus em meados dos anos 1960 e 1980. Dentro do universo gay, a moda é presente desde os anos 1940.¹⁶⁴

162 FIALHO, Carlos Eduardo; DUARTE, Sílvia Valéria Borges. Os invisíveis: os hippies na sociedade contemporânea. **Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói: ANINTER- SH/PPGSD-UFF, 03 a 06 de set. de 2012, ISSN 2316-266X. p. 1.

163 BOURGUIGNON, Bryan Lopes. Da destruição da matéria à criação do trauma: os ecos das bombas nucleares em *Akira* de Katsushiro Otomo. *In.*: BENTIVOGLIO, Julio. (Org.) **Distopia, literatura e história**. Espírito Santo: Milfontes. 2017. p. 106.

164 BRAZ, Camilo Albuquerque de. **À meia-luz...** uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculino. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. p. 51-55.



Figura 10 – A suástica e a subcultura do couro
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 3)

A suástica não é um símbolo que nasceu com o nazismo. Na realidade, para povos da Ásia trata-se de um emblema religioso sagrado que significa prosperidade. Malcom Quinn informa que esse símbolo foi cooptado por supremacistas brancos entre o final do século XIX e boa parte do século XX. O autor diz que a suástica foi usada como um recurso estratégico para recuperar a suposta “linhagem” e a “tradição” ariana perdida ao longo de séculos e desta forma tornou-se elemento de identidade e autorreferência ariana.¹⁶⁵

A alusão ao nazismo no gibi também representa a incorporação de um elemento histórico do passado na narrativa. Norberto Bobbio define “fascismo” como um sistema autoritário de dominação. Para o autor, suas características são: a monopolização da representação política por parte de um partido unido de massa hierarquizado, o culto ao líder, a exaltação à nação, o desprezo dos valores do individualismo liberal e também da colaboração das classes, em oposição ao socialismo e ao comunismo. Seus objetivos são a expansão imperialista e o aniquilamento das oposições, mediante o uso da violência e do terror. Também é marcado por um aparelho de propaganda baseado no controle das informações e dos meios de comunicação em massa e por um crescente dirigismo estatal no âmbito de uma economia que continua a ser essencialmente privada. Há a tentativa de

165 QUINN, Malcolm. **The Swastika: Constructing The Symbol**. New York: Routledge, 1994. p.

integrar estruturas de controle em uma lógica totalitária, isto é, na esfera econômica, social, política e cultural.¹⁶⁶

Não pretendo entrar no mérito da relação entre gays e o nazismo no gibi por dois motivos. O primeiro tem a ver com a curta presença do grupo na narrativa. Em segundo lugar, acredito que discutir sobre essa relação me afastaria da reflexão sobre a linguagem temporal. É notório que há uma relação problemática aqui, principalmente porque homossexuais fizeram parte de grupos perseguidos pelo totalitarismo nazista alemão. Para que esse ponto não passe em branco, creio que seja o caso de averiguar o fascínio que movimentos fascistas exercem sobre aqueles que não têm absolutamente nenhum ganho com ele.

Norberto Bobbio indica que na década de 1930, após os feitos do nazismo na Alemanha, surgiram estudos que se debruçaram sobre a adesão da pequena burguesia ao fascismo, mesmo que dele não pudesse provir nenhuma solução para a crise em que se encontravam. Essas análises articulavam a questão socioeconômica com uma análise psicossocial.¹⁶⁷ Para o autor:

As contribuições de maior relevo orientam-se em dois sentidos. Estudaram, por um lado, mais profundamente as características da ideologia fascista, particularmente as da versão alemã, e a sua capacidade de canalizar o ressentimento da pequena burguesia para objetivos fictícios, a troco, as mais das vezes, de satisfações simbólicas. Distinguiram, por outro lado, um nível de análise intermediário entre situação e ação de classe, como o da personalidade, inferindo a importância das estruturas de socialização — principalmente da família — como sede de formação e de reprodução de estruturas psíquicas consentâneas com a ideologia das classes ou elites dominantes.¹⁶⁸

Essa questão de ressentimento é um indicativo interessante para entender não só o gibi, mas também a atualidade. Por que hoje há brasileiros envolvidos com neonazismo, mesmo que o ideal de supremacia racial ariana despreze latino-americanos? Uma hipótese de resposta é justamente a questão do ressentimento. O cerne da aproximação com o fascismo passa a ser a manutenção de uma posição reacionária.

A “Facção Médica” (Figura 11) é outro grupo radical que se manifesta nas páginas de *Liberdade* (1990). Comandada por um Cirurgião Geral, esse movimento defende a eugenia e alega constantemente que o país está contaminado e precisa ser purificado. O símbolo desse grupo é uma cruz vermelha, mas diferentemente do viés humanitário, no gibi esse símbolo representa o extermínio.

166 BOBBIO, 2008, p. 466.

167 Ibid., p. 473.

168 Ibid., p. 473.

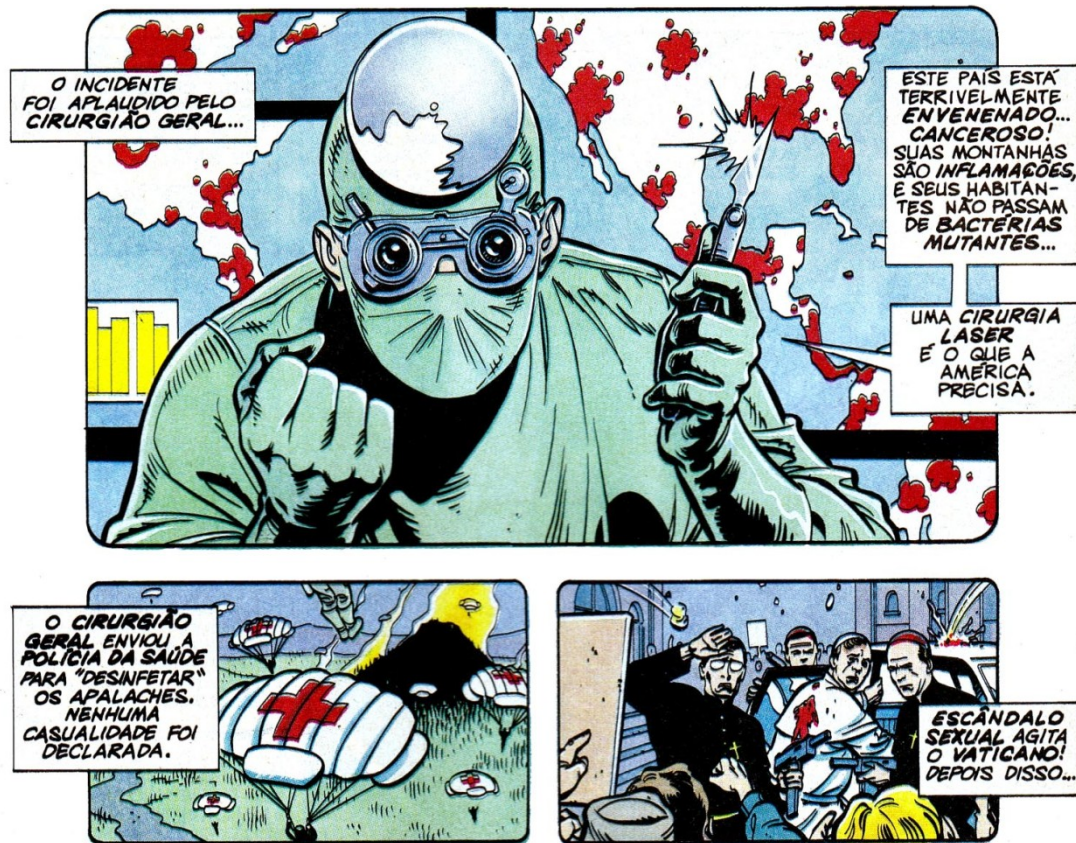


Figura 11 – Eugenia e a “Facção Médica”
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 2)

A noção de “eugenia” desenvolve-se no século XIX e é construída sobre uma interpretação racista dos escritos de Darwin sobre evolução. Nesse sentido, a ideia de seleção natural é absorvida para justificar a suposta superioridade que algumas raças teriam em relação a outras. Tais teorias dão origem a práticas de “higiene racial”, que buscam combater a “degeneração” das raças, isto é, combater a mistura entre raças consideradas “superiores” e “inferiores” visando uma linhagem cada vez mais “pura”.¹⁶⁹

A relação entre a medicina e a eugenia está longe de ser apenas uma ficção distópica. No Brasil, por exemplo, a miscigenação foi utilizada para justificar o atraso de seu desenvolvimento na primeira parte do século XX.¹⁷⁰ Houve o Primeiro Congresso Eugênista em 1929 e também a elaboração de políticas que buscavam o “branqueamento” da população. A entrada de imigrantes foi utilizada como um recurso para “forçar” uma miscigenação que culminasse no desaparecimento da população negra ao longo dos anos. Diferentemente da questão do grupo radical gay e nazista, a relação entre medicina e eugenia é algo que conta com precedentes históricos mais estáveis.

169 BOBBIO, 2008, p. 1061.

170 SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Figura 12 – A figura de Abraham Lincoln (MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 3)

O presidente Nissen parece desgastado (Figura 12) por enfrentar trinta e sete movimentos separatistas despedaçando a nação. Ele se mantém bêbado e discute com o quadro de Abraham Lincoln. Considero essa uma alusão ao processo de formação dos EUA, em especial ao século XIX, período que ficou marcado por uma grande guerra civil de caráter separatista.

Abraham Lincoln é um presidente importante para a formação política norte-americana, principalmente no que se refere ao presidencialismo. Já que esse sistema se move em torno da figura do presidente, sua personalidade é peça fundamental para o aprimoramento da instituição e o funcionamento global do sistema. O sistema presidencial norte-americano se consolidou graças a George Washington e os outros que lhe sucederam. A figura de Lincoln é importante, pois afirmou a preeminência do governo federal sobre a autonomia dos Estados.¹⁷¹

Uma nova missão se sucede. Martha agora tem dezesseis anos e deve recuperar o controle de um satélite de armas que foi sequestrado pelos “Gays Nazistas”. O grupo radical ameaça disparar um raio laser na capital dos Estados Unidos. Ficaram muito inflamados com o acidente que aconteceu no capítulo anterior. É uma missão difícil, mas o Capitão Moretti deseja mesmo que ela morra.

A missão não obtém êxito. A estação espacial explode e por pouco Martha consegue escapar levando consigo uma criança “psico-esquizofrênica”. A nave dela cai com a explosão na área do país comandada pelos apaches. Lá, a moça é apresentada aos indígenas e descobre que a refinaria doada para eles pelo presidente Nissen é um centro de poluição tão grande que fez com que adoecessem e suas peles ficassem cinzentas. Eles a pintam de vermelho em demonstração de orgulho.

171 BOBBIO, 2008, p. 520.

A vida na nação Apache é mórbida. Embora o território da refinaria tenha sido conquistado e marcado o começo de um sonho, na realidade a poluição do local tornava a subsistência insustentável. Os indígenas morriam de doenças pulmonares não diagnosticáveis. Martha é mantida lá como prisioneira, por ser um membro da “Pax”. A mulher tenta fugir dali, mas entra em luta corporal com os apaches.

É interessante sublinhar que, em meio a uma dessas lutas contra os apaches há um quadro que sobrepõe a imagem de Martha e do apache Redfeather (coadjuvante da história) a uma águia e uma pantera (Figura 13). Esses elementos fazem parte da iconografia política dos Estados Unidos, tanto em caráter nacionalista como também na questão da história recente do movimento negro, com destaque para o grupo dos Panteras Negras.



Figura 13 – Espírito do apache e a mulher negra
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 3)

Os animais eram figuras centrais para os apaches. As doenças eram consideradas fruto do contato com certos tipos de bichos, como corujas e coiotes. As enfermidades tinham sintomas distintos, então deveriam ser curadas por um “shaman” ou por remédios feitos por alguém que possuísse poderes sobrenaturais que também provinham de pássaros e outros animais.¹⁷² A águia careca é um símbolo de grande importância para os apaches, todavia, durante a formação política norte-americana foi absorvida como símbolo da nação. A ave estampa moedas e até mesmo documentos do governo.

A pantera também tem precedentes na formação política norte-americana. O movimento dos Panteras Negras emergiu na década de 1960 e estava alicerçado em ideais socialistas revolucionários e na luta antirracista. Angela Davis é um dos principais nomes mundiais que participou ativamente desse movimento.

A substituição do indígena e da mulher negra por esses símbolos marcam um grande contraste em relação às imagens como a bandeira norte-americana (Figura 1) e o quadro de Abraham Lincoln (Figura 12). Há uma questão que envolve a luta de grupos historicamente negligenciados para sobreviver, e isso entra em choque com políticas propostas por um nacionalismo de Estado que propõe unidade enquanto estabelece políticas de extermínio.

Capitão Moretti recebe os méritos pelas conquistas de Martha e experimenta um momento de ascensão muito grande. O militar sabe da estafa do presidente Nissen e resolve manipulá-lo. O vilão deseja abater Martha, mesmo que para isso tenha que realizar um genocídio contra toda a nação Apache. O vice-presidente se mostra contra esse plano de violência, mas o presidente Nissen o mata em um rompante de fúria. Induzido ao erro pelo Capitão Moretti, Nissen autoriza o extermínio.

O assassinato do vice é forjado como tentativa terrorista realizada pelos apaches. A criança “psico-esquizofrênica” resgatada por Martha, que consegue ler mentes, acaba alertando-a sobre o que estaria por vir. As cartas são todas reveladas por telepatia: as intenções de presidente Nissen eram de transformá-la em garota propaganda da “Pax”, por ser pobre e periférica. Desta forma, o exército seria mostrado como uma possibilidade para um futuro digno.

O plano do Capitão Moretti também não escapa às habilidades mentais do pequeno telepata. Seu plano de dizimar a nação Apache com um disparo de “laser” é exposto para Martha. O povo indígena é acusado injustamente de terrorismo. O Capitão tem sua decisão questionada por uma divisão feminina da “Pax”, mas segue com o plano mesmo assim. O homem tem ciência de que não será responsabilizado.

172 WORCESTER, Donald E. **The Apaches: The Eagles of Southwest**. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 1979. p. 15.



Figura 14 – Capas de revista: o presidente Nissen foi de grande líder a Hitler em um período de dois anos (MILLER & GIBBONS, 1992. vols. 2 e 3)

A popularidade do presidente Nissen também afunda. Nos dois quadros acima, podemos ver duas manchetes de jornal com intervalo de dois anos. O homem na primeira imagem é tratado como um grande democrata, na segunda é associado a Adolf Hitler. Como a assinatura no documento que autorizava a destruição da nação Apache foi dele, a imprensa passa a acusá-lo de genocida.

Norberto Bobbio considera que a figura de Adolf Hitler foi essencial para o regime nazista. A veneração religiosa do “führer”, em termos de psicologia social seria o equivalente à representação do homem comum, em posição de subordinação, ansioso para compensar seus sentimentos de inferioridade através da militância política e do radicalismo político.¹⁷³

A aproximação de Nissen da figura do ditador encerra o ciclo de referências diretas ao nazismo no gibi *Liberdade* (1990). É interessante ressaltar que as experiências totalitárias também serviram como combustível para a literatura distópica ao longo do século XX.

O presidente Nissen, que está prestes a ser impugnado, é traído por Moretti e pela alta cúpula do governo. Uma nova explosão na Casa Branca acontece, aos moldes do que aconteceu anteriormente com Rexall. Dessa vez fica evidente que foi uma situação calculada por pessoas próximas à presidência da república.

No teatro de encenações, o verdadeiro plano do Capitão Moretti é revelado. O militar se aproveita da situação e de sua posição para instaurar lei marcial e se declarar líder daqueles EUA distópicos. É interessante ressaltar que Rexall, o primeiro presidente do gibi, tem mais aprovação popular que Nissen nesse momento.

173 BOBBIO, 2008, p. 810.

Martha é dada como morta na explosão no estado Apache e sua família é comunicada. Na verdade ela não morreu, mas conseguiu deixar a cidade graças às informações privilegiadas do jovem “psico-esquizofrênico”. A mulher foi conduzida ao quartel-general da “Facção Médica” no momento em que os destroços da nação indígena estavam sendo averiguados, sendo considerada uma paciente valiosa.

A heroína é submetida a experimentos: o Cirurgião Geral deseja remover todas as suas memórias e implantar novas, a fim de aproveitar suas habilidades para transformá-la em uma soldada perfeita. O implante de memória é uma característica explorada em distopias como o filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, inspirado no livro de Philip K. Dick, *Do androids dream of electric ship?* (1968). Nesse universo, as lembranças são um dos poucos recursos capazes de diferenciar humanos de andróides.

O experimento obteve êxito e a identidade de Martha é apagada. Seu novo nome é Margaret Snowden. Redfeather, que um dia foi seu inimigo, vai até o quartel-general da “Facção Médica” para salvá-la. O apache entra em luta corporal com Martha lobotomizada e a mulher o neutraliza.

A questão de Redfeather é importante por não ser apenas uma relação na qual o coadjuvante vai em socorro da protagonista. O homem foi o único sobrevivente da tribo justamente por perseguir Martha para tentar não deixá-la escapar. Há o desejo de vingança por seus ancestrais. Historiadores indicam que a morte de um apache exigia vingança. Se um apache fosse assassinado por outro, os parentes maternos do morto deveriam vingar sua morte. Se um anglo matasse um apache, mesmo que o indígena houvesse roubado seus cavalos, o chefe de seu clã deveria conduzir uma batalha contra o inimigo para matá-lo. Caso o assassino fosse um homem adulto e fosse capturado, ele era levado às familiares mulheres do falecido para ser torturado e morto em compensação à sua perda.¹⁷⁴

O golpe de Moretti não é bem-sucedido e deflagra uma bateria de ondas de secessão pelos Estados Unidos. Os norte-americanos o rejeitam e muitos grupos declaram guerra para proclamar suas próprias repúblicas. Esses movimentos são representados por: “País de Deus”, uma associação da “Facção Médica” com movimentos religiosos calvinistas, que é marcado por um discurso conservador e de eugenia; o “País das Maravilhas”, que é um grande parque de diversões onde as criaturas mecânicas se revoltaram e passaram a exigir autonomia; a “América Real” comandada pela grande rede de “fast food” chamada “Fat Boy Burgers”; o “Território Mexicano”, que fornece mão de obra barata para a franquia de lanchonetes e nutre um ressentimento muito grande em relação aos Estados Unidos; a “República da Estrela Solitária”, o Texas; a “Flórida”, que corre risco de ser anexada por Cuba; a “Federação dos Estados da Nova Inglaterra”, o mais pacífico dos movimentos; a “Ditadura Capitalista da Costa Leste”, que está afundada em uma guerra civil entre “Gays Nazistas” e o movimento negro; e, por último, a “Primeira Confederação Sexual”, um movimento de secessão que busca um país só para mulheres.

Considero que os escritos de Paul Ricoeur sobre *Poética*, de Aristóteles, podem ser interessantes para refletir sobre essa característica do enredo, em especial a questão da intriga.

Paul Ricoeur relaciona os escritos de Santo Agostinho e Aristóteles. Para Ricoeur, as *Confissões* de Santo Agostinho se debruçam sobre a natureza temporal sem se preocupar com a questão da narrativa. Já a *Poética* de Aristóteles constrói sua teoria da intriga dramática sem considerar implicações temporais. O autor indica que tais obras pertencem a universos culturais profundamente diferentes, mas é possível mapear uma interdependência entre as duas que forma uma espécie de círculo.¹⁷⁵

174 WORCESTER, 1979, p. 13.

175 RICOEUR, 1994, p. 16.



Figura 15 – Estados Unidos em disputa (MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 4)

O conceito de intriga é extenso, incluindo os incidentes lamentáveis e aterrorizantes, a teatralidade, os reconhecimentos e efeitos violentos. Para Ricoeur, esses recursos funcionam para mediar uma ficção. O autor sugere que a intriga faz a mediação entre os acontecimentos individuais e a história em sua totalidade. A intriga extrai da história uma pluralidade de acontecimentos, mas também transforma essas ocorrências em história. Essa relação de reciprocidade caracteriza a narrativa que foi mediada, por isso, os acontecimentos devem ser mais que uma ocorrência singular, mas também contribuir para o desenvolvimento da intriga. Uma história, por sua vez, deve ser mais que uma sucessão de eventos, e sim ser organizada de maneira em que haja algo passível de ser compreendido. Resumidamente, para Paul Ricoeur, a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração.¹⁷⁶

Liberdade (1990) é um quadrinho caótico e esmiuçar todas as intrigas seria uma tarefa hercúlea. Considero que as disputas e as conspirações que culminam na Figura 13 sejam a característica da tessitura da intriga que mediam a sucessão de acontecimentos da História. A configuração que pode ser extraída dessa sucessão de ocorrências é justamente a crise de unidade política nacional daquela distopia.

Norberto Bobbio considera que o próprio conceito de nação pressupõe algum grau de unidade. Normalmente é concebido como um grupo de pessoas unidas por laços naturais e,

176 RICOEUR, 1994, P. 16.

devido a esses laços, torna-se necessária uma base para a organização do poder sob a forma de um Estado nacional.¹⁷⁷ A intriga dentro da ficção impede essa unidade.

A questão da crise na unidade política em *Liberdade* (1990) não está tão deslocada do debate sobre a ideologia do Estado-nação. Na literatura política, a função do conceito de nação é criar e manter um comportamento de unidade dos cidadãos em relação ao Estado – faz parte de um elemento semântico fundamental do termo e desempenha essa finalidade inserindo-se na esfera mais íntima da personalidade do indivíduo. Este sentimento foi criado pela extensão espontânea de alguns conteúdos típicos da nacionalidade a todos os cidadãos, como por exemplo, a língua. Só que esse processo também tem uma consequência grave: a imposição costumes a todos os cidadãos como se houvesse consenso. O processo é levado até as últimas consequências, impulsionando a imposição de conteúdos característicos da nacionalidade espontânea predominante a todos os cidadãos e acaba promovendo a supressão de nacionalidades espontâneas menores.¹⁷⁸

De todos esses movimentos apenas três têm presença significativa na narrativa: a “Facção Médica”, os “Gays Nazistas” e as tropas da “Fat Boy Burgers”. Há também a presença do “Território Mexicano” através da figura dos apaches que ali se estabeleceram. Alguns outros, como a “Confederação Sexual”, tem papel secundário.

A “Facção Médica” tem um plano: arrumar um novo corpo para o presidente Rexall, que estava em coma. O processo é possível através de uma transferência de cérebro, pois seu mandato ainda não havia terminado. Capitão Moretti deseja exterminá-lo para permanecer como presidente interino. A “Pax” e a facção de cirurgiões entram em conflito e é revelado que Martha se libertou da lobotomia através do contato com o jovem “psico-esquizofrênico”.

Em meio a um bombardeio, a heroína foge junto de Redfeather e o cérebro do presidente Rexall para a Floresta Amazônica. Martha havia servido lá e, naquele momento, era uma região protegida por lei e ela poderia lutar sem a presença de bombardeios. Na Amazônia, Martha e Redfeather derrotam as tropas da “Pax”. O Capitão Moretti é preso, Martha é promovida e o presidente Rexall (o cérebro dele, no caso) é acoplado em um robô e reeleito.

177 BOBBIO, 2008, p. 796.

178 Ibid., p. 797.

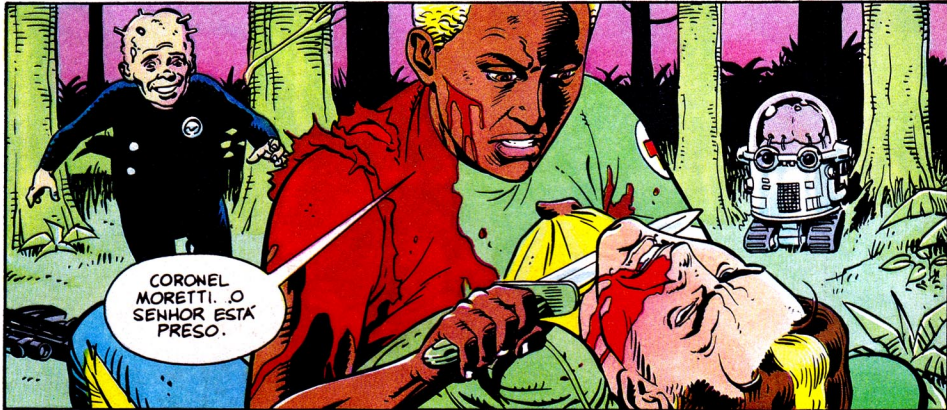


Figura 16 – Rexall outra vez
(MILLER & GIBBONS, 1992. vol. 4)

Os parágrafos a seguir serão impulsionados pela conclusão em relação à análise de *Liberdade* (1990). Considero que o gibí é marcado por referências históricas e políticas que

remetem ao passado dos Estados Unidos entre os séculos XVIII e XIX. Há a questão dos apaches, representado como um povo marginalizado, e também a presença de conceitos que foram de muito interesse para a Modernidade.

O gradiente distópico que se forma é diferente das distopias clássicas. Não há um Estado totalitário nos moldes de *1984* (1948), de George Orwell, pelo contrário. Em *Liberdade* (1990), as instituições construídas pelo projeto civilizador moderno são funcionais. Há presidencialismo, eleições e uma constituição que não foi suspensa, mas sim alterada. Também existem veículos de comunicação que gozam de relativa liberdade de imprensa.

A noção de *imaginação histórica distópica* já nos apresentou o caminho que devemos trilhar: o atual contexto de crise da Modernidade produz variados discursos distópicos e o historiador pode estudá-los relacionando-os à experiência do tempo. No gibi, todas as instituições lapidadas pelo projeto civilizador moderno são “funcionais”, porém desviadas do ideal.

Minha proposta é tomar essa característica como uma evidência de um colapso semântico que envolve a Modernidade. Falo em semântica, pois durante a Modernidade conceitos deixam de ser apenas palavras e passam a delimitar movimentos e conduzir processos. Eles adquirem a característica de representar a realidade através de sua semântica.

A hipótese também é semântica por outros motivos: o primeiro é porque meu objeto de interesse é a linguagem temporal do gibi; o segundo diz respeito a elaborar uma perspectiva capaz de reunir conceitos complexos como representação política, nação e constituição sob uma mesma abordagem.

Ciro Flamarion Cardoso considera que estamos vivendo uma crise de civilização oriunda do período de transição em que se encontra a sociedade contemporânea. Os pilares modernos estão em colapso e o projeto civilizador tenta se equilibrar no terreno movediço da Pós-modernidade. O autor considera que essa crise de paradigmas corresponde a uma discussão acerca de cultura e civilização.¹⁷⁹

O paradigma iluminista opôs-se ao historicismo dos antigos, pretendendo estender aos estudos sociais o método científico. Também podendo ser chamado de *paradigma moderno*, esse método tem a intenção de escrever uma história científica e racional, que pudesse servir às demandas da prática social humana e que também pudesse compreender a existência e a experiência dos homens no tempo. Desta forma, a temporalidade histórica torna-se um objeto. É uma história analítica, estrutural e explicativa.¹⁸⁰

O que isso significa para compreender a distopia? No que essa informação contribui para averiguarmos os usos e efeitos da linguagem temporal? A conclusão desse tópico é que o panorama político da ficção lança mão de elementos importantes da Modernidade e os afasta da posição de pilar essencial para a constituição da sociedade. Em outras palavras, considero que o ingrediente distópico de *Liberdade* (1990) é justamente o receio de que os mecanismos modernos não sejam mais suficientes para representar o mundo.

A semântica tem papel na constituição da realidade e, para Reinhart Koselleck, uma das características da Modernidade é justamente a temporalização de conceitos, que se voltam para o futuro e são capazes de conduzir processos.¹⁸¹ Nas palavras de Rodrigo Turin:

Uma vez temporalizados e universalizados, os conceitos modernos passaram a ser objetos de conflito no seu uso como instrumentos de realização da História. É na

179 CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios sobre teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 12.

180 Ibid., p. 14.

181 KOSELLECK, 1999, p. 256.

mesma medida em que se tornaram controladores do movimento histórico que precisam ser eles próprios controlados.¹⁸²

Considero esse colapso semântico nos gibis uma ruptura diante do paradigma moderno. É interessante questionar qual é a natureza dessa ruptura. A erosão do tempo para o projeto civilizador moderno tem muitos motivos. Para Turin, a ideia de tempo único perde força em função de tempos múltiplos, que são resultados da democratização de discursos, da descentralização institucional, da constituição de memórias globais e inúmeros outros movimentos que disputam a representação da realidade.¹⁸³

Esse cenário é uma constante na história norte-americana no final do século XX. Os EUA, ao longo da década de 1980, enfrentavam uma efervescência social muito grande diante da sucessão de governos neoliberais. Segundo Hobsbawm, os movimentos sociais descentralizaram em pólos de mobilização cada vez mais específicos, como os partidos que defendiam a causa ambiental e os grupos feministas. Isso, de certa maneira, enfraqueceu a tradicional oposição social-democrata e trabalhista.¹⁸⁴

Para compreender essa experiência temporal, que é marcada por uma multiplicidade de tempos desconexos, é necessária uma dialética de compreensão em diferentes níveis.¹⁸⁵ Rodrigo Turin identifica um movimento de esvaziamento dos conceitos estruturais que conduziram a sincronização da Modernidade clássica. Noções que pareciam sólidas e imprescindíveis de repente mostraram-se arcaicas para as dinâmicas do capitalismo contemporâneo. Conceitos como “progresso” e “formação”, que foram essenciais para a constituição da Modernidade perdem espaço para termos como “flexibilidade”, “capacidade” e “resiliência”. Na política, a palavra “gestão” ressignifica conceitos fundamentais como “democracia”. Esse processo não é tomado como uma simples substituição de palavras, mas uma remodelação da realidade através da semântica.¹⁸⁶ Para o autor:

Uma lista mais completa e sistemática desses conceitos ainda está por ser feita, mas poderíamos indicar, entre os principais: flexibilidade, adaptabilidade, disrupção, governança, resiliência, inovação, transparência, excelência, eficiência, produtividade, empreendedorismo, empregabilidade, transferibilidade, competências. Qualquer indivíduo que tenha trabalhado em alguma corporação ou no serviço público com certeza já deve ter experimentado a presença e os efeitos desses termos.¹⁸⁷

A mudança que esses conceitos apresentam em relação aos modernos tem a ver com a destemporalização. A temporalização dos conceitos durante a Modernidade implicava na abertura do “horizonte de expectativa” em uma dimensão que eles não possuíam antes: o movimento.¹⁸⁸ Nas palavras do autor: “O conceito de ‘república’, por exemplo, deixava de se inserir em um sistema estático de classificação política, como no modelo aristotélico, passando a indicar um sentido de realização da história humana”.¹⁸⁹

182 TURIN, Rodrigo. **Tempos precários**: aceleração, historicidade e semântica neoliberal. Zazie Edições Copenhague, 2019. p. 36.

183 Ibid., p. 11-12.

184 HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 406.

185 TURIN, op. cit., p. 6.

186 Ibid., p. 19.

187 Ibid., p. 24.

188 Ibid., p. 26.

189 Ibid., p. 26.

Esse panorama serve para refletir o uso dos conceitos modernos nos gibis e seu afastamento do funcionamento ideal. Turin indica que estamos vivendo um momento de dessincronia da Modernidade clássica. Nesse sentido, ela deixa de moldar o mundo através da linguagem e de seus conceitos essenciais como “governo”, “progresso” e “Estado” e emerge uma nova semântica. A semântica neoliberal propõe conceitos destemporalizados, isto é, que não mais designam processos. Na política, por exemplo, a palavra “governo” é cada vez mais solapada por palavras como “gestão” ou “administração”.¹⁹⁰

Sincronia significa ajustar uma operação com outra, bem como o conjunto de técnicas e operações indispensáveis para esse ajuste. Todas as sociedades configuraram mecanismos de sincronização temporal, como por exemplo, na tradição cristã, na qual os indivíduos estão sincronizados diante da ideia de redenção. A abertura para uma temporalidade mundana culminaria em dessincronização.¹⁹¹

A semântica neoliberal significa um deslocamento estrutural produzido pela linguagem contemporânea. Rodrigo Turin indica que forças que transcendem o sujeito, como do capital financeiro e o próprio neoliberalismo, provocam uma experiência temporal hiperacelerada, capaz de responder rapidamente aos novos cenários que se sucedem. Essa nova experiência linguística, representada por conceitos como “flexibilidade” e “resiliência”, implica em ter a habilidade de responder a futuros imediatos; logo, é mais reativa que ativa e não necessita de uma dimensão teleológica estruturada, o que ocasiona a destemporalização da História.¹⁹²

A semântica histórica do neoliberalismo pode contribuir para compreensão do processo de sincronização que experimentamos hoje, permitindo uma melhor visualização de seus efeitos. Há profundos impactos que vêm causando no tecido social, nas formas de constituição das subjetividades e na crise dos sistemas políticos. Ela abarca níveis sociais diferentes, do tecnológico ao político, do econômico ao cultural.¹⁹³

Essa nova forma de representação da realidade através de conceitos proposta pela semântica neoliberal tem seus próprios efeitos de linguagem. Para Rodrigo Turin, se comparados aos conceitos modernos, percebe-se um deslocamento estrutural. Diante de uma experiência acelerada de tempo, essa nova estrutura exige a capacidade de responder imediatamente a qualquer situação. Ser “flexível” não implica atuar em função de expectativas, mas adaptar-se em relação às demandas. É uma sincronização mais reativa, que ativa, logo, não pressupõe dimensão teleológica estruturada. Sem operar com horizontes de futuro planejados, joga com a incerteza e o risco.¹⁹⁴

As ideias de dessincronia e de semântica neoliberal foram interessantes para enriquecermos a compreensão de colapso da semântica moderna, em especial sob a crise na sua capacidade de temporalização, de representação da realidade e de conduzir processos. É interessante sublinhar que esse cenário não é permeado apenas pelas múltiplas temporalidades do Mundo Contemporâneo. Há também a emergência de um novo paradigma – o pós-moderno – que se caracteriza pela incredulidade diante das metanarrativas e seus centros e também de teorias universalizantes, tal como estruturou-se a Modernidade.¹⁹⁵

A linguagem mobilizada por *Liberdade* (1990) e também pelo arcabouço teórico formulado para sua leitura interdiscursiva fornece indícios sobre as formas de lidar com a experiência do tempo. Minha hipótese foi a de que a distopia lança mão de elementos do

190 TURIN, 2019, p. 19.

191 Ibid., p. 13.

192 Ibid., p. 26-27.

193 Ibid., p. 18-19.

194 Ibid., p. 26-27.

195 LYOTARD, 2009, p. 16.

passado, que podem ser lidos como parte de uma semântica moderna. Tais conceitos são deslocados de suas capacidades ideais e são representados como ineficazes para organizar aquele mundo distópico.

Considero a hipótese confirmada. Os estudos de Thays Tonin e de Julio Bentivoglio permitiram relacionar as distopias à História, encará-las como sintomas da Modernidade, de seus êxitos e equívocos. Recorri a Norberto Bobbio para identificar esses conceitos essenciais para o regime moderno na narrativa do quadrinho. Por último, os escritos de Rodrigo Turin sobre dessincronia da Modernidade e semântica neoliberal foram interessantes para compreendermos a importância da realidade através das linguagens e como o quadro conceitual do paradigma moderno perde força no Mundo Contemporâneo.

Esse movimento foi possível graças ao arcabouço teórico que balizou a interpretação interdiscursiva das fontes. É interessante ressaltar que não é meu interesse fazer afirmações incisivas, ao passo de tentar enquadrar toda a experiência temporal de uma época em um bloco homogêneo. Considero que a virtude de minha proposta é que o caminho percorrido seja tão importante quanto o resultado. Ao investigar a experiência do tempo, o historiador tem à sua disposição vários discursos. *Liberdade* (1990) traz indícios sobre algumas dessas formas de experimentar o tempo.

CAPÍTULO III: O FIM DA HISTÓRIA E O ÚLTIMO ALIENÍGENA

3.1. Formas de Experimentar o Tempo

A temporalidade no século XX foi cerne de muitos estudos. Ao observar escritos de François Hartog, Hannah Arendt e Reinhart Koselleck, é possível concluir que as investigações sobre o tempo e sua historicidade não podem ser percebidas como objetos autônomos. Só se pode falar deles quando se fala de outra coisa.¹⁹⁶

Estudos sobre temporalidade contribuem para nossa forma de interpretar o tempo, não apenas pelos ditos ou pelas chaves teóricas fornecidas. Seus “não-ditos” também foram importantes, sobretudo por demonstrar que refletir sobre temporalidade é um exercício heurístico, que leva em consideração a questão da linguagem mas também sua dimensão filosófica, sua dimensão do tempo enquanto experiência, sua dimensão sócio-histórica.

O cerne dessa breve introdução antes da leitura de *Gilgamesh II* (1989) é expor outra faceta que permeia a problemática sobre as distopias. De maneira resumida, meu foco em *Liberdade* (1990) foi a temporalização de conceitos modernos ou a representação da realidade a partir da linguagem temporalizada. Esse movimento se deu diante da recorrência de elementos da formação política norte-americana no século XVIII e XIX evocados no quadrinho. No Capítulo III, meu foco estará em como as relações entre passado, presente e futuro se configuram.

Minha opção de organizar o texto dessa maneira não significa que essas duas leituras não se cruzem. Essas análises partem da mesma problemática: o projeto civilizador moderno, seus acertos e equívocos. O fato é que em *Liberdade* (1990) a linguagem temporal orientou minhas inquietações em direção à Modernidade. O gibi possui uma única alusão à Antiguidade (a questão da “Pax Romana”) mas, como foi exposto anteriormente, considero que esta foi usada como um recurso para a noção de unificação nacional que permeia a distopia.

Gilgamesh II (1989) incorpora uma experiência temporal um tanto mais dilatada. Minha hipótese é de que essa distopia, ao referenciar o poema antigo e seguir algumas de suas escolhas narrativas, absorve noções cíclicas do tempo mítico. Logo, esse universo distópico é atravessado não só por questões levantadas pelo paradigma moderno, mas também por seu antecessor antigo que considerava a História como mestra da vida e também por escritos que orientaram a filosofia do fim da História no século XX.

Essa inquietação é bastante ousada se comparada à hipótese formulada no Capítulo II. Todavia, considero que é uma possibilidade permitida pelo exercício heurístico interdiscursivo. Embora cada fonte me traga questionamentos específicos, meu objetivo geral é justamente observar o que significa essa absorção de elementos do passado histórico em quadrinhos distópicos contemporâneos e como isso ocorre na narrativa.

O impulso dos próximos parágrafos será a montagem de um arcabouço teórico que sirva de instrumento para observar múltiplas configurações temporais. Pretendo trabalhar em

196 TURIN, Rodrigo. As (des)classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, vol. 17, n. 33, p. 586-601, jul./dez. 2016, p. 598.

três eixos: o antigo, o moderno e o contemporâneo. Embora essa proposta sugira certa linearidade, compreendo que o tempo não é tão previsível para se adequar rigidamente esse paradigma – trata-se de um recurso interpretativo. Esse movimento é essencial para estudar a experiência do tempo, pois vai permitir reconhecer mudanças, delimitar movimentos e opô-los a outros.

Santo Agostinho discorre sobre o tempo contextualizado em cerca de 400 d.C. O autor já identificava uma predominância do presente em relação à percepção do passado e também do futuro. Nas palavras do teólogo:

Não é exato falar de três tempos: passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar.¹⁹⁷

O tempo seria uma assimilação do espírito e uma construção oriunda da percepção dos sujeitos, sem existência fora deles. Isso significa que para teólogo a experiência temporal não é objetiva, mas subjetiva.

Essa perspectiva é uma constante em Hannah Arendt, que indica que o homem vive sempre no vão entre o passado e o futuro. O tempo não é contínuo, mas é partido ao meio no ponto em que *ele* está inserido. Para a autora, o presente não deve ser considerado em sua maneira usual, mas antes uma lacuna no tempo cuja existência é conservada graças à sua constante tomada de posição contra o passado e o futuro.¹⁹⁸ Ter isso em mente permite compreender que a experiência temporal é a experiência dos homens e mulheres no tempo.

O conceito antigo de História é capaz de ajudar a compreender a relação dos homens e mulheres da Antiguidade com o tempo. Ele será retomado mais à frente durante a leitura das fontes, mas por ora é interessante introduzi-lo.

Hannah Arendt sugere que todas as coisas que devem sua existência aos homens são perecíveis. As obras, feitos e palavras são condenadas pela mortalidade de seus autores. O conceito antigo de História é permeado pela necessidade da recordação, isto é, uma tentativa de impedir o esquecimento dos fatos diante da curta vida humana. Na Grécia Antiga, a memória era considerada a mãe das outras musas – isso porque aquilo que é recordado entra na dimensão da eternidade.¹⁹⁹ Nessa dimensão, esta assumiria o papel de orientar a ação daqueles que vieram depois.

Eric Hobsbawm considera que, durante a maior parte da história humana, o passado era tomado como um modelo para o presente e para o futuro. Entendia-se que ele pudesse dizer como uma sociedade deveria funcionar. Era uma espécie de paradigma pelo qual cada geração organizava suas relações. Por isso a velhice é associada à sabedoria, não apenas pela longevidade, mas pela lembrança de como eram feitas as coisas e, portanto, como deveriam ser feitas.²⁰⁰ Para os antigos, o tempo era considerado um ciclo e por isso a História era mestra da vida.

Essa é uma característica do tempo mítico. A acepção usual do termo mito é associada à “fábula” ou “invenção”. Na interpretação dos antigos, o mito tem significado oposto, trata-se de uma “história verdadeira” e tremendamente preciosa por ser exemplar, sagrada e significativa. O mito, para os antigos, é um modelo importante a ser seguido.²⁰¹

197 AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 2002.

198 ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 37.

199 Ibid., p. 73

200 HOBBSAWM, 1998, p. 37-38.

201 ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 1992. p. 6.

José D'Assunção Barros indica que os ciclos da natureza forneceram características que podem sustentar narrativas míticas. As quatro estações, o dia e a noite e até mesmo o movimento das ondas contribuíram para sua ideia de ciclo.²⁰² O tempo mítico é uma característica da Antiguidade e apresenta uma estrutura circular. É reversível porque é capaz de uma repetição cíclica ou até mesmo um retorno ritual às suas origens. A passagem é diferente do que se compreende por tempo linear, medido cronologicamente. Trata-se não de uma questão cronológica, mas genealógica.²⁰³ Em outras palavras, no tempo circular o ponto de “origem” é mais importante que a sucessão de acontecimentos, uma vez que ele sempre vai ser retomado novamente.

Os egípcios, por exemplo, acreditavam que os seres desgastavam suas energias ao longo do tempo e, para recuperá-las, deveriam regenerar-se de alguma maneira. Essa regeneração provinha do renascimento e, para que esse ritual ocorresse, era necessária a morte do corpo. Os egípcios elaboraram várias metáforas para a regeneração ao observar os movimentos da natureza.²⁰⁴

Reinhart Koselleck observa “a dissolução do Mundo Antigo e o surgimento do Moderno por meio de sua apreensão conceitual”.²⁰⁵ O autor indica que o tempo é uma construção cultural que determina um modo específico de relacionamento entre o já experimentado como passado e as possibilidades que se lançam no futuro.²⁰⁶ Nesse sentido, a Modernidade marca uma ruptura em relação ao paradigma antigo.

A Modernidade está associada a um conjunto de mudanças sociais que ocorreram no Ocidente a partir do século XVI. Foi uma revolução cultural que tornou possível a expansão europeia pelo mundo e a constituição de uma nova ordem política (Estado burocrático), uma nova ordem econômica (capitalismo) e uma nova ordem social (laica).²⁰⁷ Essas mudanças sociais marcam uma ruptura com o Mundo Antigo.

Essa mudança também afeta a concepção de História. A História deixa o espectro de narrativa que orienta e passa a conduzir ela mesma os processos.²⁰⁸ Esse movimento é marcado por uma História que se abre para o futuro.²⁰⁹ Em outras palavras, a História busca dar finalidade à experiência humana nos moldes iluministas. Há um desejo de sentido histórico, de construir um mundo a partir da ideia de universalidade do homem fraternal em busca de um futuro promissor.²¹⁰

François Hartog identifica o tempo da Modernidade como linear e progressivo. O historiador elabora uma ferramenta heurística chamada de *regime de historicidade*,²¹¹ que serve como recurso para a compreensão de configurações históricas de temporalidade no Ocidente.

202 BARROS, José D'Assunção. Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX. **Revista Crítica Histórica**. Ano 1, n. 2, dez./2010, p. 180-208. p. 180.

203 Ibid., p. 180.

204 RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. **Cosmologia e morte no Antigo Egito**: o tribunal de Osíris. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2014, p. 5.

205 KOSELLECK, 1979, p. 10.

206 Ibid., p. 19.

207 REIS, 2006, p. 22.

208 KOSELLECK, 1999, p. 256.

209 Id., 2014, p. 122.

210 REIS, op. cit., p. 30.

211 HARTOG, 2013.

Na Antiguidade existe um regime de historicidade que enfatiza os exemplos do passado, ou seja, a “História mestra da vida”. A História é considerada um ciclo.²¹² Já na Modernidade existe um regime de historicidade que se abre para o futuro através da temporalização de conceitos. Há a ideia de marcha rumo ao progresso. A História torna-se processo e o tempo tem caráter progressivo.²¹³ Nas palavras do autor:

[...] segundo a ideia de que os acontecimentos não ocorrem apenas no tempo, mas através (*durch*) dele. As lições de História são substituídas pela exigência de previsões. O historiador não elabora mais o exemplar, mas ele busca o único. Na História *magistra*, o exemplar ligava o passado ao futuro através da figura do modelo a imitar. Com o regime moderno, o exemplar, como tal, desaparece para dar lugar aquilo que não se repete.²¹⁴

Por último temos o regime de historicidade – cuja característica principal é o imediatismo – nas maneiras de tratar o passado e também o movimento em que o futuro deixa de ser uma promessa e torna-se ameaça.²¹⁵ O historiador elabora seu conceito de presentismo a partir da observação de seu aparato conceitual.

O autor identifica que em 1980 houve uma ruptura radical com a Modernidade e um de seus principais conceitos: a modernização. Observa-se a emergência de um novo conceito que se impõe, o de *globalização*. A diferença entre modernização e globalização é que o segundo é um conceito que não pressupõe movimento, logo, é destemporalizado. Em outras palavras, a modernização abre-se para o futuro, mas globalização o suprime em um presente permanente,²¹⁶ o que o autor chama de *presentismo*. Em suas palavras:

Como se o presente, o do capitalismo financeiro, da revolução da informação, da globalização, absorvesse nele as categorias (tornadas mais ou menos obsoletas) do passado e do futuro. Como se, tornando seu próprio horizonte, ele se transformasse em um presente perpétuo.²¹⁷

Os escritos de François Hartog são interessantes para compreendermos o cerne da mudança da Modernidade ao Mundo Contemporâneo. Rodrigo Turin reconhece que os usos do conceito de *presentismo* e do *instrumento heurístico de regime de historicidade* devem tomar precauções para não indexar épocas ou mentalidades homogêneas sucessivas. Nesse sentido, existe a necessidade de se explorar contraexemplos e investigar modos de coexistência, conflitos e conexões entre distintos regimes de historicidade.²¹⁸

Essa é uma relação que Turin identifica como paradoxal e é compartilhada por muitos estudos sobre temporalidade. É característica de propostas que ao mesmo tempo se inserem e se reconhecem em dois campos: teórico e político-social. Ambas tomam posições em relação a essas dimensões e “[...] representam, assim, [...] formas de conceber e elaborar linguagens teóricas de descrição de mundo, gerando conotações distintas às suas categorias e às suas leituras”.²¹⁹

212 HARTOG, 2013, p. 102-103.

213 Ibid., p. 103.

214 HARTOG, François. Tempo desorientado: tempo e História. Como escrever a história da França? **Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre. n. 7, jul. de 1997, p. 7-28. P. 9.

215 HARTOG, op. cit., 2013, p. 15.

216 Ibid., p. 15.

217 Id., 2012, p. 32.

218 TURIN, 2016, p. 59.

219 Ibid., p. 59.

Os escritos de Turin contribuem para compreender os limites do regime de historicidade presentista. É necessário tomar cuidado para não transformar as noções em um aparato muito rígido para compreender configurações de tempo através da linguagem temporal.

O escrito de François Hartog não tem como objetivo enquadrar as experiências temporais em uma estrutura – uma vez que estas não são mensuráveis – e o risco de fazê-lo seria justamente sua universalização. O movimento que o historiador faz ao questionar a ideia de tempo progressivo da Modernidade é justamente tornar a experiência temporal passível de assimilação, de interpretação e também de problematização. A categoria serve para compreender um fenômeno que não pode ser resumido à própria categoria.

O último ponto desse arcabouço teórico que vai guiar a leitura de fontes de maneira interdiscursiva dialoga com esse cenário. Gilberto Dupas indica que a queda do muro de Berlim e fim da URSS contribuem para um cenário de hegemonia do capitalismo. Há a ascensão de um novo discurso hegemônico batizado por alguns intelectuais de *o fim da História*. Para esse discurso, os benefícios da globalização e do mercado eliminariam a extrema pobreza e as guerras, realizando um grande movimento rumo ao progresso. Os resultados concretos têm sido um tanto diferentes.²²⁰ Esse é um aspecto da hegemonia do neoliberalismo no Mundo Contemporâneo.

O fim da História. O português brasileiro permite que essa frase tenha, no mínimo, dois significados. A palavra “fim” pode significar “finalidade”; em outras palavras, falar em “fim da História” seria o equivalente a questionar qual seria sua utilidade ou até mesmo a sua meta. A outra interpretação tem a ver com a ideia de encerramento, que é como dizer que a História tenha chegado a seu capítulo final. Refletir sobre o fim da História e os debates que permeiam essa ideia enquanto filosofia é refletir sobre esses dois sentidos.

Em 1989, Francis Fukuyama publicou um livro que coroa a democracia liberal como estágio final de desenvolvimento humano. Desse ponto de vista, a proliferação da sociedade capitalista, o desgaste e a implosão de projetos alternativos significariam o apogeu do desenvolvimento humano.²²¹ Fukuyama propõe um diálogo com os estudos de Hegel.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel foi o primeiro filósofo a falar em fim da História durante o século XIX. Seus escritos suscitaram inúmeros debates filosóficos e epistemológicos no campo das Ciências Humanas, sobretudo no contexto de crítica à Modernidade. Esses debates são representados dentro de nosso recorte (final dos anos 1980) através das figuras de Francis Fukuyama e Perry Anderson.

Hegel escreveu em um contexto onde o lugar-comum era compreender o homem como um objeto de reflexão universal, portanto ele trabalha também com a noção de universalidade da História. Para o autor, a busca pela razão reina no mundo da História universal.²²² Em outras palavras, o filósofo acredita que processos históricos têm um fio condutor (a racionalidade) que conduz ao desenvolvimento.

Esse movimento é gradual e só se dá quando povos se organizam racionalmente, quando o homem tem suas vontades individuais suprimidas em função da busca por objetivos considerados universais. Para que isso aconteça, é essencial a presença de um Estado

220 DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Revista Novos Estudos**. São Paulo, vol. 77, p. 73-89. P. 77.

221 FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

222 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*, p. 18. apud SCALFADERRO, Maikon Chaidier Silva. Hegel e o fim da história. **Polymatheia – Revista de Filosofia**. Fortaleza: vol. 5, n. 8, 2009, p. 212-230. P. 225.

constitucional.²²³ Todavia, essa dinâmica não advém de uma estrutura disciplinar ou de um aparato estatal coercitivo.

O desenvolvimento proporcionado pela razão não é somente político. Hegel considera que o espírito – isto é, a consciência – tem como propósito conhecer a si. Para o autor, o espírito está em uma luta interminável contra si mesmo e tem prazer na própria alienação. É necessário que o espírito compreenda sua própria essência e tenha consciência de sua liberdade. O desenvolvimento seria uma consequência do caminho rumo à realização dessa liberdade.²²⁴ Nesse sentido, Hegel considera que o desenvolvimento histórico tem fases e culmina em um fim, que é a realização da liberdade.

Francis Fukuyama é cientista político e foi uma figura muito importante durante o governo de Ronald Reagan. Seus estudos no campo de Economia Política contribuíram para estruturar o neoconservadorismo estadunidense no final dos anos 1980. Sua obra mais conhecida é o livro *O fim da História e o último homem* (1992).

Nessa obra, Fukuyama recupera os escritos de Friedrich Hegel sobre a controversa noção de fim da História e coroa a democracia liberal, em especial a experiência norte-americana, como etapa evolutiva final do desenvolvimento das sociedades. O autor sustenta esse argumento mencionando a queda do totalitarismo e o colapso da URSS. Além disso, o autor chama a ascensão de democracias após períodos de ditadura de “revoluções liberais”.²²⁵

Perry Anderson é o nome mais importante para compreendermos a forma como foram recebidos os escritos de Francis Fukuyama. Para Anderson, o melhor caminho para falar sobre fim da História em Fukuyama é através de seu começo. Segundo o autor, Fukuyama tem uma leitura superficial e distorcida sobre o final da História para Hegel. Perry Anderson indica que Friedrich Hegel utiliza a palavra “fim” com sentido de propósito, e não como encerramento. Para o autor:

Hegel virtualmente nunca usou os termos “Ende” (fim) ou “Schlus” (encerramento) no léxico de suas conclusões; somente “Ziel” (meta, alvo), “Zweck” (objetivo final, finalidade). [...] Em alemão, não existe uma palavra que combine os dois sentidos de “end” em inglês, como término e como propósito, e o interesse essencial de Hegel era mais pelo segundo do que pelo primeiro.²²⁶

Perry Anderson também indica que Francis Fukuyama inverte a orientação de hegeliana. Hegel era um filósofo alemão, logo seus escritos sobre História sempre eram carregados de reflexões filosóficas enquanto o histórico funcionava como um plano de fundo para que se realizassem diagnósticos. No texto de Fukuyama, o político e a História passaram para primeiro plano enquanto a Filosofia tornou-se subjacente.²²⁷ Para Anderson:

A tese central de seu original ensaio propõe, é claro, que a humanidade atingiu o ponto final de sua evolução ideológica com o triunfo da democracia liberal ocidental sobre todos os concorrentes no final do século XX. O fascismo, outrora um poderoso rival, tinha sido categoricamente destruído na Segunda Guerra Mundial. O comunismo, o grande adversário do pós-Guerra, estava em

223 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A razão na História**: uma introdução à filosofia da História. São Paulo: Centauro. 2001. p.88-89.

224 Ibid., p.106-107.

225 FUKUYAMA, Francis. **The End of the History and the Last Man**. New York: The Free Press: A division of Macmillan Inc. 1992. p. 39-40.

226 ANDERSON, Perry. **O fim da História**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Zahar, 1992. p. 18.

227 Ibid., p. 11.

visível colapso, rendendo-se como sistema ao capitalismo que vinha outrora tentado derrubar.²²⁸

Seus escritos reverberaram ao longo do globo e inflamaram debates entre historiadores, jornalistas, filósofos e outros pesquisadores. Eric Hobsbawm foi um dos estudiosos que rejeitou o estudo de Fukuyama. Para Hobsbawm, “[...] quando caiu o muro de Berlim, um americano incauto anunciou o fim da História. Evito, portanto, usar uma expressão tão claramente desacreditada”.²²⁹

Outros estudos compartilham a perspectiva de Perry Anderson, que diz que Fukuyama fez uma leitura de Friedrich Hegel um tanto superficial. Maikon Chaider Scalfaderro, embora considere que Anderson também se distancie da visão proposta por Hegel, acredita que os escritos de Fukuyama deturpam a filosofia deliberadamente. Para o autor:

Quando Fukuyama afirma que o fim da História é para Hegel a realização das democracias liberais, o que o norte-americano comete não é um simples anacronismo, mas erros crassos que só são possíveis quando se ignora páginas inteiras das lições sobre filosofia da História de Hegel ou quando se está mal intencionado.²³⁰

Não é o cerne deste estudo fazer um juízo de valor dos escritos de Francis Fukuyama e sim contextualizar sua obra. A reflexão do autor, elaborada ao assistir os acontecimentos como a queda do muro de Berlim, momentos finais da URSS e o colapso do comunismo,²³¹ nos servem como um bom panorama para indagar um momento chave de *Gilgamesh II* (1989): o desaparecimento da URSS em um acidente de teletransporte. Seus escritos endossaram o neoliberalismo norte-americano e são muito importantes para compreendermos a História no Mundo Contemporâneo.

A semântica neoliberal apresenta-se como uma forma de sincronizar uma série de presentes descontínuos. Nesse panorama, as sociedades devem adaptar-se continuamente em vez de temporalizar-se na forma de projeto. Este último considera que a ordenação do passado é essencial para a constituição e estabilização do horizonte de expectativas.²³² Esses movimentos associados são marcados por promover uma espécie de destemporalização da História.²³³

Este eixo foi responsável por apresentar a História segundo os antigos, os modernos e os contemporâneos. A linguagem do quadrinho tem uma forma muito particular de lidar com o tempo. Um ilustrador instrumentaliza o tempo para passar mensagens. Sua semântica articula palavra e imagem, logo seu processo de leitura requer um exercício de interpretação que articule alfabetização, percepção estética e empregue esforço intelectual.²³⁴ Observar esses três paradigmas nos permite delimitar possibilidades interpretativas razoáveis.

228 ANDERSON, 1992, p. 11.

229 HOBBSAWM, Eric. Guerra, paz e hegemonia no início do século XXI. *In: Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 36

230 SCALFADERRO, 2009, p. 225.

231 ANDERSON, op. cit., loc. cit.

232 TURIN, 2019, p. 27.

233 Ibid., p. 27.

234 EISNER, 1999, p.8.

3.2. Os Múltiplos Tempos de *Gilgamesh II* (1989)

Gilgamesh II (1989) apresenta um gradiente distópico mais complexo que o de *Liberdade* (1990) no que se refere ao tempo. Minha hipótese é que ao incorporar elementos narrativos da epopeia mesopotâmica antiga, a distopia absorveu noções inerentes à experiência temporal mítica. A ficção também pode ser enquadrada pelos estudos tradicionais que consideram universos distópicos como eixos importantes para discutirmos História e projetos civilizadores modernos. Por último mas não menos importante, acredito que suas páginas sejam pertinentes para discutirmos o fim da História.

O acúmulo dessas três facetas temporais na mesma narrativa faz com que se represente a experiência temporal caoticamente. Em outras palavras, se em *Liberdade* (1990) a semântica moderna é apresentada em colapso, em *Gilgamesh II* (1989) a própria experiência temporal é um ingrediente distópico, desregulado, desorganizado e desalinhado. Todavia, esse ingrediente torna-se útil para pensarmos na heterogeneidade que as configurações temporais podem apresentar.



Figura 17- Capa de *Gilgamesh II*
(STARLIN, 1991. vol. 1)

Gilgamesh II (1989) é a história de um alienígena que deixa seu planeta e seu povo. O satélite de sua terra natal estava morrendo, logo esse povo precisava de um novo lugar para habitar e a Terra é selecionada. Porém, o desembarque ocorre no período Reagan durante seu

projeto de Guerra nas Estrelas e os extraterrestres são alvejados por mísseis nucleares. Apenas dois meninos do espaço conseguem cair em segurança no planeta azul.

O protagonista é uma dessas crianças e devido à sua grande força torna-se ditador. Mas sua trajetória não é marcada apenas pela mão de ferro: há conflitos inerentes à sua própria mortalidade. Enquanto isso, outro jovem – chamado Otto – cai na América do Sul e vive sem contato com a sociedade.



Figura 18 – Sunflower acolhe e batiza Gigamesh (STARLIN, 1991. vol. 1)

Gilgamesh foi adotado por um casal de narcotraficantes no México e batizado assim em homenagem a um poema antigo que sua mãe gostava muito. Essa distopia faz uma grande referência à epopeia mesopotâmica de mesmo nome, considerada uma das literaturas mais

antigas do mundo. Em outras palavras, a ficção recupera esses escritos e os utiliza para criar um novo universo.

Considero essa referência a uma epopeia antiga a incorporação de um elemento histórico, assim como *Liberdade* (1990) se relacionava com a formação dos EUA no século XVIII e XIX. Todavia, essa referência vai além da simples alusão: trata-se de uma narrativa que tem a sua mediação (sua intriga) formulada apropriando-se do desenrolar do poema épico. Acredito que esta seja uma questão mimética e que deve ser considerada para a leitura de *Gilgamesh II* (1989).

Paul Ricoeur considera que há uma relação de mimese intrínseca à composição das narrativas, isto é, toda narrativa é essencialmente uma forma de representação ou imitação de uma ação. Esse raciocínio vem da obra *Poética* de Aristóteles, mas ganha novos contornos em seu livro *Tempo e narrativa*. Ricoeur fala em *tríplice mimese*, que se refere especificamente à pré-configuração do texto (seu planejamento), à sua configuração (constituição do corpo do texto) e a sua refiguração (sua leitura de acordo com o mundo do leitor).²³⁵

A epopeia *Gilgamesh* no Mundo Antigo tem seu próprio ciclo de significado que abarca essa *tríplice mimese*. De maneira resumida, o poema antigo tem o seguinte desenrolar:

a) os excessos do rei Gilgamesh em Úruk, que levam os deuses a criar para ele um par heroico, Enkidu; b) os feitos de ambos, compreendendo a morte de Húbaba, guardião da floresta de cedros, e do touro do céu, enviado pela deusa Ishtar contra Úruk, por Gilgamesh ter repellido seu assédio amoroso; c) a enfermidade e a morte de Enkidu, que leva Gilgamesh a perambular em busca do segredo da imortalidade, chegando a lugares jamais palmilhados por algum homem, até o encontro com Utanapíshiti; d) o retorno do herói a Úruk, cansado e pacificado por saber que a morte é o lote inelutável do homem.²³⁶

Nesse sentido a transferência de sua configuração para um quadrinho contextualizado no final do século XX significa um deslocamento de sentido, sobretudo nos níveis de *mimese I*, ou seja, a forma em que o texto é prefigurado, e no nível de *mimese III*, isto é, a forma em que o leitor refigura a narrativa de acordo com o seu próprio mundo.

Para além da leitura de fontes feita ao modo de *Liberdade* (1990), pretendo seguir a leitura de *Gilgamesh II* (1989) sem perder de vista a configuração textual de *Gilgamesh* (XII a.C.).

Meu objeto de interesse é o nível de *mimese II*, ou seja, procuro entender qual característica da obra épica do Mundo Antigo é absorvida pelo gibi distópico – uma tarefa hercúlea, mas como o meu interesse é temporal vale a pena assumir esse viés. Minha hipótese é a de que a alusão ao poema antigo faz com que a distopia absorva noções inerentes à experiência temporal mítica dos antigos.

Cleber Vinicius do Amaral Felipe indica que há paradigmas heroicos que são constantemente recuperados em nosso presente, logo, nos alcançam sem que busquemos os clássicos que os moldaram. O autor utiliza como exemplo a ira de Aquiles e a astúcia de Odisseu que permitem que esses guerreiros superem as adversidades.²³⁷ A epopeia de Gilgamesh nos oferece um desses paradigmas.

235 RICOEUR, Paul. A tríplice mimese. In: RICOEUR, PAUL. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994. PP. 85-125.

236 BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh. Tradução do acádio. Introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 18. apud FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Ele que o abismo viu: a epopeia de Gilgamesh. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 12, n. 1, jan.-jul., 2019, p. 373-380. P. 375.

A literatura de Gilgámesh conta a história heroica do quinto rei de Úruk (uma antiga cidade da Suméria) que governou após um dilúvio, por volta do século XXVII a.C. Filho de uma deusa, Gilgámesh tornou-se objeto de uma longa tradição poética que lhe atribuiu feitos importantes como a construção da muralha da cidade de Úruk. As suas façanhas tornaram-se disponíveis por meio da recuperação de tábuas de pedra talhadas em língua acádia.²³⁸

A trajetória de Gilgámesh é marcada por virtudes e também predicados negativos. Ao longo da tradução do poema existem termos como “sábio”, “herói imponente”, “valente” e “indomável”, mas também defeitos, como “arrogância”. O herói é apresentado como responsável pela reconstrução do que foi destruído após um grande dilúvio, mas também como possuidor de falhas e excessos.²³⁹

Esse cenário é deslocado na distopia de *Gilgamesh II* (1989). O protagonista deixa de ser um rei filho de uma deusa e torna-se um alienígena ditador. Sua trajetória é marcada pela imponência, mas também por uma arrogância que o coloca em situações perigosas e compromete sua posição de poder.



Figura 19 – Os símbolos religiosos
(STARLIN, 1991. vol. 1)

Sua mãe o cria como filho, mas o faz utilizar uma máscara para esconder seu semblante alienígena e fazê-lo se passar por humano. Essa máscara fica presa em seu rosto através de uma coleira que possui o símbolo das principais religiões da terra. Gilgamesh diz que é para demonstrar respeito religioso mas também deixar claro que o líder não está preso a nenhuma delas.

Considero que mais importante que tocar nessa imagem por seus símbolos seja observá-la pela questão do poder. Napoleão Bonaparte agiu com a Igreja Católica de maneira similar a Gilgamesh, pois reconhecia sua importância mas não estava submisso a ela. O gesto

237 FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Ele que o abismo viu: a epopeia de Gilgámesh. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, vol. 12, n. 1, jan.-jul., 2019, p. 373-380. P. 373.

238 *Ibid.*, p. 374.

239 *Ibid.*, p. 374.

(narrado nos livros de História) de coroar-se imperador através de suas próprias mãos tem uma carga de ruptura com o Antigo Regime em que os reis eram escolhidos por Deus.

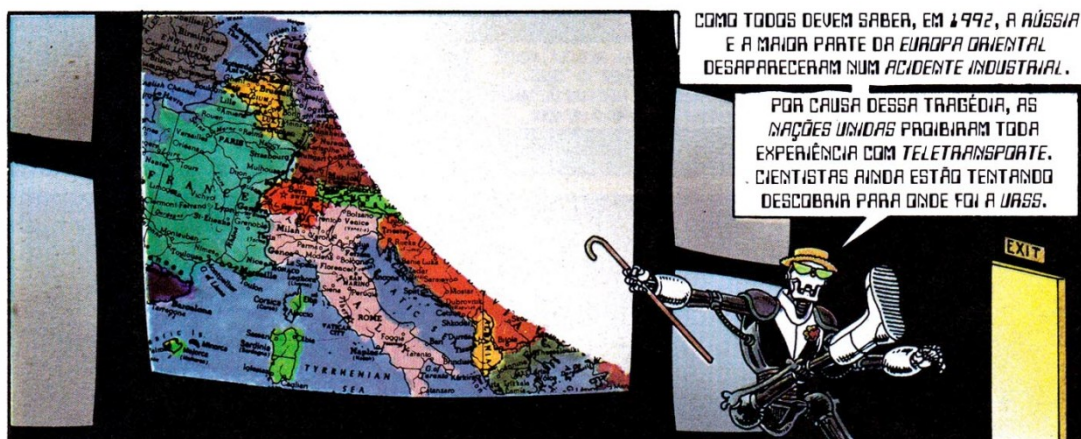


Figura 20 – O desaparecimento da URSS e o fim da História
(STARLIN, 1991, vol. 1)

Na Figura 20, o gibi recorre a uma aula de História para explicar a ascensão de Gilgamesh enquanto líder do universo distópico. Considero esse um aspecto da narrativa temporalizada de *Gilgamesh II* (1989), tendo em vista que ele é responsável por apresentar os movimentos históricos que conduziram à distopia.

O tempo histórico é definido por José Carlos Reis como tempo que é “vivido”. Suas características são a incomensurabilidade e sua irreversibilidade. Nós, historiadores, buscamos mecanismos para compreender essa grandeza não mensurável. Uma das formas de conseguir “ler” o tempo é observar as mudanças dentro de recortes temporais. A sucessividade, a longa e a curta duração são recursos para compreendermos que a mudança é um movimento que altera o ser que se move.²⁴⁰

No quadro da Figura 20, há uma aula de universidade que trata de um fragmento temporal. O professor (que é um robô) apresenta os acontecimentos históricos em frente a um mapa com um buraco indo em direção ao Leste europeu. Seria um rasgo? Um erro de edição? Um mundo onde não houve a expansão marítima nem a invenção da cartografia? É mais lúdico que isso.

No mundo de *Gilgamesh II* (1989), a URSS simplesmente desapareceu em um acidente com um experimento de teletransporte. Não sobraram crateras nem vestígios, apenas um precipício que dá em uma página em branco. Considerando o nível interdiscursivo, quando o já-dito influencia o discurso, pode-se recorrer às principais narrativas a respeito da queda da URSS que reverberavam na sociedade norte-americana no final da década de 1980. Considero que é interessante relacionar esse panorama do gibi à queda da URSS no mundo real, não por acreditar que a fonte é um reflexo da realidade – meu objetivo se encontra duas casas à frente e trata-se de averiguar a incidência da filosofia do fim da História na distopia.

A crise de 1929 não afetou a União Soviética porque foi uma crise do capitalismo e todos os países que estavam integrados a ele. Não atingiu o modo de produção socialista. Segundo Hobsbawm, o desaparecimento da URSS no final dos anos 1980 ocorreu pois não se tratava mais de um regime político e econômico nos moldes do período Entreguerras. Pelo

240 REIS, 2006, p. 22.

contrário, o Leste europeu estava cada vez mais integrado à economia capitalista e não mais imune as suas crises.²⁴¹

A partir de uma leitura interdiscursiva do quadrinho, considero ser possível associá-lo à filosofia do fim da História. Creio que seja possível realizar esse movimento complexo por alguns motivos. O primeiro foi apresentado antes da leitura de fontes no Capítulo II: distopias são pertinentes para refletirmos sobre os receios da Modernidade e os escritos de Fukuyama são permeados pela questão do suposto estágio final do desenvolvimento histórico.

O segundo diz respeito a própria interpretação de que a História teria um fim. Seu argumento central é construído em cima da queda da União Soviética e o autor alega que a humanidade atingiu seu estágio evolutivo ideológico final com a democracia liberal.²⁴² O desaparecimento da URSS nessas HQs é ponto de partida para o estabelecimento de uma “República Corporativa” comandada por grandes indústrias.

Sem o equilíbrio de um mundo bipolar por conta da Guerra Fria, os Estados Unidos voltam-se contra a China e causam uma hecatombe nuclear em que as grandes empresas resolvem intervir para não perder mais lucros. Ocorrem bombardeios que transformam o hemisfério Sul em uma grande floresta. As grandes corporações perdem mercado consumidor.

Após a queda do socialismo real, o triunfo do capitalismo global apossou-se integralmente do conceito de progresso com o desenvolvimento científico e técnico e seus avanços formidáveis. Essa perspectiva triunfalista – uma tentativa de resgate do sentido do progresso perdido entre os destroços das duas Guerras Mundiais e de suas trágicas consequências – durou pouco.²⁴³ Estudiosos como Gilberto Dupas indicam que a noção de progresso foi cooptada pelo discurso hegemônico de globalização. É um paradoxo que traz, paralelamente, a capacidade de produzir mais e de gerar um aprimoramento tecnológico; mas também é marcado por exclusão, concentração de renda, subdesenvolvimento, danos ambientais e até mesmo negação dos direitos humanos mais essenciais.²⁴⁴

Acredito que esse efeito seja o mesmo em *Gilgamesh II* (1989). O cartel de indústrias resolve se unir para intervir pensando apenas em seus lucros. Gilgamesh, nosso protagonista, emerge lutando ao lado das corporações disfarçado entre os humanos. Sua imponência e força levam as indústrias para a vitória e forma-se a primeira “República Corporativa” do mundo, onde ele é um líder autoritário.

241 HOBBSAWM, 1995, p. 458.

242 ANDERSON, 1992, p. 11.

243 DUPAS, 2006, p. 75.

244 Ibid., p. 73.

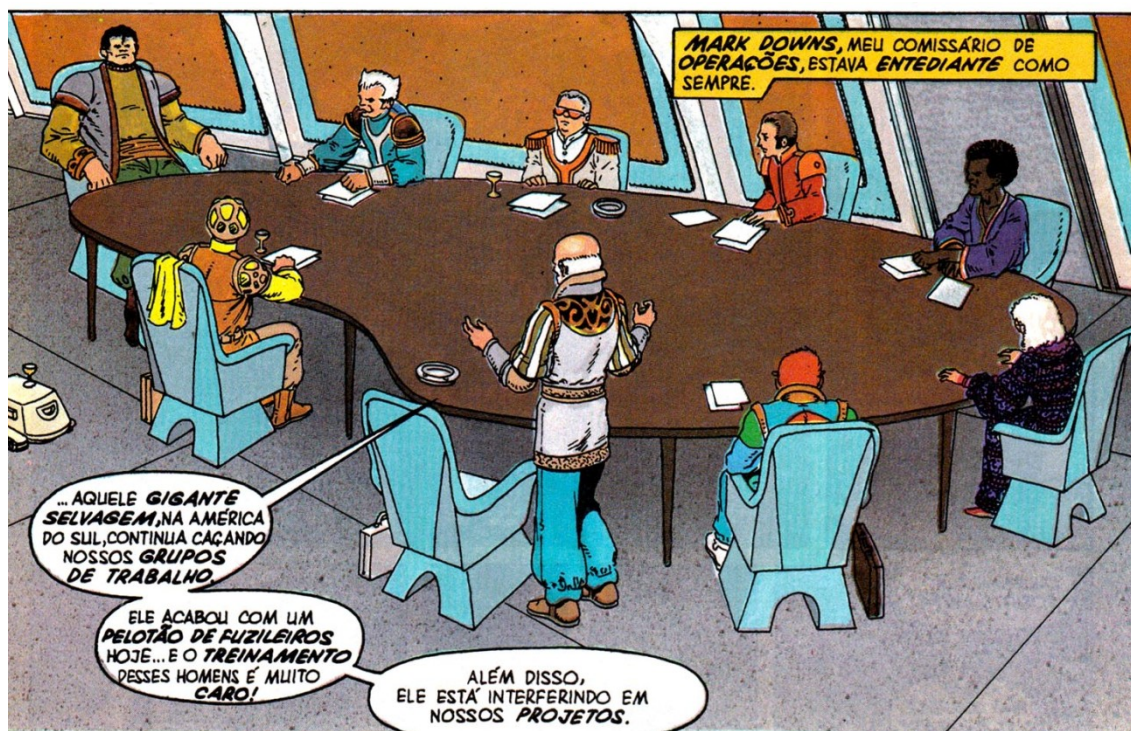


Figura 21 – A reunião entre as grandes corporações (STARLIN, 1991. vol. 1)

Há o casamento profano de dois conceitos no regime político dessa distopia. Trata-se de uma união entre república e autoritarismo. Assim como em *Liberdade* (1990), considero que o emprego desses conceitos remete à linguagem temporal porque foram de extrema importância para o contexto da Modernidade.

Na tipologia dos regimes políticos, autoritários são os sistemas que concentram poder na figura da autoridade governamental, reduzindo à expressão mínima as instituições representativas ou até destruindo por completo suas funções.²⁴⁵

Do ponto de vista psicológico, uma personalidade autoritária é aquela formada por diversos traços, em especial estes dois: a obediência e a adulação para com aqueles que detêm o poder; e de outra, a disposição para ser arrogante e desprezar inferiores hierárquicos e todos aqueles que não detêm poder e autoridade. No campo da ideologia autoritária, são chamadas assim porque negam de maneira decisiva a igualdade dos homens. Também colocam em destaque a noção de hierarquia, além de exaltarem incessantemente virtudes autoritárias.²⁴⁶

A república, enquanto conceito, muda de sentido conforme sua contextualização. Na Roma Antiga foi uma nova forma de organização após a exclusão dos reis. É uma palavra nova para exprimir uma tipologia que afasta das antigas formas de governo. “República” põe ênfase na “coisa pública”, coisa do povo, bem comum, da comunidade. No período Moderno, o termo “república” se seculariza e passa a ser utilizado para se referir a monarquias, desde que haja uma constituição.²⁴⁷

Para Norberto Bobbio, república e autoritarismo são combinações em certo grau autoexcludentes. Em suas palavras:

245 BOBBIO, 2008, p. 94.

246 Ibid., p. 94

247 Ibid., p.1107-1108.

Os regimes autoritários, que possuem a aparência de Estados republicanos, são republicanos mais de nome que de fato, já que o termo republicano esteve sempre ligado à origem e legitimação populares do poder de quem substituiu o rei, que legitimava o seu na tradição.²⁴⁸

É interessante sublinhar que é comum distopias discorrerem sobre regimes autoritários, mas em *Gilgamesh II* (1989) as consequências desse autoritarismo ficam em segundo plano. Há opositores e também menções sucintas ao caos social promovido por suas políticas, mas a maior ênfase desse gibi é nos conflitos de seu ditador – sejam estes conflitos inerentes à própria governabilidade, sejam inerentes à sua própria condição mental.

Considero importante montar uma escala para compreender esse panorama. Em *Liberdade* (1990) há uma mulher pobre tentando viver em meio à opressão dos EUA distópicos. Em *Gilgamesh II* (1989) a história é contada a partir da perspectiva de quem está por cima. Naturalmente, para nós leitores, um mundo regido por um tirano e por grandes corporações é uma distopia nos moldes mais tradicionais. Mas, especificamente na narrativa, a pergunta que se faz é “qual grandeza é capaz de oprimir o opressor”? A resposta que o quadrinho nos leva a aceitar é: o tempo.

O primeiro ato dessa história é marcado pelo interesse da “República Corporativa” em explorar a floresta que ocupa todo o hemisfério Sul. Em uma reunião dos representantes das grandes corporações, o líder Gilgamesh tem que decidir o que fazer com o “gigante selvagem” que atrapalha esses planos.

O fato é que Otto (irmão de Gilgamesh) tornou-se um protetor do meio ambiente em que cresceu. Ele sabe que os exploradores almejam esgotar todos os seus recursos inescrupulosamente e os expulsa, criando um problema para a “República Corporativa”. Após uma reunião, resolvem mandar uma prostituta para persuadir Otto a visitar o hemisfério Norte. É nesse momento que Gilgamesh conhece o segundo sobrevivente de seu povo. Gilgamesh e Otto são, para o gibi distópico, equivalentes ao que Gilgamesh e Enkidu eram na epopeia antiga.



Figura 22 – Otto é persuadido a visitar Gilgamesh
(STARLIN, 1991, vol. 1)

A Figura 22 está alinhada à epopeia épica. É frente aos excessos do rei Gilgámesh que a população de Úruk recorre aos deuses. Foi assim que a deusa Arúru criou Enkídu, um homem primitivo que vivia junto aos animais e não conhecia a civilização. O rei Gilgámesh o introduz à civilidade recorrendo aos serviços de uma prostituta para atraí-lo para a cidade.²⁴⁹

A mulher consegue convencer Otto a conhecer Gilgamesh. Ela deseja que o selvagem ensine ao tirano um caminho para aproveitar os recursos da Floresta Amazônica de maneira sustentável. Uma personagem secundária que, embora seja retratada de maneira sexualizada, manifesta um raciocínio bem lúcido diferente da grande maioria dos outros neste gibi.



Figura 23 – Diretor Nu coopta um opositor de Gilgamesh
(STARLIN, 1991, vol. 1)

Na cidade, o antagonista da história nos é apresentado: trata-se do diretor de uma empresa chamada “Nipex”, o diretor Nu. Percebemos também que, embora seja uma liderança autoritária, Gilgamesh tem inimigos e enfrenta oposição popular.

Na Figura 23 há um cartaz parecido com aqueles responsáveis pela convocação em *Liberdade* (1990). Considero o mesmo posicionamento da leitura do quadrinho anterior. Carlos Ginzburg sugere que esses tipos de cartazes compõem uma tradição pictórica que absorve elementos históricos de contextos diferentes para alcançar esse efeito publicitário. Esse modelo de comunicação não é exclusivo de empreitadas militares, tanto que o autor sugere propagandas de venda de cigarros montadas de maneira similar.²⁵⁰

O encontro entre Gilgamesh e Otto é elaborado para ser um grande golpe publicitário, mas as consequências são opostas ao que foi planejado. Isso porque o líder entra em histeria ao encontrar um “igual”. O ditador acha que se trata de uma conspiração política, um robô programado para desestabilizá-lo. Os dois alienígenas entram em conflito.

249 FELIPE, 2019, p. 374.

250 GINZBURG, 2014, p. 88.



Figura 24 – Gilgamesh vs. Otto
(STARLIN, 1991, vol. 1)

No poema antigo, a relação entre Gilgámesh e Enkídu é componente central e se transforma em afeto e respeito. Falaremos desse vínculo mais à frente, mas é a devida à forma que seu par selvagem morre que o protagonista começa a buscar incessantemente o segredo da imortalidade.

A batalha foi interrompida por Sunflower, mãe de Gilgamesh. A mulher acredita de verdade que Otto não é um impostor, mas que pertence à família de Gilgamesh. Em um diálogo com seu filho, ela apresenta este ponto e o líder resolve absolver o irmão. Otto passa a opinar nas reuniões da “República Corporativa” e a defender uma agenda de exploração sustentável. Gilgamesh cede.

O empreendimento se mostra tremendamente caro e coloca os outros membros do governo em oposição a Gilgamesh. A presença de Otto abre um precedente interessante na história do ditador, que é a capacidade de agir contra os interesses dos poderosos que estão ao seu redor.

O diretor Nu aproveita essa brecha para tentar prejudicar o protagonista. Em uma reunião, é colocado em pauta um projeto de colonização da América do Sul, mas esse projeto é complicado pois ali existe uma criatura conhecida como “Sombra da Noite”, que destrói todos aqueles que alcançam o território.

Nu sugere que Gilgamesh a enfrente. Mesmo sabendo que se trata de uma armadilha, o ditador aceita o desafio por não querer demonstrar fraqueza. Gilgamesh e Otto embarcam rumo à América do Sul para enfrentar a criatura que nasceu de resquícios nucleares.



Figura 25 – Templos Maia na América do Sul
(STARLIN, 1991, vol. 2)

Gilgamesh e Otto desembarcam na América do Sul nas ruínas da antiga civilização Maia. O que a princípio poderia ser uma falha geográfica de roteiro é justificado logo em seguida: as pirâmides foram compradas por um traficante e levadas para lá para se tornarem um grande parque de diversões.

Essa provável alusão ao traficante colombiano Pablo Escobar torna-se mais interessante se considerarmos que sua fazenda, chamada “Hacienda Nápoles”, realmente tornou-se um parque temático hoje. O local funcionava como quartel-general para seus negócios ilegais, mas também era usado como um antro de lazer. As extravagâncias eram tantas que o lugar tinha até um zoológico particular.²⁵¹

Os homens reúnem uma equipe e julgam que o local é perfeito para montar acampamento e batalhar, mas a fera não os confronta diretamente – ela os submete a uma batalha de exaustão, reduzindo seus soldados e recursos aos poucos. O ditador percebe que seu orgulho os meteu em uma tremenda enrascada e que o diretor Nu (presidente substituto) não faria o mínimo esforço para tentar resgatá-lo. Gilgamesh e Otto são os únicos da expedição que sobrevivem e o ditador aproveita para confessar sua real condição de alienígena. Ambos passam a se enxergar como irmãos.

251 Disponível em: <<https://www.uol.com.br/nossa/viagem/noticias/2019/07/21/antiga-fazenda-de-pablo-escobar-e-hoje-parque-de-diversoes-veja.htm>>. Acesso em set. de 2020.

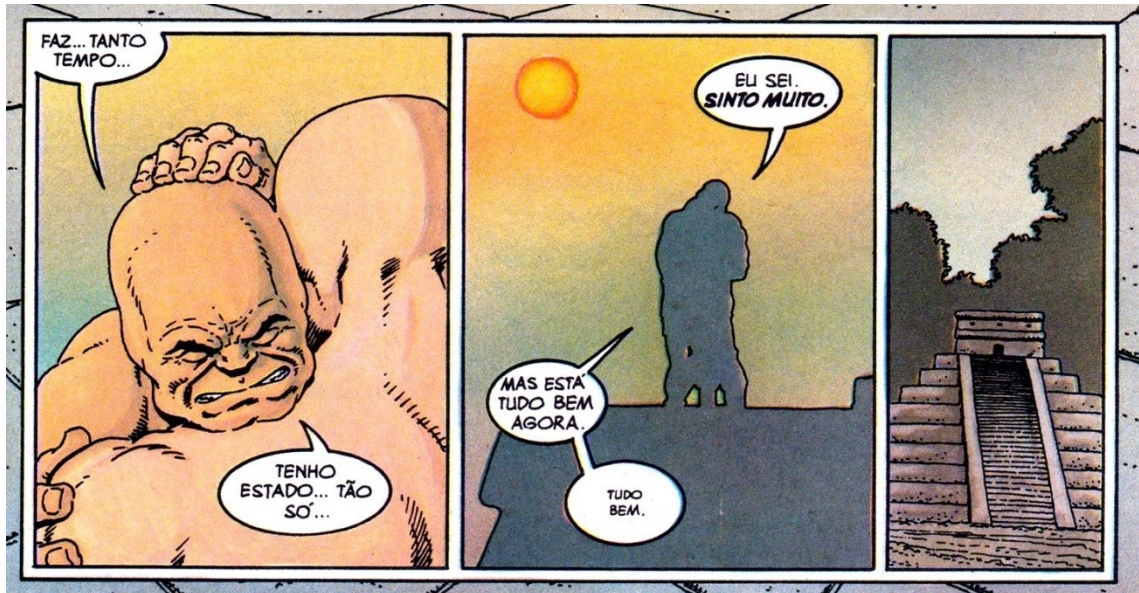


Figura 26 – A confissão de sua condição alienígena (STARLIN, 1991, vol. 2)

A batalha da dupla contra a Sombra da Noite é complicada, mas, ainda assim, é uma vitória para a corporação. Otto fica gravemente ferido com um corte no pescoço. A ferida tem um veneno letal, logo e são seus últimos momentos. Gilgamesh deseja que esses dias sejam de conforto.

Na epopeia há também feitos heroicos realizados pela dupla, como uma expedição à Floresta de Cedros (Líbano) para enfrentar seu guardião chamado Húbaba. A finalidade não é apenas derrotá-lo, mas também conseguir madeira que estava em seus domínios para reconstruir a cidade de Úruk.²⁵²



Figura 27 – Terceiro Mundo contra Gilgamesh (STARLIN, 1991, vol. 3)

252 FELIPE, 2019, p. 375-376.

Gilgamesh prepara o tabuleiro político para acusar seu antagonista de conspiração. O diretor Nu coloca em prática outro plano para destruí-lo: trata-se de um ciborgue criado a partir de um cidadão insatisfeito, uma criação especialmente elaborada para matar o ditador. As corporações de “Terceiro Mundo” participam desse plano, seduzidas por propostas mentirosas que prometiam o fim de sanções econômicas. Essas corporações excluídas conseguem o itinerário de Gilgamesh e o ataque é programado.

A questão da modernização é essencial para compreendermos o panorama histórico em que se estabeleceram países chamados de “terceiro mundo”. É importante sublinhar que optei por refletir sobre o conceito de “modernização” e não de “desenvolvimento”, por considerar a dinâmica desse texto. Meu interesse são experiências temporais enquadradas durante o percurso moderno, embora desenvolvimento também remeta à ideia de processo e de progresso.

O conceito de “modernização” pode ser tratado como um conjunto de mudanças operadas nas esferas política, econômica e social que têm caracterizado os dois últimos séculos, em geral associado a consequências da Revolução Industrial e da Revolução Francesa no final do século XVIII. Esses processos marcaram transformações profundas e foram exportados pelos europeus para toda parte do mundo.²⁵³

Entre as baterias de mudanças políticas e econômicas que a modernização promoveu, podemos destacar a absorção de valores do liberalismo clássico no caráter político. Esses valores versavam sobre representação política, censitária ou universal e também sobre constituições para limitar o poder do Estado.

No último quartel do século XX, a noção de modernização passa por um processo de erosão. O conceito que norteou durante muito tempo muitas práticas científicas sofre muitas críticas. Aqueles que um dia foram colonizados questionaram os pressupostos da modernização, seus apagamentos, a ocultação de seus crimes. A maior crítica inerente à Modernidade é que ela organiza o mundo para seu próprio benefício.²⁵⁴

253 BOBBIO, 2008, p. 768.

254 HARTOG, 2012, p. 29.



Figura 28 – Gilgamesh e o fumo de sua mãe
(STARLIN, 1991, vol. 3)

Gilgamesh encontra-se em crise com a notícia do estado terminal de Otto. O homem é corroído por questões inerentes à sua própria capacidade de liderar e também pela angústia em relação ao irmão. Incapaz de tomar decisões, o ditador torna-se disperso e passa a consumir as drogas de sua mãe.

Na epopeia épica, Gilgámesh recusa as investidas amorosas de uma deusa chamada Ishtar. Interpretando aquilo como uma afronta, a deusa envia um touro dos céus para destruir a cidade de Úruk. Há vestígios históricos que indicam que, no poema, Enkídu tem sua morte decretada em razão do assassinato da fera. Nesse momento começa um estágio de luto, envolvendo lamentações de Enkídu e de Gilgámesh.²⁵⁵

A epopeia e o gibi são bastante próximos nesse ponto. No gibi, o homem deseja conversar a sós com seu irmão moribundo. Otto parece saber que tem pouco tempo de vida.

Há um breve diálogo sobre a questão da liderança de Gilgamesh e o que é discutido não é unicamente político, mas é permeado por uma questão mítica inerente aos feitos do ditador.



Figura 29 – O tempo mítico
(STARLIN, 1991, vol. 3)

Considero que o momento representado na Figura 29 é a maior conexão entre o Gilgamesh contemporâneo apresentado no gibi e o Gilgámesh do poema antigo. Há a presença de dois elementos que trazem a noção de tempo mítico: o fim do ciclo de vida de Otto e o diálogo sobre a eternidade dos atos de Gilgamesh. Creio que seja interessante retomarmos a questão dos mitos no Mundo Antigo.

O mito trata de uma história sagrada, um acontecimento ocorrido no tempo primordial. O mito narra como uma realidade passou a existir, seja em sua totalidade ou em fragmentos. Pode se referir a uma ilha, a uma espécie vegetal, a um comportamento humano ou até mesmo uma instituição. É uma narrativa associada à gênese, logo, relata como algo foi produzido através do sobrenatural de suas obras. Essa característica do sagrado fundamenta o mundo e o converte naquilo que é hoje. Em outras palavras, o mito torna-se o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.²⁵⁶

O quadrinho *Gilgamesh II* (1989) nos traz um protagonista que tem sua história permeada pela vontade de eternidade e pela grandiosidade de seus feitos. Os protagonistas dos mitos geralmente são deuses e entidades sobrenaturais. Todos esses personagens não pertencem ao mundo cotidiano.²⁵⁷ Essa incidência no plano da eternidade, no cosmos de formação da sociedade tem caráter pedagógico: o mito ensina aquilo que é primordial e constituiu seu próprio modo de existir.²⁵⁸

O homem moderno considera-se constituído pela História, já o homem do Mundo Antigo interpreta-se como o resultado de eventos míticos. Há uma diferença entre esses dois paradigmas. Na Modernidade, homens e mulheres podem dizer que alcançaram determinada posição histórica porque a agricultura foi descoberta, porque as civilizações urbanas se desenvolveram, porque houve a fundação do Império Romano e também porque a Revolução Francesa forneceu alicerces políticos para o Mundo Contemporâneo.²⁵⁹

O homem antigo considera que antes de si também houve uma série de eventos. Todavia há uma ênfase naqueles que se passaram nos tempos míticos e, conseqüentemente, constituem um capítulo importante para sua compreensão de mundo. O homem moderno considera-se fruto da História universal, mas não se sente obrigado a conhecer sua totalidade.

256 ELIADE, 1992, p. 9.

257 Ibid., p. 12.

258 Ibid., p. 13.

259 Ibid., p. 14.

Já os homens e mulheres das sociedades arcaicas são obrigados a rememorar a história mítica de suas tribos e também revisitá-las periodicamente.²⁶⁰

A Figura 29 endossa minha hipótese de que *Gilgamesh II* (1989) traz em suas páginas não apenas sintomas da Modernidade, mas também elementos temporais do Mundo Antigo. Considero essa possibilidade plausível justamente pela bateria de referências ao poema antigo que essa distopia carrega. A leitura das próximas imagens será novamente norteadada pelo paradigma moderno.



Figura 30 – Tiranos e revolucionários
(STARLIN, 1991, vol. 3)

O ciborgue inicia seu ataque e encurrala Gilgamesh durante sua visita a Otto. É interessante sublinhar que a maneira como os inimigos se referem um ao outro tem todo um panorama político histórico ao fundo. A forma como Gilgamesh e seu opositor se tratam é interessante para refletirmos sobre o uso de uma semântica que também é datada: a relação entre tiranos e revolucionários

“Revolução” é a tentativa acompanhada do uso da violência para derrubar as autoridades existentes, a fim de efetuar mudanças políticas e sociais. A revolução é diferente da rebelião ou da revolta, porque estas se limitam geograficamente e na maior parte das vezes não tem motivação ideológica e nem pregam subversão total da ordem constituída. A revolução se distingue do golpe de Estado, porque este se configura apenas como uma tentativa de substituição das autoridades políticas existentes. A revolução é essencialmente

260 ELIADE, 1992.

um movimento com caráter popular e os golpes em geral são feitos por homens já pertencentes à política hegemônica.²⁶¹

“Tirania”, em geral, é associada à degeneração do absolutismo monárquico; mas o termo também costuma ser usado para se referir a ditaduras, autocracias e formas semelhantes. O despotismo sempre foi considerado uma forma de governo legítima mas dependente de certas circunstâncias, como por exemplo, a capacidade de povos de conviver coletivamente se não fosse em estado de absoluta sujeição e de obediência incondicionada.²⁶²

261 BOBBIO, 2008, p. 1121.

262 Ibid., p. 540-541

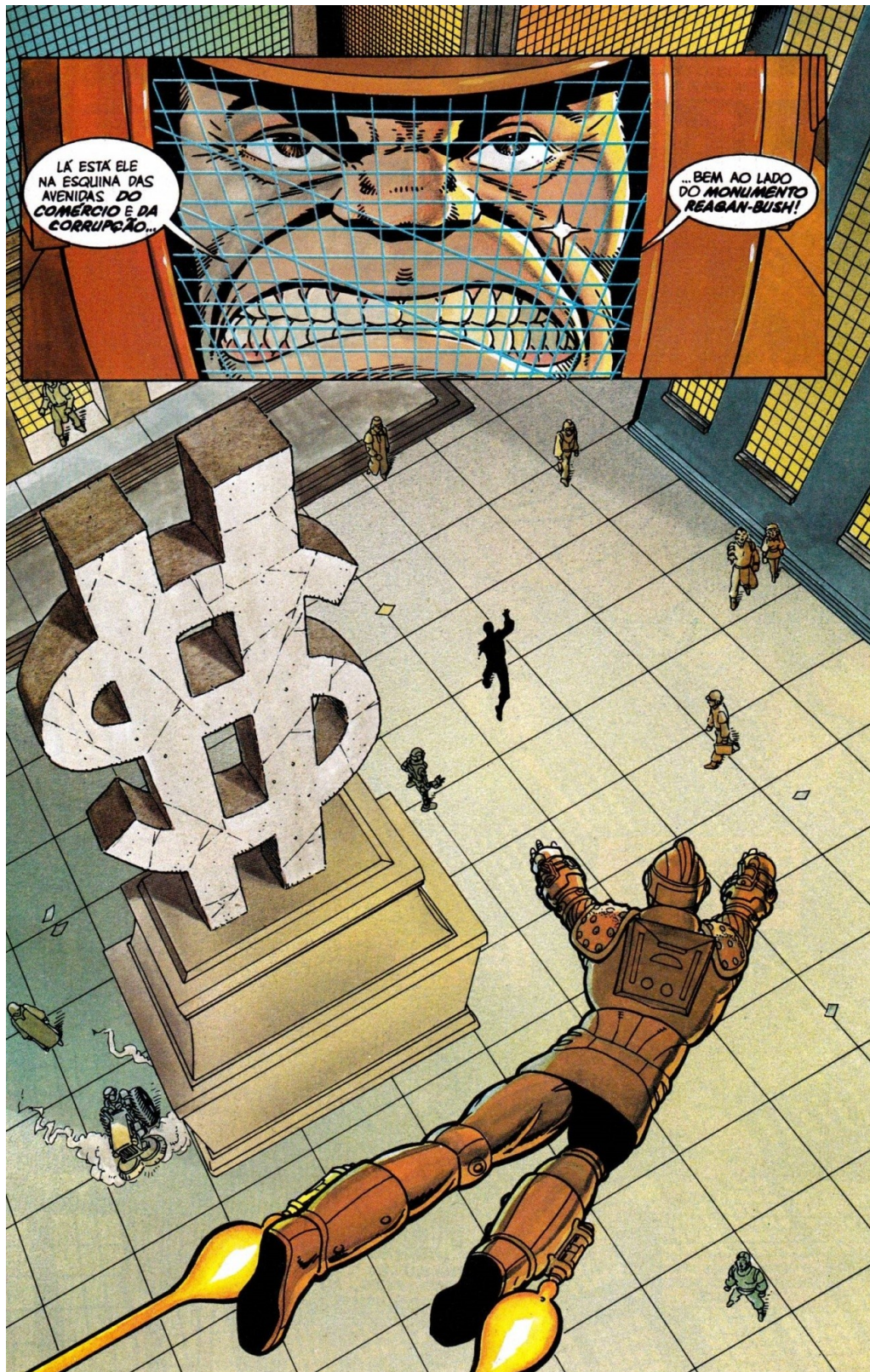


Figura 31 – O monumento Reagan-Bush
(STARLIN, 1991, vol. 3)

Em meio a uma batalha em que Gilgamesh parece levar a pior, seu irmão Otto reúne forças para ajudá-lo. O moribundo consegue neutralizar a arma do ciborgue, mas tem seu corpo perfurado logo em seguida. O estado terminal não se consuma porque o homem é assassinado antes.

O assassino foge e Gilgamesh passa a persegui-lo pelas ruas de Dallas. O ditador o captura e o tortura até descobrir o mandante do crime – o diretor Nu. Gilgamesh reprograma o ciborgue e o anexa a uma bomba. Seu objetivo é que o assassino retorne a seu ponto de partida e exploda junto com seus mandantes. Ele obtém sucesso, mas não consegue usufruir de sua vingança. A morte de seu irmão o destrói por completo.

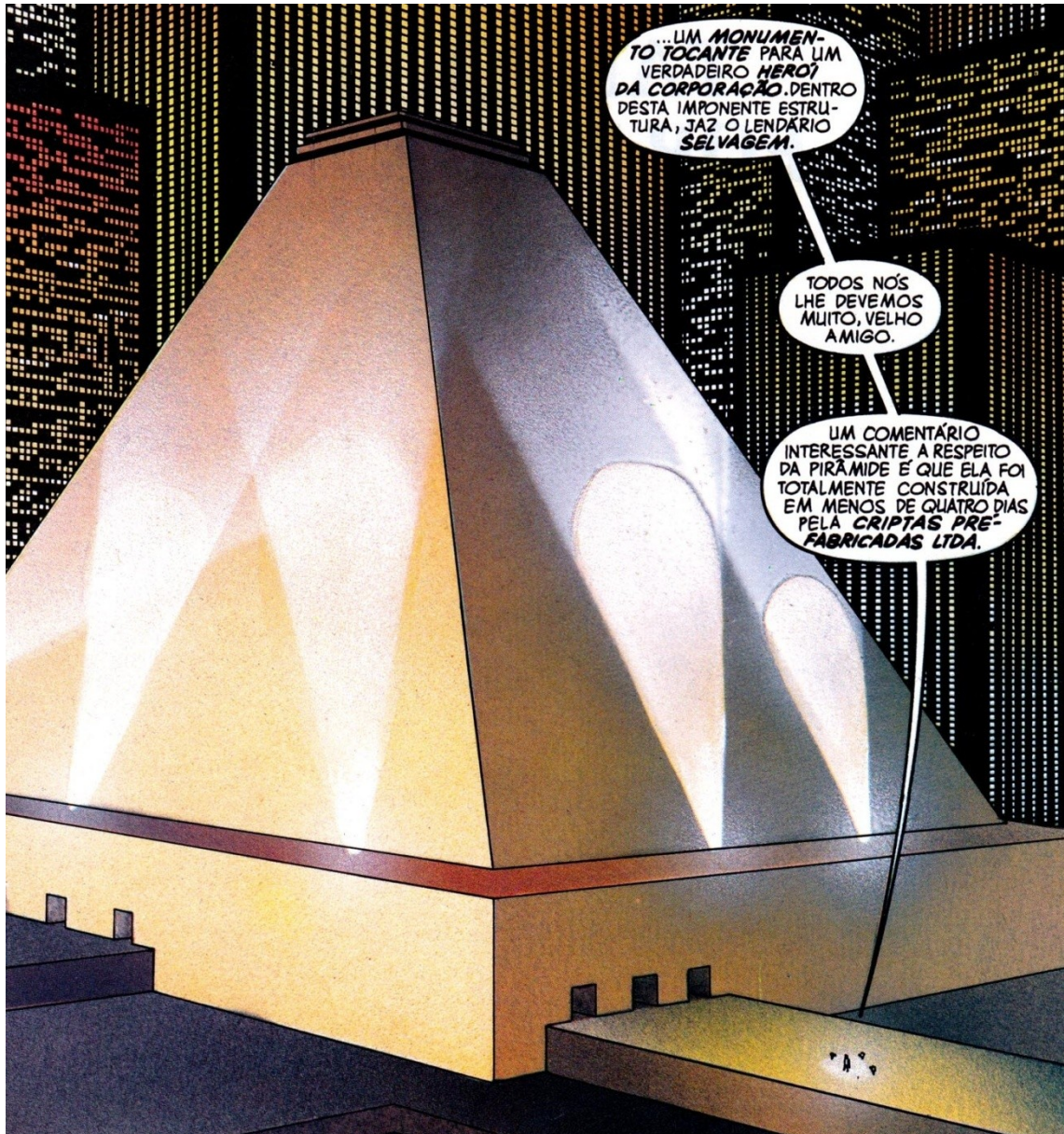


Figura 32 – Excesso de memória
(STARLIN, 1991, vol. 4)

A Figura 31 e a Figura 32 trazem consigo imagens de monumentos. A relação da História com monumentos também é uma dinâmica permeada por lembranças e esquecimentos.

Em seu livro *Segunda consideração intempestiva*, Friedrich Nietzsche critica a História monumental. Para o filólogo, o excesso de memória faz com que os homens fiquem presos ao passado. Para o autor, toda ação exige esquecimento, o que seria uma característica de toda vida orgânica. Um homem que buscasse sentir as coisas de maneira exclusivamente histórica é comparado a um animal que só pudesse viver fadado a ruminar continuamente os mesmos alimentos. É impossível viver sem o esquecimento.²⁶³

Gilgamesh leva o não esquecimento ao extremo. O ditador não tem mais qualquer interesse (em governar, em mulheres ou em viver), apenas pensa sobre a morte do irmão. O homem agarra-se à teoria de que pode ressuscitar Otto, pois acredita que as leis de vida e da morte desse mundo não se aplicam a alienígenas. Utilizando drogas em excesso, o ditador começa a refletir sobre as leis do universo.

Um tema chama sua atenção: a questão das dicotomias. Vida e morte, ser e não ser, a realidade e o efêmero. Para Gilgamesh, a única forma que descobrir o funcionamento do infinito é a partir do vazio. Esse vazio corresponde ao espaço em branco que a URSS deixou pra trás ao sofrer um acidente de teletransporte.

Gilgamesh atira-se nas páginas em branco. O ditador é movido pela procura de sua eternidade e também pelo desejo do renascimento do amigo.

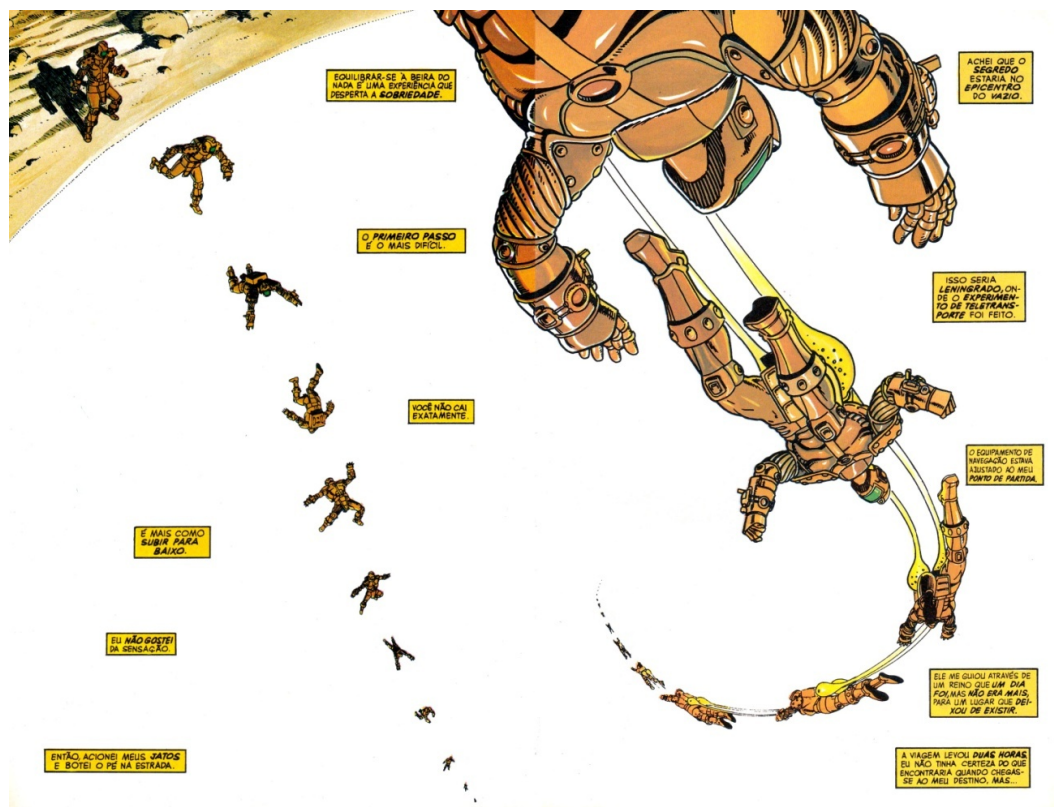


Figura 33 – Páginas em branco (STARLIN, 1991, vol. 4)

263 NIETZSCHE, 2003, p. 72-73

O que páginas em branco significam para a linguagem do quadrinho? Como isso afeta sua leitura? Will Eisner considera a habilidade de retratar o tempo como ingrediente essencial da confecção do quadrinho. É a partir dessa dimensão que compreendemos o humor, o terror, a surpresa e as experiências humanas. O narrador gráfico exercita sua arte a partir daí. Eisner chama isso de “timing”, que é o uso sequencial de imagens com intuito de expressar o tempo para obtenção de mensagens específicas.²⁶⁴

Para o autor, a história em quadrinhos torna-se realista quando o tempo e o “timing” são componentes ativos em sua criação.²⁶⁵ A união desses fatores seria responsável por uma espécie de ritmo capaz de comunicar mensagens, sensações e sentimentos. Eisner diz que na música ou em outras formas de comunicação auditiva, onde se consegue o ritmo ou a cadência, isso é feito com extensões reais de tempo. Nas artes gráficas, a experiência é expressa por meio do uso de ilusões, símbolos e do seu ordenamento.²⁶⁶

As páginas em branco representam uma grande mudança em relação às outras imagens aqui investigadas. Não há espaço para empregarmos nossa capacidade de leitura. É interessante buscarmos uma referência para assimilarmos esses espaços vazios.

Há um artigo chamado *Black Mirror, White Christmas e o colapso do tempo histórico*, de Matheus Pereira e Valdeci Araújo, publicado no livro *Atualismo 1.0*. No estudo, os autores trazem como ponto de partida um capítulo da série *Black Mirror* (2011).

No episódio em análise, uma mulher realiza um procedimento cirúrgico para que se extraia uma exata cópia virtual de sua mente. A função desse clone digital é administrar todos os eletrônicos da casa remotamente, de acordo com os gostos particulares de sua progenitora. Desta forma, os banhos quentes, a alimentação e as reuniões deveriam ser planejadas e realizadas pela duplicata.²⁶⁷

Esse cenário é perturbador por si só, mas se agrava pelo fato da cópia ter a sua própria consciência e rejeitar essa vida de servidão. É aí que entra a figura de um programador que deve “convencer” a duplicata a realizar as tarefas que seriam designadas a ela, se utilizando de sessões de tortura psicológica. Em apenas vinte segundos o programador faz com que a cópia experimente meses de isolamento dentro de seu “gadget”, uma espécie de universo em branco. Quando o homem acaba, a duplicata implora para ter alguma atividade.²⁶⁸ Os autores sugerem que uma das formas de indagar sobre o problema da duplicata e seu espaço vazio é através dos escritos de Heidegger.²⁶⁹

Martin Heidegger considera que o “nada” tem um papel importante na compreensão da totalidade do Ser. Para o autor, o humano precisa suspender-se dentro do “nada” para ultrapassar sua existência e depois retornar a ela e assumir sua real natureza.²⁷⁰ Esse movimento é chamado de *transcendência*. Em suas palavras:

[...] se o ser-aí, nas raízes de sua essência, não exercesse o ato de transcender, e isto expressamos agora dizendo: se o ser-aí não estivesse suspenso previamente dentro do nada, ele jamais poderia entrar em relação com o ente e, portanto, também não consigo mesmo. Sem a originária revelação do nada não há ser-si-mesmo, nem liberdade.²⁷¹

264 EISNER, 1999, p.25.

265 Ibid., p. 25.

266 Ibid., p. 25.

267 ARAUJO, Valdeci; PEREIRA, Mateus. **Atualismo 1.0**: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Mariana: MG Editora, 2018. p. 185.

268 Ibid., p. 187.

269 Ibid., p. 192.

270 HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 44.

271 Ibid., p. 43.

Como isso ajuda a interpretar as páginas em branco de *Gilgamesh II* (1989)? Em Heidegger, essa imersão do Ser no “nada” é pavimentada pela angústia.²⁷² Na angústia afundamos em indiferença, nos afastamos das coisas e mergulhamos em nós.²⁷³ Ao evidenciar a importância do “nada”, Heidegger entra em confronto com a tradição metafísica que busca a respostas para antinomias científicas. O movimento de transcendência também ocorre na prática científica.

É esse mesmo sentimento que impulsiona o ditador a buscar respostas no gibi, porém acontece algo inesperado. Dentro das páginas em branco, o alienígena experimenta um grande salto temporal no percurso de algumas horas. Nas folhas vazias, a passagem do tempo ocorre em um ritmo próprio, milhares de vezes mais lento que no mundo exterior. Nas cerca de quatro horas que ficou lá, milhões de anos se passaram externamente.

Muitos historiadores discorrem sobre a natureza da experiência temporal no Mundo Contemporâneo. Eric Hobsbawm diz em seu livro *A era dos extremos* que: “[...] para 80% da humanidade, a Idade Média acabou de repente em meados da década de 1950, ou talvez melhor, sentiu-se que ela acabou na década de 1960”.²⁷⁴ Para o autor, a rapidez da mudança fez o tempo histórico ser medido em intervalos cada vez mais curtos. No final da década de 1970, calculadoras japonesas já faziam cálculos em território americano.²⁷⁵

A década de 1980 é permeada pela emergência da globalização. As linguagens são formas de representar a realidade. A mudança que esse novo conceito apresenta em relação ao antecessor moderno é justamente a destemporalização. Modernização pressupõe um grau teleológico, temporalizado e estruturante de ações. A globalização não.²⁷⁶

Nesse panorama, as sociedades devem adaptar-se continuamente em vez de temporalizar-se numa forma de “projeto” em que a ordenação do passado se mostra essencial para constituição e estabilização do horizonte de expectativas.²⁷⁷ Esses movimentos associados são marcados pela promoção de uma espécie de destemporalização da História.²⁷⁸

Scott McCloud diz que o espaço em branco entre os quadrinhos é chamado de “sarjeta”. O autor considera o leitor como um cúmplice – ele precisa constantemente tirar conclusões de sentido ao se deparar com as HQs. Os gibis estão constantemente oferecendo fragmentos de tempo e espaço ao leitor, para que ele empregue sua capacidade cognitiva a fim de construir uma conclusão voluntária.²⁷⁹ Em *Gilgamesh II* (1989), só compreendemos a extensão do vazio após o retorno do protagonista. Assim, considero essas páginas uma grande dilatação da “sarjeta”, que suspende a capacidade do leitor de assimilar o tempo momentaneamente.

272 HEIDEGGER, 2000, p. 39.

273 Ibid., p. 39.

274 HOBBSAWM, 1995, p. 283.

275 Ibid., p. 284.

276 HARTOG, 2013, p. 15.

277 TURIN, 2019, p. 27.

278 Ibid., p. 27.

279 MC CLOUD, 1995, p.67.



Figura 34 – O último alienígena
(STARLIN, 1991, vol. 4)

As poucas horas que Gilgamesh passou nas páginas em branco fazem com que este retorne à Terra milhares de anos depois. Não há mais civilização e o alienígena é o último humanoide. Existem novas formas de vida e uma nova forma de sociedade, que não é humana.

Seu desejo de eternidade escorre pelas suas mãos diante da perda da sua posição de líder. Não há mais sobre o que ponderar. Gilgamesh até cogita a hipótese de construir um novo império acima das outras formas de vida. Na epopeia antiga, em sua busca pela

imortalidade, o rei aprendeu que morrer é uma condição insuperável da humanidade. Ele retorna à sua posição de rei, mais sábio e comedido.²⁸⁰

No quadrinho distópico, Gilgamesh é tomado por uma angústia imensurável. Decidido de que não há mais espaço para ele naquele novo mundo, o alienígena se atira novamente nas páginas em branco. O que acontece depois? Será que foi o fim? Um novo começo? Talvez associar *Gilgamesh II* (1989) a paradigmas temporais distintos tenha feito o percurso dessa proposta heurística mais importante que a própria conclusão.

Minha hipótese é que podemos relacionar *Gilgamesh II* (1989), enquanto discurso, a configurações temporais distintas: ao paradigma antigo, que considerava o tempo um ciclo, ao moderno que é linear e progressivo e, também, ao contemporâneo, marcado por uma grande aceleração do tempo culminando na destemporalização no final do século XX.

A maior contribuição dessa leitura é reconhecer a heterogeneidade do tempo. José D'Assunção Barros indica que podemos desenvolver um novo padrão de devir histórico tomando a realidade como “polifônica”. Para isso é necessário reconhecer que ela não avança de maneira homogênea, produzindo rupturas em estratos que se sucedem.²⁸¹

A novidade apresentada por *Gilgamesh II* (1989) é que, ao emular os passos do poema antigo, ela também absorve elementos oriundos da temporalidade mítica. O protagonista busca ser eternizado como um herói para, desta forma, escapar da mortalidade do homem e permanecer para sempre no cosmos da criação.

O exercício heurístico interdiscursivo observou usos e efeitos da linguagem temporal dos gibis alicerçado nas experiências temporais em sua própria historicidade. É interessante sublinhar que, embora essa leitura tenha sugerido certa linearidade, esses paradigmas do tempo não são necessariamente excludentes, podendo na realidade coexistir. O paradigma moderno, embora tenha sofrido muitas críticas, não foi deixado integralmente de lado.

280 FELIPE, 2019, p. 377.

281 BARROS, José D'Assunção. Perspectivas sobre o tempo em Hannah Arendt e Koselleck: duas leituras sobre a quebra entre o presente e o passado. **Argumentos**, ano 6, n. 12. Fortaleza: jul./dez. 2014, p. 169-189. P. 184.

CONCLUSÃO

Esta dissertação foi um exercício heurístico que buscou debruçar-se sobre a questão da experiência do tempo partindo da linguagem do quadrinho. Estudos contemporâneos vêm evidenciando a cada dia que distopias são interessantes para refletirmos questões elaboradas na Modernidade.

A distopia coloca-se em continuidade com o processo histórico, evidenciando as tendências negativas do presente – que se não forem obstruídas, podem conduzir a sociedade ao universo distópico.²⁸² Ela nasce da utopia. São conceitos estreitamente ligados. Pode ser distópica, se os pressupostos de equilíbrio não forem compartilhados. A distopia pode até mesmo ser utópica se a caricatura da sociedade caótica não for aceita.²⁸³

No Capítulo I, busquei observar o estudo do quadrinho sob uma perspectiva histórica. Durante o estudo, abordei múltiplos eixos intelectuais que se debruçaram sobre os gibis ao longo do século XX. Nele percebemos que historiadores estão numericamente atrás de outros campos na análise dos gibis. A causa desse cenário é permeada por outros eixos, como noções de objetividade científica, letramento visual e até mesmo sobre a recente possibilidade de considerar a HQ uma fonte histórica.

No Capítulo II, as fontes foram apresentadas: *Gilgamesh II* (1989) e *Liberdade* (1990). Essa seleção se deu por conta de uma inquietação sobre os elementos do passado que evocam. A metodologia selecionada para este estudo foi a análise interdiscursiva, que considera que o já-dito tem influência na interpretação de um discurso. É um movimento importante, pois vimos que na linguagem do quadrinho o leitor é essencial para construção de sentido. A interdiscursividade também é importante porque a relação entre utopias e distopias é muito melindrosa, não se tratando meros opostos. Há um jogo de condicionamento entre elas na qual uma distopia, ao colocar o caótico sob os holofotes, mantém o que seria ideal utópico nas entrelinhas.

No Capítulo II também apresentei a problemática que permeia os estudos sobre distopias – tudo para a montagem de um arcabouço teórico que me permitisse um exercício heurístico. As cartas que foram postas sugeriram que distopias são elementos importantes para compreendermos sintomas da Modernidade, seus êxitos e suas falhas, assim como defendeu Thays Tonin.

Na leitura de *Liberdade* (1990), a questão da temporalização moderna foi meu objeto de interesse. Nas páginas do quadrinho estão elementos da formação política norte-americana, especialmente as ideias de “nação”, “representação política”, “constituição” e “unidade”. Minha hipótese é que essas referências históricas acabam não só remetendo ao passado norte-americano, mas podem ser lidas como parte da semântica do projeto civilizador moderno. Há evidências de colapso dessa linguagem, uma vez que todos esses conceitos que foram pilares para a Modernidade não conseguem manter integridade daquele mundo. Considero essa hipótese confirmada pela leitura de fontes e diálogo com a bibliografia sobre a temática.

282 BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. In: **Editorial da MORUS – Utopia e Renascimento** 2, 2005, p. 4-10. P. 2.

283 Ibid., p. 1.

O Capítulo III dedicou-se integralmente à leitura de *Gilgamesh II* (1989). O discurso do quadrinho foi particularmente interessante para discutir múltiplas experiências temporais. O tempo também é passível de ser historicizado, variando de acordo com contextos.

Minha hipótese foi de que *Gilgamesh II* (1989) pode ser relacionado a configurações temporais comuns ao Regime Antigo, Moderno e também à filosofia do fim da História. A distopia emula os passos do poema antigo e, nesse sentido, considero as experiências temporais míticas um bom recurso para questionar suas páginas. Há também o componente dos problemas que permeiam a Modernidade, até mesmo a incidência da filosofia do fim da História e a suposta vitória do capitalismo sobre outras experiências.

A leitura de *Gilgamesh II* (1989) foi importante, pois evidenciou a pluralidade de caminhos que podemos percorrer para observar experiências temporais.

Este redigido teve como objetivo mensurável observar os usos e efeitos da linguagem temporal dos quadrinhos. Como objetivo imensurável, espero que contribua para dilatar cada vez mais o campo dos estudos dos gibis no Brasil, em especial aqueles inseridos em uma perspectiva histórica e historiográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Paulus, 2002.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Presença, 1980.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 1991.

ANDERSON, Perry. **O fim da História**: de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
ARAUJO, Valdei; PEREIRA, Mateus. **Atualismo 1.0**: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Mariana: MG Editora, 2018.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1997,

BARROS, José D'Assunção. **Passagens de Antiguidade Romana ao Ocidente Medieval**: leituras historiográficas de um período limítrofe. São Paulo, vol. 28, n. 1, 2009. p. 547-570.

_____. Os tempos da história: do tempo mítico às representações historiográficas do século XIX. **Revista Crítica Histórica**. Ano 1, n. 2, dez. 2010, p. 180-208.

_____. Perspectivas sobre o tempo em Hannah Arendt e Koselleck: duas leituras sobre a quebra entre o presente e o passado. **Argumentos**, ano 6, n. 12. Fortaleza: jul./dez. 2014, p. 169-189.

_____. A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça: v. 6, n.1, jan./jul. 2011, p. 303-332.

BENTIVOGLIO, Julio. **História e distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. Espírito Santo: Milfontes. 2017.

_____. **Distopia, literatura e história**. Espírito Santo: Milfontes, 2017.

BERNARDO, Thiago Monteiro. História em quadrinhos, historiografia e narrativas: discussões sobre leituras e usos das histórias em quadrinhos pela História e seus regimes de verdade. *In*: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, 2011.

_____. **Sob o manto do morcego**: uma análise do imaginário da ameaça nos EUA da Era Reagan através do universo ficcional do Batman. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopia, distopia e história. *In*: **Editorial da MORUS – Utopia e Renascimento 2**, 2005, p. 4-10.

BIFFI, Luciana Angelice. As complexas camadas do tempo histórico de Koselleck. **FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais**, vol.14. Ano 14, n. 1. jan.-jun. 2017, p. 1-8.

BLOCH, March. **Apologia da história e o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2002.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política** - vol. 1. 13 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BOURGUIGNON, Bryan Lopes. Da destruição da matéria à criação do trauma: os ecos das bombas nucleares em Akira de Katsushiro Otomo. *In.*: BENTIVOGLIO, Julio. (Org.) **Distopia, literatura e história**. Espírito Santo: Milfontes. 2017.

BRAZ, Camilo Albuquerque de. **À meia-luz...** uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculino. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

BURKE, Peter. **O testemunho ocular**. São Paulo: Editora da Universidade de Sagrado Coração, 2001.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**: ensaios sobre teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CIRNE, Moacy. Quadrinhos, memória e realidade textual. *In.*: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em:
<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/72812213007608718479513534658721171188.pdf>>. Acesso em: 2018.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiané/Angra, 1982.

_____. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

COIMBRA, Raimundo Olavo. **A bandeira do Brasil**: raízes histórico-culturais. 2. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: IBGE, 1979.

DASTON, Lorraine. **Historicidade e objetividade**. São Paulo: LiberArs, 2017.

DUBY, Georges. **O tempo das catedrais**: arte e sociedade 980-1420. Rio de Janeiro: Estampa, 1993.

DUPAS, Gilberto. O mito do progresso. **Revista Novos Estudos**. São Paulo, 2006, vol. 77, p. 73-89.

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 1992.

FEIJÓ, Mário. **Quadrinhos em ação**: um século de história. São Paulo: Moderna, 1997.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. Ele que o abismo viu: a epopeia de Gilgámesh. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, vol. 12, n. 1, jan.-jul. 2019, p. 373-380.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; DE LUCA, Tania Regina (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

FIALHO, Carlos Eduardo; DUARTE, Silvia Valéria Borges. Os invisíveis: os hippies na sociedade contemporânea. **Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói: ANINTER-SH /PPGSD-UFF, 03 set. 2012, ISSN 2316-266X.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. Memória e poder nos regimes distópicos. **Papeis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMS**, v. 19, n. 38, 2015, p. 83-98.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edição Loyola. 1996.

_____. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**: estética – literatura e pintura, música e cinema. vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da História e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. **The End of the History and the Last Man**. New York: The Free Press: A division of Macmillan Inc. 1992.

GASCA, Luis. Prefácio. *In*: DE MOYA, Álvaro. (Org.) **SHAZAM!** São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 1-9.

GHIROTTI, Joaquim Cardia. **Frank Miller e os quadrinhos**: pelo que vale a pena morrer. São Paulo: USP, 2017.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HANSEN, Gilvan Luiz. Espaço e tempo na Modernidade. **UFF – GEOgraphia**. Ano. 2, n. 3, p. 51-67, 2000.

HARTOG, François. Situações postas à História. **Revista de História**, São Paulo, n. 166, 2012.

_____. Tempo desorientado: tempo e História. Como escrever a história da França? **Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre. N. 7, jul. 1997, p. 7-28.

_____. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **A razão na História:** uma introdução à filosofia da História. São Paulo: Centauro. 2001.

HILARIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a disputa como ferramenta de análise radical da Modernidade. **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, vol.18, n. 2, 2013, p. 201-215.

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

_____. Guerra, paz e hegemonia no início do século XXI. *In:* **Globalização, democracia e terrorismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O que a História tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea? *In:* _____. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 44-61.

JIMENEZ, Eneko Ruiz. Como o LSD criou o Thanos, o grande vilão de *Vingadores: Guerra Infinita*. **El País**, Brasil. São Paulo, 26 abr. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/10/internacional/1523371872_011176.html>. Acesso em: 20 jan. 2019.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC Rio, 1979.

KRAKHECKE, C. A. **Representações da Guerra Fria nas histórias em quadrinhos Batman, o cavaleiro das trevas e Watchmen (1979-1987).** PUC-RS, 2009.

_____. **Crítica e crise:** uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

_____. **Estratos do tempo:** estudos sobre História. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2014.

LIAKOS, Antonis. Utopian and Historical Thinking: Interplays and Transferences. **Historiein Magazine.** University of Athens, vol. 7, 2007, p. 20-57.

LIPSZYK, Enrique. O argumento do quadrinho. *In:* DE MOYA, Álvaro. (Org.) **SHAZAM!** São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 237-260.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympio Ltda., 2009.

- MAYO, Bernard. **Myths and Men**. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2010.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Markoon Books, 1995.
- MILLER, Frank; GIBBONS, Dave. **Liberdade**. São Paulo: Globo, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da História para a vida. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2003.
- ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1990.
- PÊCHEUX, Michel. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 2012.
- QUINN, Malcolm. **The Swastika**: Constructing the Symbol. New York: Routledge, 1994.
- RAMOS, Paulo. História em quadrinhos: um novo objeto de estudos. **Revista GEL (Grupo de Estudos Linguísticos)**: São Paulo, vol. 35, 2006, p. 1574-1583.
- REIS, José Carlos. **História e teoria**: historicismo, Modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- RICOEUR, Paul. A tríplice mimese. *In*: RICOEUR, PAUL. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.
- _____. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1994.
- RIBEIRO, Thiago Henrique Pereira. **Cosmologia e morte no Antigo Egito**: o tribunal de Osiris. Monografia (Graduação em História). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2014.
- RIZZO, Marcelo Augusto Parrilo. **A história de meta-história**: um estudo sobre a teoria da História de Hayden White. Universidade Federal de Goiás, 2009.
- SANTOS, Roberto Elísio dos et al. Narrativas gráficas como expressões do ser humano. *In*: **Trama Interdisciplinar**. Ano 1, vol. 2, 2010, p. 46-60.
- SCALFADERRO, MaikonChaidir Silva. Hegel e o fim da História. **Polymatheia – Revista de Filosofia**. Fortaleza, vol.5, n. 8, p. 212-230, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STARLIN, Jim. **Gilgamesh II**. São Paulo: Globo, 1991.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges; CORREA, Wyllian Eduardo de Souza. *Watchmen* e o discurso distópico do bem maior. **FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 6, ano 6, n. 2, abr./mai. /jun. 2009, p. 2-21.

TONIN, Thays. **Os fantasmas da Modernidade e as imagens distópicas em quadrinhos e outras artes**. UFSC, 2015.

TURIN, Rodrigo. As (des)classificações do tempo: linguagens teóricas, historiografia e normatividade. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 586-601, jul./dez. 2016.

TURIN, Rodrigo. A polifonia do tempo: ficção, trauma e aceleração no Brasil contemporâneo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 55-70, jul.-dez 2017, p. 55-70.

_____. **Tempos precários: aceleração, historicidade e semântica neoliberal**. Zazie Edições Copenhague, 2019.

TURNER, Frederick Jackson. **The Significance of the Frontier in American History**. Chicago: Wisconsin Journal, 1893.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio. A produção acadêmica sobre histórias em quadrinhos das universidades brasileiras estaduais e federais: análise de 1972 a 2013. *In: Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais3asjornadas/artigo_080620152101332.pdf>. Acesso em 2020.

VILELA, Túlio. Os quadrinhos na aula de História. *In: VERGUEIRO, Waldomiro. (Org.) Como usar os quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WORCESTER, Donald E. **The Apaches: The Eagles of Southwest**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1979.

ZILBERMAN, Regina. Nos princípios da epopeia: Gilgamesh. *In: BAKOS, Margaret Marchiori; POZZER, Katia Maria Paim (Orgs.). III Jornada de Estudos do Oriente Antigo: línguas, escritos e imaginários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.