

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Jean de Oliveira Quevedo

WATCHMEN E O CONTEXTO HISTÓRICO DA
GUERRA FRIA

Passo Fundo

2014

Jean de Oliveira Quevedo

WATCHMEN E O CONTEXTO HISTÓRICO DA
GUERRA FRIA

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob a orientação do Ms. Cléber Nelson Dalbosco.

Passo Fundo

2014

Dedico este trabalho primeiramente à minha mãe, Maria Helena de Oliveira, que tanto lutou pela sua própria educação e pela educação de seu filho. Graças a seu carinho, sua bondade e a sua sabedoria pude perceber o quão importante é encontrar o Caminho e seguir nele com os próprios pés.

A toda minha família, principalmente aos meus avós Mari Moraes Perin e Evanir Carlos Perin, assim como aos meus padrinhos Lianderson e Liéverson, e a minha madrinha Liliane. Vocês me alimentaram com alegria, coragem e amor.

À Thais Aline Sfredo, minha companheira que tanto amo. Velhas profetizas sabem das coisas; somos capazes de nos transformar em chuva quando amamos.

A grandeza desses heróis não está em nenhum livro, ou história em quadrinhos.

Agradeço a Alan Moore, por *Watchmen* e tantas outras histórias. Sabedoria é liberdade, e ela só está disposta àqueles que cruzam o caminho estreito.

Também agradeço a Cléber Nelson Dalbosco que, além de um mestre, demonstrou-se um grande amigo.

Enfim, agradeço ao Altíssimo. Sem Ele, nada é possível.

“Wars not make one great...”

Mestre Yoda, Star Wars: Episode V.

RESUMO

O presente trabalho faz um estudo do imaginário da Guerra Fria na história em quadrinhos *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, obra publicada entre 1985 e 1986. Neste estudo, embasado em pesquisas bibliográficas, busca-se apresentar o que é o imaginário através das considerações dos pensadores franceses Gilbert Durand e Michel Maffessoli. Da mesma forma busca-se contextualizar o que são as histórias em quadrinhos e o que é o período histórico da Guerra Fria. Assim, é feita uma análise da obra em questão onde se examinam elementos que criam um imaginário do contexto histórico da Guerra Fria, e o colocam como uma obra sintomática do período.

Palavras-chave: Guerra Fria. Quadrinhos. Imaginário. Contexto Histórico. Século XX.

ABSTRACT

The present work is a study of the imagery of the Cold War in the comic book *Watchmen*, by Alan Moore and Dave Gibbons published between 1985 to 1986. In this study, based on literature researches, it seeks to find what is the imagery through the concepts of the French thinkers Gilbert Durand and Michel Maffessoli. In the same way it seeks to contextualize what the comics are, and what the historical period of the Cold War is. So, an analysis of the composition in question is made, where the elements who build an imagery of the historical context of the Cold War are examined, considering the composition as a symptomatic work from the period.

Keywords: Cold War. Comics. Imagery. Historical Context. Twentieth Century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 OS QUADRINHOS	11
1.1 Origens e Termos	11
1.2 A Arte Sequencial	17
2 A GUERRA FRIA	22
2.1 Os Gigantes	24
2.2 A Corrida	29
3 IMAGINÁRIO, QUADRINHOS E GUERRA FRIA	32
3.1 O Paradoxo da Era da Imagem	33
3.2 A Imagem como Instrumento de Religação	35
4 WATCHMEN	38
4.1 Sinopse	38
4.2 Análises	39
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

INTRODUÇÃO

No jornalismo um dos tópicos mais explorados e debatidos é a cultura, em seus diversos aspectos, apresentados por diversos meios e em cada ação humana. Nos diálogos sobre cultura há outro tópico, recente, que vem tornando-se cada vez mais presente em debates de comunicação, sociedade e história: o imaginário. Este seria, em uma definição do antropólogo Gilbert Durand, um de seus principais pensadores, uma espécie de repositório vivo das imagens “[...] o museu – que denominamos imaginário – de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2010, p. 6).

Neste conceito, refletindo-se sobre a atual atividade dos meios de comunicação e da comunicação de uma maneira geral, pode-se perceber como o jornalismo faz uso e contribui para o imaginário. Em determinado momento do dia um telejornal pode apresentar dados sobre uma pesquisa eleitoral, demonstrando a percentualidade de um candidato sobre outro e, desta forma, mesmo que tenha buscado unicamente pela demonstração de dados concretos, acaba permeando um conceito que pode ser multiplicado e transformado por todos aqueles que dão atenção ao noticiário, naquele exato instante.

Ações como essa, e até mesmo outras, demonstram como a comunicação, ocupa um espaço importante no cotidiano e na consciência humana. O compartilhamento de ideias, informações e imagens é natural e faz parte do processo da construção de conhecimento para cada indivíduo envolvido no processo de comunicação. Aliado a isso também está a percepção e interpretação da história. Com base em toda sorte de informações compartilhadas por tantos meios e formatos de comunicação um indivíduo determina uma visão do momento histórico que vive, ou de um momento histórico que já se passou.

Há, portanto, diversos meios de comunicação que contribuem para a construção de um imaginário. Entre eles está um que se utiliza de uma linguagem que não se pode dizer exatamente nova, mas um tanto quanto inovadora: as histórias em quadrinhos. Apenas nas primeiras décadas do século XX é que os quadrinhos conquistam um público maior e quando

se percebe um crescente interesse neles como um objeto de estudo da arte e da comunicação, como veremos mais adiante neste trabalho.

Ora, levando-se em conta o potencial dos quadrinhos, ele servirá de carro-chefe para o estudo de um determinado período histórico: a Guerra Fria. Compreendendo-se que o estudo dos eventos do século XX podem ser relevantes e esclarecedores para a compreensão da história e da sociedade de hoje, e levando-se em conta o crescimento das histórias em quadrinhos como um meio de comunicação legítimo e uma linguagem eficiente, o presente estudo busca nesta tríade (imaginário, Guerra Fria e quadrinhos) um estudo comunicacional e histórico.

No estudo dos quadrinhos e imaginário da Guerra Fria abundam casos que podem ser estudados em muito mais do que um único artigo. No entanto, dispõe-se aqui do estudo de um único caso que já demonstra paridade e essência com o campo proposto: a *graphic novel*, *Watchmen*, escrita por Alan Moore e desenhada por David Gibbons.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar *Watchmen* como uma obra que constrói um imaginário do período da Guerra Fria, uma proposta de estudo entre comunicação, história e arte sequencial. Para tal fim o estudo será fundamentado em uma pesquisa bibliográfica baseada em leituras e fichamentos, assim como uma análise da obra que mostrará a correlação de alguns de seus aspectos com dados históricos da Guerra Fria. Estes dados a serem analisados permeiam toda a obra, mas serão evidenciados aqueles que se encontram especificamente nos capítulos II e IV do livro de *Watchmen*, que compila toda a publicação das revistas, publicadas originalmente entre 1986 e 1987.

Apresentadas as propostas e as linhas que esta pesquisa segue, afirma-se que este trabalho investiga o imaginário da Guerra Fria através de uma história em quadrinhos que, muito embora seja de cunho ficcional, ainda traz interpretações sobre a história e dados reais. Na proposta de elucidar cada elemento deste conjunto, segue-se uma breve abordagem sobre os quadrinhos, suas origens e seu conceito.

1 OS QUADRINHOS

Como já citado, o presente trabalho tem como objetivo analisar *Watchmen*, obra de Alan Moore e David Gibbons, como uma obra que constrói um imaginário – ou ao menos contribui para um – do período da Guerra Fria. A obra em questão é tida como uma *graphic novel*, termo de classificação, no meio quadrinhístico, que designa uma história em quadrinhos de conteúdo mais complexo e extenso do que historietas convencionais.

Tencionando-se a compreensão de *Watchmen* como uma obra sintomática do período estudado, assim como a compreensão dos quadrinhos como um meio de comunicação legítimo, este capítulo apresenta um breve apanhado sobre a gênese e o desenvolvimento dos quadrinhos. Sem a intenção de se dar uma visão definitiva sobre a história dos quadrinhos exploram-se aqui fatos bastante ilustrativos e que, conforme as publicações usadas, são considerados bem aceitos entre aqueles que se debruçaram sobre o assunto.

1.1 Origens e Termos

A origem das histórias em quadrinhos como arte parece ter muitas vertentes e caminhos. Alguns deles apontam para um passado não tão distante, enquanto outros apontam pra uma localização histórica muito mais remota. Para uma ideia mais próxima dos quadrinhos, de como eles se apresentam hoje em dia, é preciso levar em consideração estes fatos mais recentes que de certa forma sedimentaram um formato clássico. O primeiro caso a ser considerado será a do artista suíço Rudolph Töpffer (1799-1846), ilustrador que é, segundo Álvaro de Moya, um dos precursores da história em imagens.



Fonte: Moya, 1996, p. 11

Como jovem artista Christopher Töpffer conheceu o trabalho de outro ilustrador, Willian Hogarth, ocasião em que “ficou vivamente maravilhado com as estampas inglesas, [...] entre elas *Harlot's Progress*” (MOYA, História p.12). As estampas do artista inglês, como o próprio Töpffer afirma, diferenciavam-se por formarem uma espécie de narrativa, uma espécie de história, quando se aliavam às palavras.

No século passado, um homem de gênio, Hogarth, grande artista, mas sobretudo grande moralista, publicava diversas séries de gravuras formando dramas completos [...]. Portanto, é próprio das estampas reunir num alto nível, estas diversas condições de ação, de reduzir toda proposição em imagens de vida, de transformar todo raciocínio em espetáculo animado, distinto, luminoso; de reunir todos os elementos com uma eloquência simples, grosseira, mais apropriadamente maravilhosa à natureza e ao lazer dos espíritos brutos e sem cultura (TÖPFFER, in MOYA, 1996, p.12).

Após ter se dedicado à literatura com livros como *La Bibliothèque de Mon Oncle* (1832) e *Voyages em Zigzag* (1845), dedicou-se a profissão de pedagogo e durante os intervalos debruçava-se na criação de histórias em imagens, o que resultou na publicação de um título chamado *Histoires en Estampes*, título que lhe rendeu o reconhecimento do romântico alemão Johann Wolfgang Von Goethe (MOYA, 1996, p.13). Em sua forma de contar histórias em imagens Töpffer, através de seu *Annonce de l'Histoire de M. Jabot*, fez

uma primeira observação que pode servir como uma primeira teorização sobre a formação das histórias em quadrinhos.

Ele se compõe de uma série de desenhos autografados em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa. Aqui, como um conceito fácil, os tratamentos de observação, o cômico, o espírito, residem mais no esboço propriamente dito, do que na ideia que o *croqui* desenvolve (TÖPFFER, in MOYA, 1996, p.13).

Ainda que Töpffer tenha percebido esta forma de contar histórias, não se encontra, a partir dele, nenhum desenvolvimento que aponte semelhanças maiores com os quadrinhos modernos. Mas houve outros artistas, como o artista alemão Wilhelm Busch, que também exploraram a arte das histórias em imagens. Abaixo, um exemplo de *Max und Moritz*, conhecido no Brasil graças à tradução de Olavo Bilac para *Juca e Chico*.



Fonte: Moya, 1996, p. 15.

Um fato interessante sobre a obra de Busch foi sua primeira plataforma de publicação: o jornal – o que parece ter sido o berço natural das histórias em quadrinhos.

Aqui, na Alemanha, tornou-se membro da *Künstler-verein* (clube de artistas), que o levou às primeiras publicações de suas caricaturas no semanário *Fliegenden Blätter*, em 1859. Continuou trabalhando para eles e para *Münchener Bilderbogen* até 1871, mesmo quando retornou para sua cidade natal de Wiedensahl. As primeiras histórias ilustradas de Busch, não muito diferentes dos quadrinhos tipo pantomima de hoje, foram publicadas no *Fliegenden Blätter*, em 1860 (MOYA, 1996, p. 16).

Dedicado à produção de caricaturas Töpffer conseguiu expor seu trabalho na Alemanha. Mais tarde ambos os artistas chegaram a manter contato, mediados pelo conhecido Gustave Doré. A identificação entre a obra destes dois, assim como de outras que surgiam, começou a dar maior margem para o desenvolvimento do formato.

Busch dedicou-se à caricatura logo depois da revolução de 1848. Em 1833 e 1845, os álbuns de Töpffer foram publicados na Alemanha. Gustave Doré, que admirava profundamente Busch, estabeleceu o elo entre o mestre suíço e o mestre da Bavária. As estampas inglesas também tinham muito sucesso no país das *Paixões* de Dürer, da *Dança da Morte*, de Holbein, e da *Nau dos Insensatos*. Nos jornais “para rir” eram publicados *Piepmayer* de Schrödter (1848) e as ilustrações de *Struwwelpeter*, desenhados por H. Hofmann (1847), todas já muito populares. Nesse ambiente surge a obra de Busch, com uma linguagem em pantomima, numa sequência de imagens em continuidade, tal como o cinema viria a tornar popular, com os movimentos vindos em sequência da esquerda para direita, como em fotografias verticais da sétima arte (MOYA, 1996, p. 17).

Afora o talento e o interesse sobre esta forma de se contar histórias ainda há um outro dado que contribui para o desenvolvimento dos quadrinhos. Álvaro de Moya afirma que já naquela época havia uma predisposição em, de certa forma, massificar certos trabalhos, mesmo que estes se encontrem em seus estágios iniciais de desenvolvimento. Foi o que aconteceu com Töpffer que viu suas imagens sendo repetidas, ao invés de servirem de ponto de partida para novas formas.

Já existia no século XIX uma estandardização dos estilos como hoje, nos quadrinhos, com seus códigos próprios. Uma “constante” de imagens industriais e de “imperativos comerciais”. Os limites da propriedade artística eram sempre confundidos com o comércio de imagens populares. Não só os gravadores, mas os próprios artistas de outros países, imitavam os seus ídolos, tornando as imagens de Töpffer as imagens características de toda uma época (MOYA, 1996, p. 14).

Juntamente com Cristophe Colomb (pseudônimo de Geroges Colomb), Töpffer e Busch teriam sido os precursores, entre os artistas, em unir destrezas artísticas diferentes para elaborar um novo meio de se contar histórias. “Töpffer, Colomb e Busch aliavam suas qualidades literárias ao excelente nível de desenho, ao senso de humor, à antevisão do que viria a ser um dos veículos de maior sucesso no mundo das comunicações: os *comics*” (MOYA, 1996, p.16). Mas a publicação que colocaria este tipo de história em maior evidência ainda estava para acontecer.



Fonte: Moya, 1996, p. 22.

Em 1895 Richard Fenton Outcalt deu início no jornal *New York World*, publicação de Joseph Pulitzer, a uma série de histórias e quadrinhos, com um personagem fixo, publicadas periodicamente. A história chamava-se *Hogan's Alley* e ficou conhecida pelo seu personagem principal: um menino pobre do gueto nova-iorquino, cujo grande camisolão amarelo tinha usos panfletários. Tratava-se de *Yellow Kid*, que, em virtude de cisões, também acabou figurando no jornal concorrente, o *New York Journal-American*, de Willian Randolph Hearst. Com a introdução dos balões, um dos ícones dos quadrinhos, a gênese deste meio estava selada.

O último desenho de Outcalt no *World*, surgiu no dia 17 de maio de 1896, quando se transferiu – tal como em *Cidadão Kane* –, com toda a redação, para o jornal concorrente de Hearst, o *Journal*, de Nova Iorque. Geroge B. Luks continuou desenhando *Hogan's Alley*, mantendo o garoto amarelo no jornal de Pulitzer. Hearst, mais vivo, colocou o título do povão, *The Yellow Kid*, na sua tira e encorajou Outcalt a usar desenhos progressivos na narrativa e introduzir o balãozinho. Sintetizando o que os outros artistas já faziam no jornal colorido de Hearst, Outcalt deu forma definitiva e continuada ao fenômeno que outros artistas fizeram no passado, dando assim nascimento aos *comics* (MOYA, 1996, p. 23).

A partir daí os quadrinhos eram publicações periódicas dos jornais e depois de *Yellow Kid* surgiram muitos outros personagens e títulos que desenvolveram a arte, como os *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks (Moya, 1996, p. 25), *Upside Downs*, de Gustave Verbeck (Moya, 1996, p. 31), *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay (Moya, 1996, p. 34), *Bringing Up Father*, de Geo McManus (Moya, 1996, p. 52), *Felix The Cat*, de Pat Sullivan (Moya, 1996, p. 58), *Joe Palooka*, de Ham Fisher (Moya, 1996, p. 66), entre outros.

Evidenciando estes fatos demonstra-se que o jornal moderno pode ser tido como o berço dos quadrinhos, afinal foi através do jornal que adquiriu uma estrutura gráfica e narrativa mais organizada, além da periodicidade que é inerente ao próprio jornal. No entanto estes fatos só demonstram sua história, enquanto surgimento, e não a sua funcionalidade, sua ação como meio de comunicação e linguagem. A pergunta a ser feita é: como funcionam os quadrinhos?

1.2 A arte Sequencial

Desde que os quadrinhos começaram a proliferar, não foram muitos os pesquisadores que buscaram investigar aqueles desenhos que, a princípio, tinham como única função um simples entretenimento infantil. Um dos precursores nesta pesquisa, que buscou trazer para os quadrinhos uma maior atenção, assim como uma discussão mais voltada para a arte, foi Will Eisner, em seu livro *Quadrinhos e Arte Sequencial*, resultado de uma série de artigos que ele vinha publicando em sua revista de maior sucesso, *The Spirit*, e de um curso que ministrou na *School of Visual Arts* de Nova Iorque.

O termo “arte sequencial” provavelmente é lançado e popularizado através desta obra em que o autor não apenas analisa e apresenta de maneira bastante didática os diversos elementos dos quadrinhos, mas também percebe neles um direcionamento comunicacional bastante amplo.

Quando comecei a desvendar os componentes complexos, detendo-me em elementos até então considerados instintivos e tentando explicar os parâmetros dessa forma artística, descobri que estava envolvido mais com uma “arte da comunicação” do que com uma simples aplicação de arte (EISNER, 1989, p. 6).

Sua defesa é de que o quadrinho é uma forma de leitura. O que hoje em dia parece óbvio demais não o era em uma época em que a produção de quadrinhos, como bem aponta o autor, não passavam de meras coleções de obras breves, de cunho essencialmente recreativo e que aos poucos foi se tornando mais desenvolvido, seja em seu material – com impressões coloridas em papel de melhor qualidade – como em seu conteúdo cultural – com histórias de enredos mais complicados, temática adulta e vocabulário mais denso.

Na medida em que se tornou mais evidente o potencial desta forma, foram introduzidas uma melhor qualidade e uma produção mais cara. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraem o público mais refinado [...]. As primeiras revistas em quadrinhos (por volta de 1934) geralmente continham uma coleção aleatória de obras curtas. Agora, após quase 50 anos, o surgimento de *graphic novels* (novelas gráficas) completas, colocou em foco, mais que qualquer coisa, os parâmetros de sua estrutura (EISNER, 1989, p. 7).

Mesmo com esse desenvolvimento a ideia de que quadrinhos constituíam leitura, tanto quanto uma novela ou romance, ainda não era suportada, unicamente pela presença de elementos evidentemente mais gráficos. Eisner percebeu que era justamente o uso destes elementos gráficos, de forma repetitiva, que acabavam criando uma espécie de gramática para os quadrinhos, facilmente apreendida pelo seu leitor e que constituía sua própria linguagem. Independentemente de outras espécies de publicação, onde as figuras compunham meramente a ilustração de um texto, os quadrinhos criaram uma miríade de sinais gráficos facilmente identificáveis em todas as obras do gênero, que é o exemplo dos balões, dos painéis e das vinhetas.

Aliado a estes sinais estão os desenhos das personagens, objetos, ações e cenários, assim como a narrativa textual, expressa em balões e vinhetas. O uso das imagens e palavras em um mesmo dispositivo, de forma que um complemente e dê sentido ao outro, compunha uma linguagem completa para Eisner, onde o leitor não usa apenas suas faculdades de leitura textual de forma linear, mas apreende os vários elementos da página de maneira perceptiva, aliando a interpretação de diversas imagens e palavras como símbolos.

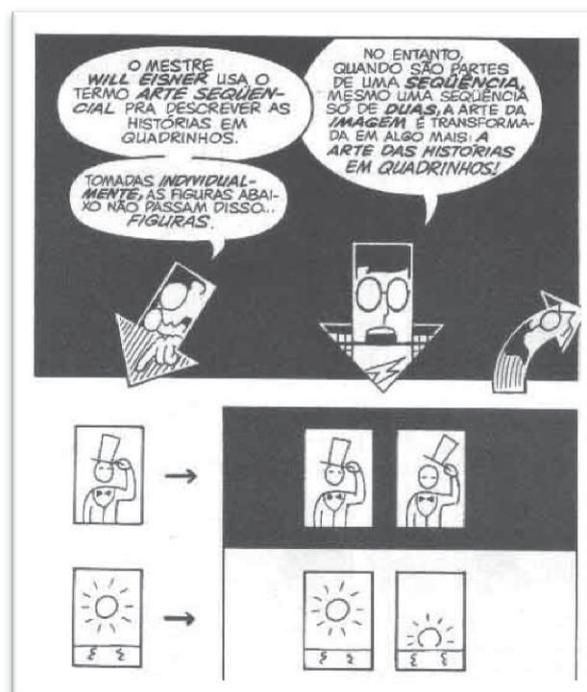
A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço intelectual (EISNER, 1989, p. 8).

Eisner deixou evidenciado que os quadrinhos são efetivos como linguagem comunicacional através de seu uso como um objeto de treinamento de manutenção preventiva para o exército norte-americano¹. Mas ainda que Eisner possa ter inaugurado o termo, seu estudo não foi de todo abrangente para definir o que são estas histórias, tão difundidas na primeira metade do século XX. O que o termo proporcionou, na verdade, foi uma ampliação de análise que acabou buscando raízes muito mais profundas do que a imprensa e a publicação em massa como sua gênese.

¹ Exemplos digitalizados disponíveis em: <http://dig.library.vcu.edu/cdm/landingpage/collection/psm>

A linguagem artística que havia naqueles *funny books*, tão efetiva e funcional quanto velada, sempre esteve presente na produção cultural humana em diversas formas de expressão. Que a sobreposição e o uso constante de imagens e do texto quadrinhístico sejam elementos importantes da “gramática” dos quadrinhos ainda não significa que formam a totalidade da chamada arte sequencial, que tem sua definição intrínseca a seu próprio nome: a sequencialidade. O uso sequencial de símbolos diversos, sejam em esculturas, pinturas e até mesmo na própria criação da linguagem escrita, é que veio se desenvolvendo ao longo dos séculos, até culminar no produto impresso de massas.

Outro autor e pesquisador que se preocupou em dizer o que são os quadrinhos é Scott Mc Loud, que partiu da definição elaborada por Eisner para perseguir todos os elementos presentes nos quadrinhos e colocar no conceito da arte sequencial. Mc Loud reconhece que nem a especificação de todos os pontos representativos dos quadrinhos – à saber: *imagens pictóricas e outras justapostas em sequencia deliberada* (Mc Loud, 1995, p. 9) – nem a abrangência do termo “arte sequencial” conseguem dar uma definição exata dos quadrinhos como meio de comunicação, mas opta pelo último para que a sequencialidade, principal esteio dos quadrinhos, os evidencie como uma linguagem. Afora todos os elementos, como símbolos, traços, narrativas e ícones, a sequencialidade seria o campo onde os quadrinhos acontecem.



Fonte: MC LOUD, 1995, p. 5, (fragmento).

Este termo, na qual tanto Eisner e McCloud se debruçaram, não pode definir os quadrinhos porque sua abrangência engloba diversas outras linguagens, meios de comunicação e expressões artísticas. Há sequencialidade nos quadrinhos tanto quanto há no cinema, na música, na pintura (os antigos trípticos), nas esculturas (a lendária Coluna de Trajano) e até mesmo na própria linguagem verbal. O que tanto se investigou nos quadrinhos é um elemento que está presente em quase toda a totalidade da expressão humana, e talvez tenha sido seu uso, de maneira despretensiosa e progressiva, que tenha rendido aos quadrinhos tanto desenvolvimento e tanta efetividade como meio de comunicação e linguagem.



Fonte: MC LOUD, 1995, p. 13, (fragmento).



Fonte: MC LOUD, 1995, p. 15.

Assim McLoud demonstra como funciona a sequencialidade nas histórias em quadrinhos, para em seguida mostrar seus elementos peculiares – os balões, as sarjetas, as vinhetas – e seu uso das representações universais, que seriam o “vocabulário” dos quadrinhos – os símbolos e ícones – para então mostrar como eles funcionam. Eles funcionam como um meio de comunicação porque o leitor pode transferir a estes parte de sua consciência e visualiza-los como linguagem, como bem observa McLoud.



38

Fonte: MC LOUD, 1995, p. 38.

É na sequencialidade que a consciência constrói o que não está nos quadros e, ao mesmo tempo, o que está entre eles, unindo partes de uma linguagem que trazem determinada informação e se transformam em uma narrativa tão eficiente quanto qualquer outra. Portanto isso faz com que os quadrinhos constituam uma linguagem e um meio de comunicação, carregados de significado e capazes de transmitir informações.

Levando-se em conta este potencial pode-se dizer dos quadrinhos que seu uso é significativo para a criação de conceitos e referências mentais, tanto quanto o é o uso de livros

e filmes, ficcionais ou não, ou qualquer outra sorte de texto. Em outras palavras, o quadrinho é mais um meio de comunicação que contribuiu para a construção de imaginários, seja de forma premeditada ou não.

As histórias em quadrinhos, como qualquer outra obra ou produto cultural, de uma forma ou outra, carrega em si reflexos da era em que foi produzida, ou então sobre a época a qual se debruça. É assim com *Watchmen* que de forma muito sutil, muitas vezes efêmera, traça considerações sobre o período da Guerra Fria e através da arte demonstra uma visão única sobre aquele período.

A seguir busca-se constituir uma breve linha de fatos sobre esta época, através de referências de outros trabalhos que tratam da história da Guerra Fria. A finalidade é elucidar este assunto o quanto baste para que se possa tratar, posteriormente, sobre seus significados na obra estudada e na construção de um imaginário.

2 A GUERRA FRIA

Neste capítulo serão destacadas algumas considerações sobre o período observado entre o final da II Guerra Mundial até o início do que ficou conhecido como Corrida Armamentista, com base em trabalhos dos historiadores Eric Hobsbawn e Paulo G. Fagundes Vizentini. O período da Guerra Fria pode ser tido como um dos mais insólitos da idade contemporânea, e também pode ser difícil dar a este período o título de uma guerra de proporções mundiais uma vez que, afora conflitos esparsos em alguns pontos do globo, as principais forças envolvidas nunca tenham chegado a deflagrar um combate direto - ao menos não com toda potência bélica que ali poderia estar envolvida.

A Guerra Fria, em termos gerais, surgiu das cinzas de um pós-guerra. Neste contexto erguem-se como protagonistas da história duas nações: os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Em *Era dos Extremos* o historiador inglês dá uma introdução adequada para o assunto.

A Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. Pois, como observou o grande filósofo Thomas Hobbes “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (Hobbes, capítulo 13). A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade (HOBSBAWN, 1996, p. 224).

O que torna este período tão peculiar não é o perigo da guerra e do conflito armado, ou melhor, de um conflito armado nunca antes visto. Ao mesmo tempo em que ambas estas

nações, em uma corrida tecnológica e armamentista, apontavam para um conflito iminente, havia também um certo respeito ao desejo pela paz, confirmado sobre um acordo velado sobre o território mundial.

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência [...]. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética (HOBSBAWN, 1996, p. 224).

Para compreender melhor este período histórico, buscar-se-á como esse cenário da Guerra Fria acabou se formando - ou ao menos quais seriam suas origens mais pontuais.

2.1 Os Gigantes

Para a devida compreensão do que foi o período histórico da Guerra Fria é necessário partir da compreensão do que tenha sido o fim da II Guerra Mundial, e de como as nações envolvidas nesta guerra uniram-se para estabelecer acordos não apenas com a finalidade de se evitar conflitos, mas também de reestruturar suas economias.

No contexto compreendido até o final da guerra as nações dividiam-se basicamente em dois blocos: o Eixo (Alemanha, Itália e Japão) e Aliados, que afora todos os demais países que combatiam o *nazifascismo* eram liderados pelas mesmas nações da Tríplice Entente (Reino Unido, EUA e URSS). Com a resolução da II Guerra se desenhando e rumando para um ataque definitivo ao Eixo, os EUA foram a principal nação que se ergueu dos conflitos.

Os EUA emergiram do conflito como os maiores beneficiados, pois ele reativou e expandiu seu parque industrial, absorveu a enorme massa de desempregados dos anos 30, além do país sofrer poucas perdas humanas e praticamente nenhuma destruição material. Sua economia tornou-se mundialmente dominante, respondendo por quase 60% da produção industrial de 1945, posição reforçada pela semidestruição de seus rivais (Alemanha, Itália e Japão) e enfraquecimento dos aliados capitalistas (França e Grã Bretanha) (VIZENTINI, 2006, p. 12).

Ainda que não tivesse todo o capital econômico dos EUA, e ainda que tivesse enfrentado dificuldades nos conflitos, a URSS teve uma participação importante na derrota do Eixo e foi a segunda maior nação a crescer no cenário mundial. O socialismo e as ideologias de esquerda ganhavam prestígio, sobretudo na Europa.

A URSS, por seu turno, exercera um papel decisivo na derrota da Alemanha nazista, e gozava de imenso prestígio diplomático e militar, tendo seus interesses reconhecidos em uma esfera de influência junto à suas fronteiras europeias. O fortalecimento da esquerda em todo mundo e a presença do Exército Vermelho no centro da Europa e do Extremo Oriente também acentuavam o poderio soviético (VIZENTINI, 2006, p. 12).

A II Guerra Mundial havia acabado e o que os Estados buscavam agora era uma reestruturação econômica de seus países, assim como uma estabilidade nas relações internacionais. Calcula-se que tal reestruturação só poderia ser minimamente efetiva em um período de relativa paz, ou seja, em um período em que as nações – principalmente as mais poderosas – estivessem afastadas da possibilidade de guerra.

Foram justamente as primeiras ações para garantir certa paz recíproca entre EUA e URSS que acabaram semeando os primeiros atritos que resultaram na tensão da Guerra Fria. Ambas as nações, com seus poderes representativos espalhados pelo globo, decidiram firmar acordos que distribuíam sua força sobre territórios demarcados – ainda que de maneira desigual.

As conferências de Yalta e Potsdam foram feitas para selar um acordo e tiveram todo o cenário mundial como plateia. A envergadura deste acordo, no entanto, não vingou como esperado.

As conferências de Yalta e Potsdam constituíram o fórum de discussão das questões sobre a reorganização pós-guerra. As origens da Guerra Fria encontram-se em grande parte nas divergências entre os aliados ocidentais e soviéticos acerca dessas questões. [...] Os EUA obtiveram da URSS o compromisso de entrar em guerra contra o Japão na Manchúria três meses após a rendição alemã. A decisão de manter a Grande Aliança até a derrota completa do Eixo fez de Yalta o ápice da colaboração entre EUA e URSS, estabelecendo *áreas de influência* entre ambos em algumas regiões [...] (VIZENTINI, 2006, p. 14).

Foi Yalta que primeiramente formalizou um acordo para manter a estabilidade nas relações entre as nações a partir do final da II Guerra. Não se tratava de uma paz absoluta, uma vez que ambas as grandes potências dos EUA e URSS cresciam em poder – mesmo que não houvesse intenção declarada de conquistas territoriais, de qualquer uma das partes, tal crescimento exerceria, cedo ou tarde, certo domínio territorial.

Vizentini apresenta um dado que demonstra que a primeira atitude de atrito teria partido dos EUA com o que foi apresentado na conferência de Potsdam. O respeito ao que foi acordado em Yalta estaria sendo mantido, mas já havia ali uma mudança no comportamento americano que informou a União Soviética sobre seu projeto bélico, antes de lançar as bombas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki.

A Conferência de Potsdam (arredores de Berlim, 17 de julho a 2 de agosto de 1945), embora formalmente referendando as decisões de Yalta, foi bem diferente. Era Truman que representava os EUA [...] e defendia uma posição bastante rígida em relação a URSS. O presidente americano informou a Stalin sobre a existência da bomba A, sem explicar o potencial da mesma. Potsdam deixou clara uma alteração política fundamental, ocorrida próxima a morte de Roosevelt (VIZENTINI, 2006, p. 17).

Os bombardeios em 1945 marcavam o fim dos conflitos da II Guerra e assinalavam as tensões que se seguiriam nas próximas décadas. Os ataques, ao mesmo tempo que reduziam o Eixo, demonstravam o poder bélico dos EUA e sua instalação como grande potência no cenário mundial. Os ataques fizeram parte de um gesto mundial contra um inimigo comum a diversas nações – ainda que se afirme que estes ataques tenham sido desnecessários (Vizentini, 2006, p. 18) – mas serviram para demonstrar ao mundo o poderio norte-americano. Vizentini ressalta os acontecimentos daquele ano, assim como a posição tomada abertamente pelos EUA contra seu então aliado da Tríplice Entente.

O bombardeio de Dresden foi um sinal da nova política consubstanciada com a vinculação de Truman ao emergente Pentágono e, dentro deste, ao grupo do bombardeio estratégico. Este passaria praticamente a dominar as decisões militares do governo a partir do momento em que a bomba atômica entrou em cena. O general Groves, responsável pelo projeto Manhattan (produção da bomba A), afirmara em 1942 – em plena vigência da aliança EUA-URSS, que esta seria uma importante arma contra a União Soviética! No mesmo ano Churchill elaborou seu *Memorandum Secreto*, no qual afirma que, assim que o Eixo deixasse de constituir uma ameaça, os aliados anglo-saxões deveriam recordar que a URSS era o “verdadeiro inimigo”. Ora, em 1945 a derrota germano-japonesa era certa e a “verdadeira política” podia sair à luz do dia. Mas somente com o bombardeio nuclear em Hiroshima e Nagasaki, Stalin se daria conta da amplitude da mudança ocorrida (VIZENTINI, 2006, p. 18).

A oposição entre as duas nações ficou evidenciada com a expressão da nova política internacional dos EUA pelo então presidente Harry S. Truman, o que ficou conhecido como a Doutrina Truman. Em resposta a supostos apelos da Grécia e da Turquia por assistência econômica o presidente apresentou em uma sessão do congresso o dever moral, ou ético, que sentia ter de ser defendido pelos EUA em defender os “povos livres” que pudessem se encontrar pressionados pela ação armada de minorias revolucionárias.

Estas minorias, como explicitado em seu discurso, eram os grupos comunistas que se instalavam em diversas partes da Europa. Em defesa da liberdade - ao menos do que a nação americana entendia como liberdade – Truman promoveu uma nova política internacional de policiamento e envolvimento na economia e conflitos dos países, onde os EUA protagonizavam.

The very existence of the Greek state is today threatened by the terrorist activities of several thousand armed men, led by Communists, who defy the government's authority at a number of points, particularly along the northern boundaries. A Commission appointed by the United Nations Security Council is at present investigating disturbed conditions in northern Greece and alleged border violations along the frontier between Greece on the one hand and Albania, Bulgaria, and Yugoslavia on the other. (...) One way of life is based upon the will of the majority, and is distinguished by free institutions, representative government, free elections, guarantees of individual liberty, freedom of speech and religion, and freedom from political oppression. The second way of life is based upon the will of a minority forcibly imposed upon the majority. It relies upon terror and oppression, a controlled press and radio; fixed elections, and the suppression of personal freedoms. [...] I believe that it must be the policy of the United States to support free peoples who are resisting attempted subjugation by armed minorities or by outside pressures² (TRUMAN, 2014).

Mesmo com esta demonstração de poder – ou talvez em decorrência dela – a estabilidade prevista para a reestruturação das nações prosseguiu por um longo tempo, sem haver qualquer observação de um conflito direto entre estas potências – ainda que o anticomunismo americano ficasse mais evidente. Como Hobsbawn relata, o respeito por esta paz relativa era mantido, mesmo na presença de atividades militares.

Até a década de 1970, esse acordo tácito de tratar a Guerra Fria como uma Paz Fria se manteve. A URSS sabia (ou melhor, percebera), já em 1953 quando não houve reação aos tanques soviéticos que restabeleceram o controle diante de uma séria revolta operária na Alemanha Oriental, que os apelos americanos para “fazer retroceder” o comunismo não passavam de histrionismo radiofônico (HOBSBAWN, 1996, p. 226).

² A própria existência do Estado grego está hoje ameaçada pelas atividades terroristas de vários milhares de homens armados, liderados por Comunistas, que desafiam a autoridade do governo em diversos pontos, particularmente ao longo das fronteiras ao norte. Uma Comissão nomeada pelo Conselho de Segurança das Nações Unidas está investigando no momento perturbações no norte da Grécia por um lado, e na Albânia, Bulgária e Yugoslávia por outro. [...] Um estilo de vida é baseado na vontade da maioria, e é distinguida por instituições livres, governo representativo, eleições abertas, garantias de liberdade individual, liberdade de expressão e de religião, e liberdade da opressão política. O segundo é baseado na vontade de uma minoria imposta pela força sobre a maioria. Isto se baseia em terror e opressão, uma imprensa e rádio controlados; eleições fixas e a supressão das liberdades pessoais [...] Eu acredito que deva ser a política dos Estados Unidos apoiar povos livres que resistem a sujeições forçadas por minorias armadas ou por pressões externas. (Em tradução livre).

Controversamente foi essa posição entre as nações que instalou aquilo que de fato deu nome à Guerra Fria: com a aquisição de poderios nucleares ambas as nações mergulharam em uma política de ameaça e competição que, apesar de sempre negar e afastar a ideia de uma guerra nuclear, sempre a deixava à vistas, construindo-se a ideia de que poderia ser iminente.

2.2 A Corrida

As relações internacionais naquela época entraram em uma política de medo, baseadas em uma doutrina militar reconhecida como “destruição mútua inevitável”, cujas iniciais em inglês tão bem expressam a sensação deste período de cerca de quarenta anos: MAD, *mutually assured destruction* “À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da impressão em inglês [...])” (HOBSBAWN, 1996, p. 224).

Com o ataque a Dresden e as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, os EUA perceberam que o poderio bélico poderia ter uma função chave em sua nova política internacional, principalmente na coerção de sua antiga aliada na II Guerra. A URSS, ao adquirir tal tecnologia também, de certa forma, fez uso da mesma lógica americana em resoluções políticas. Tudo isso, como já foi dito, evitando-se a ideia de uma guerra – mesmo que ela estivesse à mão.

Assim que a URSS adquiriu armas nucleares (...) as duas superpotências claramente abandonaram a guerra como instrumento de política, pois isso equivalia a um pacto suicida. Não está muito claro se chegaram a considerar seriamente a possibilidade de uma ação nuclear contra terceiros (...) mas de todo modo as armas não foram usadas. Contudo, ambos usaram a ameaça nuclear, quase com certeza sem intenção de cumpri-la, em algumas ocasiões: os EUA para acelerar as negociações de paz na Coreia e no Vietnã (1953, 1954), a URSS para forçar a Grã-Bretanha e a França a retirar-se de Suez em 1956. Infelizmente, a própria certeza de que nenhuma das superpotências iria de fato querer apertar o botão nuclear tentava os dois lados a usar gestos nucleares para fins de negociação, ou (nos EUA) para fins de política interna, confiantes em que o outro tampouco queria a guerra. (HOBSBAWN, 1996, p. 226).

A nação soviética, por sua vez, reconhecia sua importância no cenário mundial, ainda que os EUA estivessem se desenhando como a grande potência, seja em termos bélicos ou

econômicos. A posição tomada pela URSS tão fria e plena quanto a demonstração de poder de seus antigos aliados ocidentais, o que de certa forma rebatia a ameaça e instalava a tensão de um conflito indesejado entre as nações.

Por outro lado, do ponto de vista de Moscou, a única estratégia racional para defender e explorar a vasta, mas frágil, nova posição de potência internacional era exatamente a mesma: nenhum acordo. [...] Não poderia haver negociações sobre as posições oferecidas por Roosevelt e Churchill na época em que o esforço soviético era essencial para vencer Hitler, e ainda considerado fundamental para derrotar o Japão. A URSS poderia estar disposta a recuar de qualquer posição exposta além da posição fortificada que ela considerava ter sido combinada nas conferências de cúpula de 1943-5, sobretudo em Yalta [...] mas qualquer tentativa de reabrir Yalta só podia ser respondida com uma recusa direta (HOBBSAWN, 1996, p. 231).

O que motivaria este atrito velado, as negativas e as ameaças? Como os EUA temiam a difusão de novas espécies de controle de Estados – defendendo ou não uma posição política livre – eles viam nas doutrinas de esquerda, principalmente no comunismo soviético, uma ameaça internacional. A ironia pincela mais um traço neste quadro da Guerra Fria demonstrando que assim também pensavam os soviéticos, que temiam a supremacia política e econômica dos EUA que, afinal de contas, dominava todos os cantos onde o Exército Vermelho não estava, como apresenta Hobsbawn.

Em suma, enquanto os EUA se preocupavam com o perigo de uma possível supremacia mundial soviética num dado momento futuro, Moscou se preocupava com a hegemonia de fato dos EUA, então exercida sobre todas as partes do mundo não ocupadas pelo Exército Vermelho. Não seria preciso muito para transformar a exausta e empobrecida URSS numa região cliente da economia americana, mais forte na época que todo o resto do mundo junto. A intransigência era a tática lógica que pagassem para ver o blefe de Moscou (HOBBSAWN, 1996, p. 231).

O temor mútuo de uma hegemonia inspirou os cuidados e as motivações para um conflito armado, mesmo que este nunca tenha acontecido de forma direta e evidente entre uma e outra nação. Para se ter a segurança militar necessária ambas as nações viram a necessidade de dar movimento ao trabalho, às suas indústrias, alimentando uma economia, que alimentaria o militarismo, alimentando por sua vez um conflito velado nas mentes de estadistas e

cidadãos. As nações se reergueram de uma guerra graças à outra, cujos efeitos provinham de um alerta invisível, porém inalável, e que podem ser medidos até hoje.

Os dois lados viram-se assim comprometidos com uma insana corrida armamentista para a mútua destruição, e com o tipo de generais e intelectuais nucleares cuja profissão exigia que não percebessem essa insanidade. Os dois também se viram comprometidos com o que o presidente em fim de mandato, Eisenhower, militar moderado da velha escola que se via presidindo essa descida à loucura sem ser exatamente contaminado por ela, chamou de “complexo industrial militar”, ou seja, o crescimento cada vez maior de homens e recursos que viviam da preparação da guerra. Mais do que nunca, esse era um interesse estabelecido em tempos de paz estável entre as potências. Como era de se esperar, os dois complexos industrial-militares eram estimulados por seus governos a usar sua capacidade excedente para atrair e armar aliados e clientes, e, ao mesmo tempo, conquistar lucrativos mercados de exportação enquanto reservavam apenas para si os armamentos mais atualizados e, claro, suas armas nucleares (HOBSBAWN, 1996, p. 233).

A corrida armamentista entre EUA e URSS envolveu um avanço científico e tecnológico de proporções gigantescas, onde a busca pela melhor arma acabou dando origem a artefatos e teorias que, anteriormente, só poderiam vingar na imaginação humana.

O que ocorreu aqui foi uma corrida que embalou gerações em um berço de tensões e imaginações. As obras ficcionais usavam o cenário daquela era como um rico palco para suas tramas, e isso não foi diferente com as histórias em quadrinhos, que deram origem a toda uma classe de novos ídolos, os super-heróis.

Sobre as tensões da Guerra Fria, portanto, havia muito campo para se imaginar coisas e lançar teorias, mesmo que fossem em histórias em quadrinhos. O contato entre este período histórico extremo e a crescente arte das histórias em quadrinhos deu origem a um imaginário da era, do qual será tratado a seguir.

3 IMAGINÁRIO, QUADRINHOS E GUERRA FRIA

Neste terceiro capítulo será abordado o conceito de imaginário, sendo seu significado exercido sobre os outros dois temas que foram abordados anteriormente – a saber, a era da Guerra Fria e os quadrinhos. Com base na teoria de dois estudiosos do termo, os pensadores Michel Maffesoli e Gilbert Durand, pretende-se aqui apresentar o imaginário como um conceito aplicável no estudo da sociedade e das comunicações, de maneira ampla e íntegra.

Na introdução deste trabalho foi apresentado, ligeiramente, um dos principais conceitos do imaginário, expresso pelo antropólogo francês Gilbert Durand. Em sua concepção o imaginário é a reunião das criações da consciência humana a um nível de imagem, assim como todas as relações entre elas.

[...] o imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como grande denominador fundamental de onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2002, p. 18).

A constatação do antropólogo francês surge de um exame da mentalidade, da filosofia e das ciências do homem ocidental que, com as transformações das eras, foi se desenvolvendo até chegar a era atual, dominada pelas representações e imagens através das artes e, principalmente, através da comunicação.

As observações de Durand debruçaram-se sobre a tendência racionalista do pensamento ocidental e de como, inversamente a esta base conceitual, esse mesmo pensamento é tão permeável às potencialidades da imagem e da imaginação. Como será demonstrado, o próprio desenvolvimento tecnológico, oriundo de uma evolução do pensamento racionalista, tem como seu principal uso a propagação de imagens.

Seguindo a mesma linha de pensamento o sociólogo francês Michel Maffesoli dirá que o uso da imagem e o estabelecimento do imaginário terão uma função essencialmente social,

de união, ou “religação”, entre os atores sociais, que estão em constante relação e comunhão. A partir disso poderá ser visto como os quadrinhos, compreendido em sua função comunicacional, são atuantes na construção do imaginário, elaborando interpretações e ressignificações até mesmo de um determinado contexto histórico.

3.1 O Paradoxo da Era da Imagem

Em *O Imaginário, ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Durand inicia as abordagens sobre o imaginário falando da atual era que, segundo sua compreensão, é dominada pela presença da imagem. Já nesta introdução ele demonstra que este advento da imagem se dá justamente por um avanço tecnológico, compreendido, indiretamente, como um avanço racionalista.

Seria muito banal afirmar que os enormes progressos das técnicas de reproduções por imagens (...) e de seus meios de transmissão permitiram ao século 20 acompanhar a construção de uma “civilização da imagem”. Por conseguinte, torna-se fácil imaginar que uma inflação de imagens prontas para o consumo tenha transtornado completamente as filosofias, que até então dependiam do que alguns denominam “a Galáxia Gutenberg”³ (DURAND, 2010, p. 5).

Analisando as filosofias clássicas de Sócrates e seus sucessores, ele percebe que a racionalidade foi adotada pelo pensamento do homem ocidental e, a partir daí, usada como principal instrumento na administração de seu universo objetivo. Em paralelo ao espírito racionalista também estaria um elemento da religião que, por eras, teria introduzido ao público uma mentalidade iconoclasta.

O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: *um* falso e *um* verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da *verdade* (DURAND, 2010, p. 9).

³ McLuhan, *Understanding Media* (Entendend a mídia), Toronto 1964.

As tradições religiosas que dominaram a cultura ocidental, segundo a compreensão de Durand, propagariam a ideia de que nenhuma imagem ou representação poderiam representar a divindade, o que de certa forma ampliaria a toda representação imagética uma impressão profana, não merecedora de atenção. Seriam estes dois elementos do pensamento ocidental, a iconoclastia e a racionalidade, que admitiriam a imagem, ou a imaginação, como componentes secundários da consciência humana.

Sem dúvida que nossa herança ancestral mais antiga e incontestável é o monoteísmo da Bíblia. A proibição de criar qualquer imagem (*eidelôn*) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento de Moisés (*Êxodo*, XX. 4-5). Outrossim, como podemos constatar no Cristianismo (*João*, V.21; *Coríntios*, V. VIII 1-13; *Atos*, XV. 29...) e no Islamismo (*Corão*, III.43; VII. 133-134; XX. 96 etc.) [...] (DURAND, 2010, p. 9).

Estas seriam características próprias do pensamento ocidental, no entanto o antropólogo francês compreende que a imagem sempre esteve presente nele, mesmo que não tenha ocupado, diga-se, um papel principal no desenvolvimento de seus conhecimentos e ciências. Esta presença está na interpretação daquelas camadas subjetivas do pensamento humano que, muito embora algumas doutrinas não considerem métodos exatamente científicos, fazem parte das faculdades humanas e constituem conhecimento.

Um destes elementos seria o mito, que é usado desde o surgimento das filosofias clássicas. Ora, o mito é compreendido como imagem e seu uso é percebido na atualidade, mesmo sendo referenciado sob outras terminologias.

Ao contrário de Kant, e graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente a alma (DURAND, 2010, p. 16).

Durand finalmente considera que é o encontro dessa racionalidade – expressa no desenvolvimento científico e tecnológico – e do potencial de cognição da imagem que

formam as condições atuais, onde a imagem permeia os principais meios e processos de comunicação. De maneira contraditória os resultados do cientificismo acabaram por produzir aparatos cuja principal função é a criação, propagação e reformulação de imagens.

Na confluência desta corrente dupla poderosíssima e contínua do iconoclasmo ocidental e da afirmação do papel “cognitivo” (que produz consciência) da imagem [...] explodirá [...] sobre nossos olhos, o que podemos denominar de “a revolução do vídeo”. O que não deixa de ser extraordinário é que esta explosão da “civilização da imagem” tenha sido um efeito, e um “efeito perverso” (que contradiz ou desmente as consequências teóricas da causa), do iconoclasmo técnico-científico [...] (DURAND, 2010, p. 31).

Mas o mero encontro paradoxal não justifica a ampliação das imagens e do imaginário nesta era, tampouco dá a entender a função e os usos da imagem na comunicação. É aí que se pode inserir as meditações de Maffesoli a respeito da imagem, que tratam sobre a sua natureza emocional e cuja principal função seria dar coesão à consciência humana, funcionando como um elemento de comunhão.

3.2 A Imagem como Instrumento de Religação

Para Maffesoli “[...] a imagem é, antes de tudo um vetor de comunhão, ela interessa menos pela mensagem que deve transportar do que pela emoção que faz compartilhar” (1995, p. 93). Essa “emoção que faz compartilhar” seria o principal atributo que faz da imagem o grande instrumento comunicacional da era. Este atributo, diga-se, emotivo da imagem cumpre uma função social de “religar” o homem aos seus e também ao seus meios.

Ele chega a este pensamento analisando a função da imagem como o elo do homem com o sagrado⁴, função que de certa forma ainda é exercida por ela. Não estando atrelada

⁴ Durand analisou a imposição inversa deste papel pelas tradições religiosas que imperaram no ocidente, como o cristianismo. Ainda assim tanto ele como Maffesoli reconhecem a importância da imagem em outras crenças, como as religiões orientais e pré-cristãs.

exclusivamente a religião, a imagem ainda é essencial para a *religiosidade* do homem, no sentido de religação com o mundo.

A função essencial que pode ser atribuída à imagem, em nossos dias, é a que conduz ao sagrado [...] expressando da melhor forma o reencantamento do mundo, que afeta, de diversas maneiras, todos os observadores sociais. [...] De fato, o que está em causa não é mais o domínio religioso, *stricto sensu*, mas muitas outras religiões “por analogia”, que poderão ser o esporte, os concertos musicais, as reuniões patrióticas ou mesmo as ocasiões de consumo. Ora, em cada um desses casos, e poder-se ia multiplicar indefinidamente a lista, a “religação” é feita em torno de imagens que se partilham com outros (MAFESSOLI, 1995, p. 107).

Quanto a relegação da imagem, para ele isto também é compreendido em virtude da sua natural oposição com a racionalidade, mas é aí também que Maffesoli percebe sua importância. São dois lados de um mesmo processo: não estando diretamente de acordo com a lógica ou pragmatismo das questões objetivas e racionais, a imagem (e a imaginação) é o elemento que une aquilo que a razão dissolve, secciona, para análise. Nesta união é que se sedimenta o conceito do imaginário. “É a isso que se pode chamar de mundo “imaginal”, que é como uma matriz em que todos os elementos do dado mundano entram em interação, ecoam em concerto ou correspondem de várias maneiras e em uma constante reversibilidade” (MAFESSOLI, 1995, p. 95).

Como já foi citado a “religação” da imagem é de uma importância social. A comunicação exercida através dela consiste na correspondência conceitual entre os homens, fazendo-os compreender toda a informação que os cerca, estejam elas organizadas através de meios e veículos ou não.

Por meio da imagem, eu participo desse pequeno outro que é um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc, e por isso mesmo cria-se esse Outro, que é a sociedade. Participação mágica, que se acreditava reservada aos primitivos, e que volta a galope com o reencantamento do mundo. Nesse sentido, o mundo imaginal, pelo jogo sem fim da reversibilidade, favorece uma “correspondência” [...] em que não são apenas os objetos inanimados, ou os diferentes elementos da natureza que entram em composição, mas onde cada um, pela participação comum no culto das imagens, entra em ressonância com os outros [...] (MAFESSOLI, 1995, p. 112).

É essa correspondência conceitual do imaginário que possibilitará a interpretação dos dados históricos repassados e da construção de todo conceito histórico da Guerra Fria, por exemplo. Toda a informação sobre este período da história humana, seja como um noticiário ou como um documento histórico, passaram, em um momento ou outro, a constituir um imaginário que vai se incorporando às mentalidades.

Isto também se aplica a qualquer outra forma de comunicação que não esteja ali para tratar os dados como fatos diretos e precisos ou que esteja a dar novas interpretações a todos estes fatos documentados. É o caso dos quadrinhos que, mesmo adotando a ficção para abordar determinado contexto histórico (ou qualquer outro elemento do mundo), ainda assim carrega informação.

É, pois, prestando atenção aos “sinais dos tempos”, sabendo interpretar todos os eventos pontuais, um tanto caóticos, com forte carga emocional, que constituem a vida de todos os dias, que se pode apreciar o novo estilo de vida que, sub-repticiamente, capilariza-se no corpo social. É desse modo que renasce o sentimento comum [...] Em suma, pode-se dizer que a imagem, o simbólico, o imaginário, a imaginação voltam à cena, sendo levados a representar um papel de primeiro plano (MAFESSOLI, 1995, p. 89).

Com a compreensão do que é o imaginário e o potencial social de comunicação (e comunhão) da imagem se pode finalmente partir para a breve análise da obra em questão: *Watchmen*, que foi escolhida para esta pesquisa para ilustrar a formação do imaginário sobre o contexto histórico da Guerra Fria.

No que se segue será apresentada uma sinopse de *Watchmen*, algumas informações sobre sua publicação e seus autores. No mesmo capítulo serão destacados alguns trechos desta história que demonstram as claras referências a Guerra Fria e a cultura norte-americana da época.

4 WATCHMEN

Neste capítulo será apresentada uma análise de *Watchmen*, onde pretende-se demonstrar como esta história em quadrinhos, através de alguns elementos, representa um imaginário da Guerra Fria. Ainda que a obra em questão apresente diversos elementos que podem estender a reflexão sobre tal período histórico, foram abordados apenas alguns fragmentos de sua história, que servirão de base para elucidar a proposta do trabalho.

Tal obra recebeu recentemente algumas recriações: a adaptação em filme homônima (*Watchmen*) de 2009, dirigida por Zack Snyder⁵; e a nova série em quadrinhos *Before Watchmen*⁶, da DC Comics, com a primeira publicação de 2012, contando com diferentes artistas na criação. Quanto a estas publicações é necessário ressaltar que nenhuma consideração sobre estas serão abordadas neste trabalho. Ainda que tais obras possam trazer algo sobre o período da Guerra Fria, nenhuma delas foram essencialmente elaboradas pelos autores originais (Alan Moore e Dave Gibbons), nem foram publicadas no mesmo período, 1986, que tem uma proximidade maior com os eventos daquele da Guerra Fria.

Para dar início a análise será apresentada uma breve sinopse da obra, juntamente com informações sobre sua publicação e seus autores. Em seguida serão expostos alguns fragmentos da história, acompanhados de algumas considerações. Para finalizar haverá ainda um capítulo de conclusão, onde serão expostas as considerações finais sobre o presente trabalho.

4.1 Sinopse

Em 1986 a editora norte-americana DC Comics publicou a primeira de uma série de 12 revistas chamada *Watchmen*, criada por uma dupla de artistas ingleses: o escritor Alan

⁵ Informações na página da *Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tt0409459/>

⁶ Informações na página da *DC Comics*: <http://www.dccomics.com/blog/2012/06/05/before-watchmen>

Moore e o desenhista Dave Gibbons. O conjunto da obra narra uma trama de espionagem e ações públicas de um grupo de vigilantes mascarados.

A história apresenta uns Estados Unidos da América alternativo, em 1985, onde heróis mascarados foram uma realidade – ou seja, a atividade dos heróis mascarados permaneceu por um tempo e depois foi considerada ilegal, dispersando a maioria deles. Tudo começa com a morte misteriosa de um destes heróis reformados conhecido como O Comediante (*The Comedian*), alter ego de Edward Morgan Blake, que atuou como um agente militar do governo americano. Um dos heróis da trama, Rorschach, decide investigar sozinho a morte do ex-colega, mesmo estando ilegalmente ativo como um vigilante mascarado.

Em sua busca por respostas para a morte misteriosa de Edward Blake, Rorschach (alter ego de Walter Joseph Kovacs) decide entrar em contato com outros ex-vigilantes mascarados que, assim como ele, também combatiam o crime em outra época. Em sua investigação Rorschach descobre ligações estranhas entre pesquisas militares do Exército Norte Americano e as Indústrias Veidt (*Veidt Enterprises*), empreendimento do milionário Adrian Veidt, que também foi um vigilante mascarado conhecido como Ozymandias. A descoberta de alguns estratagemas de Adrian acabam levando à outros fatos que envolvem ações militares da nação norte-americana e que podem colocar em risco a vida de sua população, quiçá da população mundial.

A história começa usando uma narrativa do ponto de vista do próprio Rorschach e de outros personagens para demonstrar estas investigações e outros elementos, mas também usa a narração observadora para apresentar a história particular de cada um destes personagens, e de como elas se entrelaçam no enredo principal. No ínterim entre as histórias, observam-se algumas informações sobre o período histórico “vivido” naquela época, muito próximas aos fatos realmente ocorridos durante a era da Guerra Fria.

4.2 Análises

Como já foi dito, aqui serão analisados alguns fragmentos (alguns painéis das páginas da obra em questão) de *Watchmen* que se remetem mais diretamente à Guerra Fria e seu imaginário. Em cada um destes fragmentos haverá alguma informação que levará ao leitor a ideia do período histórico abordado, ou então o levará a pesquisar sobre ele. Algumas destas referências são um tanto discretas, mas todas se encontram ao alcance do leitor.

Uma das primeiras referências observadas está na página cinco, do segundo capítulo da série, onde os vigilantes dispersam-se de uma reunião para uma fotografia oficial da equipe. No ângulo em que a cena foi desenhada podemos perceber na manchete de um jornal os dizeres “*Scientists make first artificial wonder element: plutonium*”⁷.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 5 c.II.

A manchete do jornal em questão chama a atenção para uma das principais descobertas da ciência durante a II Guerra Mundial. O plutônio é um elemento nuclear e seu descobrimento se deu durante os primeiros passos dos EUA na corrida armamentista. Fora do universo imaginário dos quadrinhos, o resultado da descoberta foi realmente apresentado em uma conferência nos EUA, em 1945, e as motivações para a pesquisa ficam bastante claras já no resumo do relatório de um de seus pesquisadores.

⁷ Em tradução livre: “Cientistas criam primeiro elemento artificial: o plutônio”

The first nuclear synthesis and identification (i.e. the discovery) of the synthetic transuranium element plutonium [...] and the demonstration of its fissionability with slow neutrons [...] took place at the University of California, Berkeley, through the use of the 60-inch and 37-inch cyclotrons, in late 1940 and early 1941. This led to the development of industrial scale methods in secret work centered at the University of Chicago's Metallurgical Laboratory and the application of these methods to industrial scale production, at manufacturing plants in Tennessee and Washington, during the World War II, year 1942-1945. The chemical properties of plutonium, needed to devise the procedures for its industrial scale production, were studied by tracer and ultramicrochemical methods during this period on an extraordinarily urgent basis. This work, and subsequent investigations on a worldwide basis, have made the properties of plutonium very well-known [...] (SEABORG, 1981, p. 5).⁸

O plutônio, além de poder ser considerada uma descoberta motivada pela II Guerra Mundial, também foi usada em pesquisas tanto pelos EUA quanto pela URSS durante a Guerra Fria, inclusive para fins bélicos.⁹ Logo a menção deste fato em um simples detalhe de um dos painéis da história em quadrinhos já lança à mente do leitor um forte elemento histórico que o fará localizar a ficção que está sendo narrada em um determinado contexto histórico, a partir de um imaginário que está sendo estabelecido.

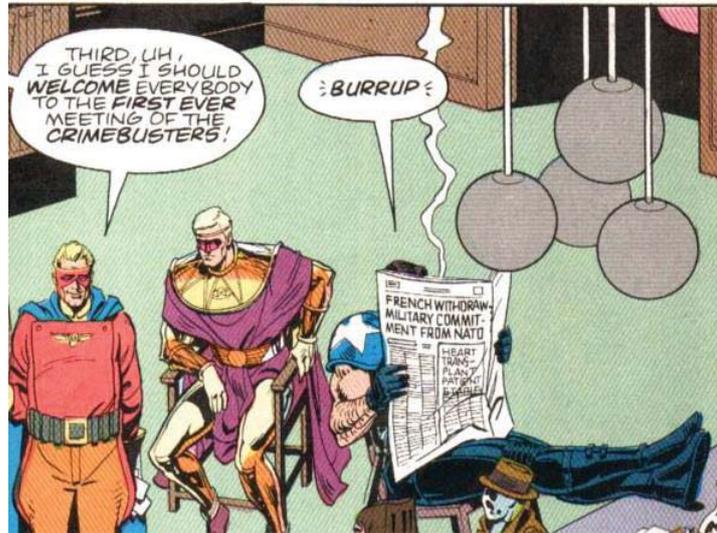
Como foi visto anteriormente, no capítulo sobre o Imaginário, a imagem, em sua função social de comunhão (e comunicação) pode ser um elemento chave na interpretação dos fatos e a construção de significados entre os eventos que se apresentam, até mesmo os históricos. Aqui a menção à descoberta do plutônio faz compartilhar a noção e a sensação de uma era.

Outro fragmento, do mesmo capítulo, chama a atenção do leitor de uma maneira bastante semelhante à supracitada, no entanto referindo-se a um outro momento histórico. Aqui, durante uma reunião para reagrupar os vigilantes, um deles mostra um esquema para

⁸ Em tradução livre: A primeira síntese e identificação nuclear (portanto, descobrimento) do elemento sintético transurânico plutônio e a demonstração de sua fissão com nêutrons lentos (...) ocorreram em Berkeley, na Universidade da Califórnia, através do uso de cíclotrons de 60 e 37 polegadas, no final do ano de 1940 e começo de 1941. Isso levou ao desenvolvimento de métodos de escala industrial no serviço secreto centrado no Laboratório Metalúrgico da Universidade de Chicago e a aplicação destes métodos para produção em escala industrial em unidades fabris no Tennessee e Washington, durante a II Guerra Mundial, anos de 1942 à 1945. As propriedades químicas do plutônio, necessária à elaboração dos procedimentos pra sua produção em escala industrial, foram estudadas por métodos de rastreamento *ultramicroquímicos* durante este período, em caráter de urgência. Este trabalho, e investigações subsequentes à nível mundial, fizeram as propriedades do plutônio muito bem conhecidas [...].

⁹ Referências podem ser encontradas em documentos da Federação de Cientistas Americanos (*Federation of American Scientists*) e no *Natural Resources Defense Council* (NRDC) através dos links: http://docs.nrdc.org/nuclear/files/nuc_06129701a_185.pdf; <http://www.fas.org/sgp/othergov/doe/pu50yb.html#ZZ13>.

combate ao crime na cidade de Nova Iorque. O Comediante lê um jornal cujas manchetes apontam “*French withdraw- military commitment from NATO*”¹⁰.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 9 c.II.

Como se sabe a Organização do Tratado do Atlântico Norte (*North Atlantic Treaty Organization*) é uma aliança militar assinada em 1949 que visa à contribuição para o desenvolvimento da paz e das relações internacionais amigáveis, assim como mútua proteção dos Estados participantes¹¹. A notícia que o Comediante lê, provavelmente trata sobre a retirada definitiva das unidades militares da OTAN e a total desvinculação da nação francesa da organização, em 1966, um processo que se desenhava desde 1959.

French President Charles De Gaulle disliked NATO command arrangements. Of the thirteen subordinate NATO commands under SACEUR, Americans held seven, the British five and the French one. As a sign of unhappiness, De Gaulle removed the French Mediterranean Fleet from NATO in February 1959. At the time, the French naval forces in the Mediterranean already surpassed those of the Royal Navy. As further signs of his displeasure, De Gaulle removed the French Atlantic Fleet from NATO in June 1963 and withdrew French naval staff from NATO headquarters in April 1964. Finally, in March 1966, De Gaulle announced total French military disengagement from NATO and ordered the expulsion of all NATO forces from French soil (NDU, 1997, p. 50)

¹⁰ Em tradução livre: “Franceses retiram compromisso militar com a OTAN”

¹¹ Vide *The North Atlantic Treaty*, especificamente nos artigos 2 e 3, disponível no link: http://www.nato.int/cps/en/natolive/official_texts_17120.htm?selectedLocale=en.

A menção desse fato, através do recurso da representação de um jornal, tem o mesmo efeito que anteriormente: o leitor é convidado a se reportar a uma outra era, onde a Guerra Fria já é uma realidade, ou melhor, uma condição internacional. A notícia de uma cisão de uma nação aliada com o ocidente (EUA e Inglaterra) contribuiu no compartilhamento daquela sensação de atritos iminentes entre as nações.

Mais uma vez, aqui, a imagem exerce aquela sua função de comunhão e compartilhamento de informação. Talvez uma leitura rápida não leve o leitor desta história em quadrinhos tão rápido a uma meditação mais profunda a respeito deste evento da Guerra Fria, e quais foram suas consequências. Mesmo assim a informação sobre o fato histórico foi garantida com a leitura e cedo ou tarde esta informação causará alguma impressão no leitor, levando em conta o enredo da obra e as reflexões que ele aponta. A imagem, mais uma vez, cumpriu a função social de tornar comum uma informação, dando campo para a livre interpretação.

Os fragmentos que se seguem também são bastante expressivos quanto a Guerra Fria e muito importantes para a trama da história. Nestes fragmentos está representado o personagem Jonathan Osterman, que em virtude de um acidente em um laboratório de pesquisas nucleares tornou-se o Doutor Manhattan, um ser capaz de controlar a estrutura atômica de qualquer matéria.

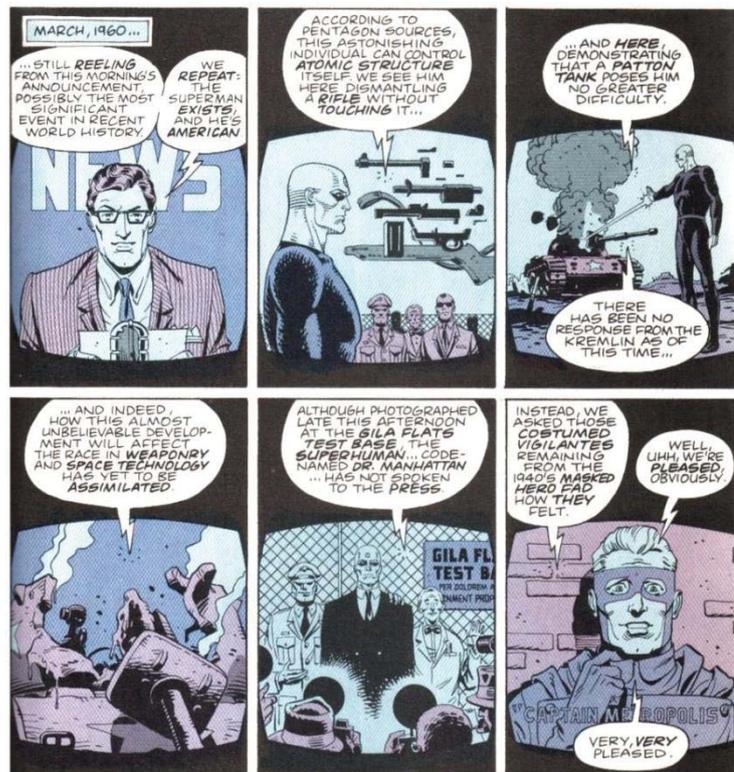


Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 3 c.IV

Neste fragmento o jovem Jonathan está aprendendo o ofício de joalheiro, herdado de seu pai. No entanto seu próprio pai irrompe na sala e lhe diz para esquecer os relógios, pois naquele dia a bomba atômica havia sido lançada sobre Hiroshima e “estes não são tempos para um reparador de relógios”.

Mais tarde, como um físico nuclear, Jonathan acaba esquecendo seu relógio em uma câmara de testes que removeria o “campo intrínseco” dos objetos – um conceito inserido na história para se referir à condição coesiva dos átomos em qualquer matéria. Ao buscar seu relógio na câmara ele acaba sendo acidentalmente preso ali, tendo seu corpo desintegrado.

Jonathan retorna não como um homem qualquer, mas um homem com sua estrutura física modificada e capaz de agir na estrutura atômica de qualquer material. Suas habilidades são tidas como verdadeiros superpoderes, muito úteis não só para a ciência, mas também para a guerra. Assim, Jonathan se torna Doutor Manhattan, um vigilante que atua na ciência, no combate ao crime, e como uma arma de guerra.



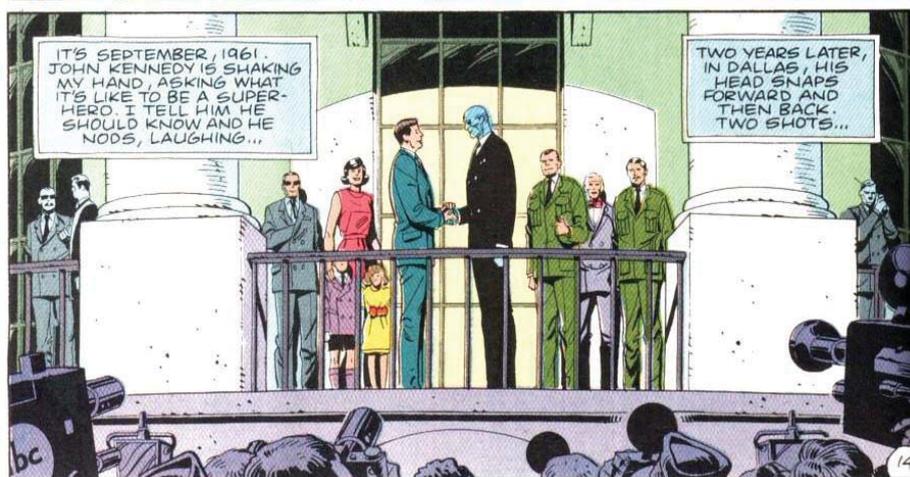
Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 13 c.IV

A personagem de Dr. Manhattan é uma clara referência ao chamado Projeto Manhattan (*Manhattan Project*) que foi a pesquisa de desenvolvimento da primeira bomba atômica, produzida durante a II Guerra¹². No entanto não se trata apenas de uma referência às bombas atômicas, mas sim à potência nuclear dos EUA.

Dr. Manhattan é o único personagem de *Watchmen* que tem superpoderes, na história ele não atua apenas como herói, mas continua servindo como cientista ao governo. Durante toda a história se percebe que sua imagem é bastante explorada pelos EUA, principalmente como uma arma imbatível, e com potencial destrutivo absoluto.

Esta pode ser a mais importante referência à Guerra Fria em toda a obra. Como foi visto anteriormente a corrida armamentista se deu entre as nações, e principalmente nos EUA, como um elemento de ameaça, ainda que nenhuma nação exatamente desejasse a guerra. A presença de um poderio bélico nuclear serve tanto como um alerta tácito e perene aos inimigos, como um símbolo de proteção aos cidadãos de sua nação.

Na história de *Watchmen* o Dr. Manhattan também é apresentado cumprindo algumas ações de diplomacia interna, como participando de programas de televisão, onde responde sobre suas pesquisas e ações no governo americano, como também se apresentava publicamente ao lado dos presidentes, neste caso, ao lado de John Fitzgerald Kennedy.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 14 c.IV

A presença da personagem em cenas como estas demonstra que, no contexto ficcional da história em quadrinhos, o Dr. Manhattan era um homem muito importante nas relações políticas, principalmente diplomáticas. Em certo nível Manhattan pode representar a política

¹² Informação disponível em: <http://www.osti.gov/accomplishments/manhattan.html>

internacional dos EUA, inspirada pela Doutrina Truman, que foi citada no começo deste trabalho. Seria como um instrumento do policiamento e apoio dos norte-americanos aos povos-livres, ou à ideia do que seja um.

Pensando através do que Maffessoli expôs, aqui a imagem já atua com um potencial de comunhão muito maior, pois traz uma interpretação exacerbada e única a respeito do poderio americano. Sim, já pode haver aí uma interpretação de antemão, por parte dos autores, mas o fato é que essa significação mesma (considerando-se a personagem de Dr. Manhattan como um verdadeiro símbolo) compartilhará determinado ideário que poderá ser colocado à prova pelo leitor, que, por sua vez, também terá o papel de reinterpretar as informações contidas em toda essa representação.

Outra personagem que também dá grandes dimensões à obra é o próprio Comediante (*The Comedian*). Suas atitudes sarcásticas perante a guerra, e o humor que desenvolve sobre a situação dos EUA e do mundo apontam para a descrença na humanidade, e chegam a atitudes extremas.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 14 c.II.

Nesta cena Dr. Manhattan e o Comediante estavam em Saigon, celebrando a *VVN Night*, que no contexto ficcional da história em quadrinhos é a noite da vitória dos americanos sobre os vietnamitas. Na cena, uma vietnamita aparece no recinto onde os heróis se encontram e alega estar grávida de Edwar Blake, o Comediante. Blake é evasivo e diz a ela que vai simplesmente ir embora de Saigon e esquecer “seu pequeno e fedorento país”. A mulher responde “Creio que não... creio que você vai lembrar de mim e do meu país enquanto viver” e lhe fere o rosto com uma garrafa. A cena em questão não mostra, mas Blake finaliza sua ameaça e dispara a arma contra a mulher, matando-a.

O Comediante é o personagem que liga todas as histórias envolvidas em *Watchmen* e por isso é um dos elementos principais da história. Mas também pode se observar nele elementos que em algum momento podem falar além do contexto ficcional, principalmente nesta cena. Blake é um homem de natureza militar, é grande, forte, tem um senso de humor pesado e é extremamente violento. Além de ser considerado um patriota, em virtude de sua ação como vigilante nas guerras, ele reforça a ideia usando um uniforme com as cores da bandeira dos EUA.

Nesta cena o Comediante está representando uma mentalidade extremada a respeito das guerras. Ele participa delas, se envolve com as pessoas do país adversário, mas dá as costas como se nada tivesse acontecido. Esta pode muito bem ser uma mentalidade alimentada pela política das guerras. Com o foco constante a guerra passa a ser algo corriqueiro, uma “parte do trabalho” e essa mentalidade, não só entre os americanos, mas principalmente entre eles, acaba vingando. Logo em seguida a obra fez uma espécie de contraponto sobre isto.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995, p. 15 c.II

Blake, de certa forma, põe a culpa da morte da vietnamita em Manhattan que, poderia ter intervindo e evitado a morte da inocente. Momentos antes, em uma cena que não pôde ser apresentada aqui, Blake dava o mérito da vitória – ficcional – dos EUA ao próprio Manhattan, e agora estava a culpá-lo pela tragédia.

Em um momento ele age com indiferença e em outro ele culpa Manhattan, a maior arma dos EUA, pela desgraça que ele mesmo cometeu. Aqui Blake pode estar simbolizando a grande tensão do povo americano (ou talvez de todo o mundo) que se vê perdida entre os conflitos ou as possibilidades de conflitos internacionais. Como abordado neste trabalho o período de tensão da guerra fria desenhou-se no desejo expresso das nações pela paz, e no medo de que novas guerras pudessem acontecer, apesar de qualquer acordo.

Há ainda mais uma cena em que o Comediante figura e que é particularmente significativa. Ele e Daniel Dreiberg, que é a identidade secreta de Coruja (*Nite Owl*), um dos vigilantes reformados, tentam conter uma manifestação popular. A ironia usada nesta cena realça o humor político, e um tanto profético, da personagem.



Fonte: MOORE & GIBBONS, 1995.

A cena retrata uma manifestação da insatisfação do povo com a atuação dos vigilantes, que clama por policiais normais de volta às ruas. Durante a confusão o Comediante explica ao Coruja que em breve o governo publicaria um ato que poderia limitar a atuação dos vigilantes. Frente a isso o Comediante aproveita para dizer que até lá eles são a única proteção do povo, e por isso se diverte distribuindo violência na multidão.

Daniel fala sobre o quadro de desespero que toma conta do país e fala ao Comediante “O que aconteceu com o sonho americano?”. O Comediante responde “Se tornou realidade. Você está olhando para ele agora” e segue com sua violência. Esta cena do comediante retrata a ironia de uma nação que tem a liberdade como um de seus principais valores. O sonho americano da liberdade é tão gigantesco e ambicioso que acaba consumindo a si mesmo, a ponto da sociedade se ver refém dela mesma.

Mais uma vê a imagem aqui tem um potencial simbólico tão grande quanto ao das cenas do Dr. Manhattan. Há uma interpretação maior, por parte dos autores, mas que ainda assim leva o leitor a avaliar a informação por si mesmo, buscar referências, compreender a história e resignificar toda a informação.

Nestes fragmentos buscou-se referendar alguns elementos que levam a uma compreensão do que seja o contexto histórico da Guerra Fria, não apenas nos EUA, mas de alguma forma à um nível humano, ou de humanidade. Estes elementos não contam toda a história por si, tampouco demonstram todas as possibilidades de interpretação, pois em *Watchmen* há muito outras facetas que podem ser exploradas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findada esta breve análise pretende-se aqui retomar o que foi externado na introdução deste trabalho. No jornalismo a cultura é um de seus tópicos mais debatidos; ousa-se dizer que a cultura, em suas múltiplas manifestações (não limitadas apenas à produção artística de um povo) é o principal objeto do jornalismo. Dentro dos diálogos sobre cultura, a comunicação e a história muitas vezes representam áreas importantes da discussão.

A ideia do imaginário, brevemente tratada aqui com base em Durand e Maffessoli, pretende trazer a noção da formação de conceitos e imagens na consciência pública, de forma que estes participem na interpretação das informações, dos fatos e de sua propagação. O imaginário, embora não exatamente tangível, esta presente em todo ato de comunicação.

Seja através dos telejornais, telerrevistas, de todo programa jornalístico apresentado pela televisão; sejam nos tradicionais impressos, nos programas de rádio e no encontro destes formatos com novos formatos proporcionados pela era da internet; o imaginário, estejam seus elementos programados ou não, sempre há de cumprir sua função na comunicação. Esta função, como já foi externado, é essencialmente social e visa a comunhão dos indivíduos em torno de informações comuns.

Afora esta percepção, pretende-se transmitir a ideia de que a informação é veiculada de diferentes formas e está atrelada a todo o comportamento comunicacional do homem. Assim, mesmo uma história em quadrinhos, de cunho ficcional, pode em algum momento, trazer até seus leitores informações concretas sobre a história, a sociedade, o mundo. O potencial que pode haver aí é a capacidade de se condensar, em algumas linhas, cores e palavras, o que muitas colunas, ensaios e livros esmeram-se tanto a fazer.

Não que haja aqui uma superioridade em relação aos discursos e estilos tradicionais da língua escrita, pelo contrário, há uma interatividade. Os quadrinhos são herdeiros da linguagem escrita e também da linguagem pictórica, logo, ele pode coexistir e servir de ponte

para estes formatos mais tradicionais. Aliás, é dever do leitor dedicado ir atrás de todas estas referências que os quadrinhos podem proporcionar.

A importância disto tudo para o jornalismo, e para a comunicação como um todo, está justamente em sua atividade. Perceber os acontecimentos diários de uma cidade, de uma nação ou de todo o mundo, e observar como estes se desenvolvem e se transformam na cultura. Quanto mais houver investigações e debates, mais o jornalismo pode ganhar em termos de conhecimento e qualidade.

Defender o formato dos quadrinhos como uma linguagem usual no jornalismo pode ser um tanto ousada para o presente trabalho, ainda que se saiba que muitos projetos neste intento acabam vingando¹³. Tudo que se quer aqui é defender que a informação pode se dar de diversas formas e há como se transmitir a informação jornalística em formatos inovadores, como os quadrinhos, mesmo respeitando os formatos clássicos.

Assim se espera que este trabalho seja um ponto de partida para discussões sobre a importância do imaginário na comunicação, especialmente no jornalismo, assim como um bom ponto de partida para se pensar em novos caminhos para se fazer jornalismo.

¹³ Recentemente a Agência Pública de Reportagem e Jornalismo Investigativo publicou sua primeira reportagem em quadrinhos. A jornalista Andrea Dip e o quadrinhista Alexandre de Maio assinam “Meninas em Jogo” que trata sobre a exploração sexual infantil e Fortalea, para a Copa do Mundo. Disponível em: <http://apublica.org/2014/05/hq-meninas-em-jogo/>.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arquetipologia geral. 3 ed. (H. Godinho, Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. (R. E. Levié, Trad.) Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

EISNER, W. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. (L. C. Borges, Trad.) São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.

HOBBSAWN, E. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. (M. Santarrita, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAFESSOLI, M. **O Imaginário é uma realidade**. Revista Famecos, 2001.

_____. **A Contemplação do Mundo**. (F. F. Settineri, Trad.) Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MC LOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. (M. d. Helcio de Carvalho, Trad.) São Paulo: Makron Books, 1995.

MOORE, A., & GIBBONS, D. **Watchmen**. New York: DC Comics, 1995.

MOYA, A. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

NDU, N. D. **Allied Command Structures in the New NATO**. (Defense Technical Information Center de 1997). Acesso em 2 de junho de 2014, disponível em Defense Technical Information Center: <http://www.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/a422953.pdf>

SEABORG, G. T. **SciTech Connect/OSTI**. [1981]. Acesso em 30 de maio de 2014, disponível em Office of Scientific and Technical Information/ U.S. Department of Energy: <http://www.osti.gov/scitech/servlets/purl/5808140>

TRUMAN, H. S. Truman Doctrine/ President Harry S. **Truman's Address before a Joint Session of Congress**, march 12, 1947. [2008] Acesso em 14 de Abril de 2014, disponível em The Avalon Project: http://avalon.law.yale.edu/20th_century/trudoc.asp

VIZENTINI, P. G. **Da Guerra Fria à crise (1945-1989)**: as relações internacionais do século 20. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.