

BRUNO ALVES DO NASCIMENTO

**O HERÓI DO PROLETARIADO: A GUERRA FRIA NOS
QUADRINHOS DO SUPERMAN SOVIÉTICO**

**Dourados - MS
2022**

BRUNO ALVES DO NASCIMENTO

**O HERÓI DO PROLETARIADO: A GUERRA FRIA NOS
QUADRINHOS DO SUPERMAN SOVIÉTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Faculdade de Ciências Humanas (FCH) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: *Sociedade, Política e Representações.*

Orientador: **Prof. Dr. Fabiano Coelho.**

**Dourados - MS
2022**

BRUNO ALVES DO NASCIMENTO

**O HERÓI DO PROLETARIADO: A GUERRA FRIA NOS
QUADRINHOS DO SUPERMAN SOVIÉTICO**

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em ____ de _____ de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador:

Fabiano Coelho (Dr., UFGD) _____

2º Examinador:

José Costa D'Assunção Barros (Dr., UFRRJ/UFRJ) _____

3º Examinador:

Fernando Perli (Dr., UFGD) _____

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

N244h Nascimento, Bruno Alves Do

O herói do proletariado: a Guerra Fria nos quadrinhos do Superman soviético [recurso eletrônico] / Bruno Alves Do Nascimento. -- 2022.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Fabiano Coelho.

Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2022.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Histórias em Quadrinhos. 2. Superman. 3. Guerra Fria. 4. História. 5. Representações. I. Coelho, Fabiano. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família: meus pais, Laecy da Rosa Alves do Nascimento e Ildo Izaias do Nascimento, por todo o apoio que me forneceram. Sem eles, nenhuma das minhas conquistas seria possível. Serei eternamente grato.

Agradeço também aos meus amigos de longa jornada, que sempre me acompanharam e também me apoiaram em todos os meus desafios: Guilherme Mendonça Marques, Zenan Santos Antunes, Jian Lukas Oliveira Azambuja, Leonardo Leandro, Matheus Lozano Gonchoroski e Mathias Alexandre Marques da Silva. Um abraço especial para Maria Eduarda Martins e Gabriela Alves Vendruscolo, amigas de longuíssima data. Da mesma forma, não posso deixar de mencionar os amigos com os quais convivi em solo douradense: Roberta Lima Costa, Luana de Alexandria Silva, Fernanda Siqueira Ortiz Fernando, Magelli Naiian Berto, Elinara Moraes Agüero, Héverton Oliveira Gomes da Silva e Iveth Ariel da Silva – minha “irmã”, com quem dividi um teto por muito tempo. Por fim – mas não menos importante – agradeço à minha namorada Isabele da Silva Souza, por tudo. Todos, assim como meus pais, foram fundamentais para as minhas conquistas.

Agradeço ao Prof. Dr. Fabiano Coelho pela orientação, desde a graduação, em projetos de iniciação à docência e iniciação científica, sendo peça fundamental na minha trajetória acadêmica e profissional. Também agradeço aos professores de História da Faculdade de Ciências Humanas da UFGD, em especial os professores Fabiano e Dr. Fernando Perli, a quem agradeço pelas obras recomendadas e pela leitura do meu trabalho. Devo muito a todos.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa fornecida. Esse suporte financeiro foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa e para a minha permanência na cidade de Dourados.

“Quis custodiet ipsos custodes?”

“Quem vigia os vigilantes?”

(Juvenal, Sátira 6).

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Capa de <i>Action Comics #1</i>	44
Imagem 2 – Capa de <i>Superman – Red Son, New Edition</i>	49
Imagem 3 – O Herói do Proletariado	74
Imagem 4 – Superman, líder soviético, por Dave Johnson	76
Imagem 5 – Contracapas da obra	78
Imagem 6 – Chegada do “alienígena” à Ucrânia	80
Imagem 7 – There is only one superpower now	95
Imagem 8 – Worker’s Utopia!	96
Imagem 9 – President Superman!	98
Imagem 10 – Assassinato dos pais de Batman	100
Imagem 11 – Anarchy in black	104
Imagem 12 – Agente da KGB	105
Imagem 13 – Controle mental dos opositores do regime	106
Imagem 14 – Debate entre Superman e Brainiac	111
Imagem 15 – Hal Jordan preso e torturado	116
Imagem 16 – Stalingrado dentro de um globo de vidro	118
Imagem 17 – Carta para Superman, de Lex Luthor	118
Imagem 18 – Superman is here to rescue them	120

RESUMO

A presente dissertação analisa o universo construído por Mark Millar na História em Quadrinhos *Superman – Red Son* (Superman: entre a foice e o martelo, em português brasileiro), bem como as representações construídas pelo autor e pela editora – *DC Comics* – acerca do período histórico da Guerra Fria (1945-1991) e das relações geopolíticas conflituosas entre Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Sendo assim, a pesquisa objetiva problematizar as representações construídas sobre o período histórico da Guerra Fria, bem como analisar a maneira como os EUA do personagem Lex Luthor e a União Soviética de Batman e Superman são representados, atentando para como a política e a sociedade soviéticas são construídas narrativamente nos quadrinhos, considerando que o lugar social de produção da revista é, originalmente, os Estados Unidos da América. Nesse sentido, o trabalho demonstra que a partir de suas leituras e percepções políticas como um autor de esquerda, Mark Millar elabora uma representação orwelliana do Superman soviético. Baseando-se em textos de literatura de ficção distópica, o autor escocês representa a União Soviética como uma distopia totalitária, enquanto seu personagem principal, Superman, adquire características de anti-herói na medida em que se aproxima das funções burocráticas do Estado comunista. A problematização da fonte, entendida também como objeto, ocorrerá a partir da utilização de conceitos como tragédia, utopia, distopia, representação e totalitarismo, dialogando com autores clássicos de literatura de ficção distópica, como George Orwell e Ievguêni Zamiátin. Dentre os materiais coletados estão os quadrinhos originais, publicados nos EUA em três volumes no ano de 2003; a *New Edition* americana, publicada em 2014; a *Versão Definitiva*, publicada no Brasil pela editora Panini Comics em 2017; a HQ *Action Comics No. 1*, de Jerry Siegel e Joe Shuster, publicada pela DC, nos EUA, em 1938; textos escritos e entrevistas concedidas por Mark Millar; além de textos elaborados por analistas brasileiros acerca do personagem estudado. A maior parte desses materiais se encontra em formato digital na internet. A perspectiva analítica das fontes comparou elementos presentes na primeira aparição do homem de aço, em 1938, com aqueles construídos por Millar em *Red Son*. Partindo de textos escritos e entrevistas concedidas pelo autor, o trabalho se debruçou na tentativa de entender a maneira como Mark Millar pensou sua produção. Por fim, foram utilizados conceitos de Arendt para compreender as representações construídas nos quadrinhos de *Red Son* e a forma como essas representações se aproximam da percepção que coloca a URSS como distopia totalitária. A pesquisa espera ampliar as possibilidades de estudo dos quadrinhos como fontes e objetos para a História, bem como contribuir com os estudos das representações e com a historiografia acerca da Guerra Fria.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos; Superman; Guerra Fria; História; Representações.

ABSTRACT

The following dissertation analyzes the universe constructed by Mark Millar in the comic book *Superman – Red Son* (*Superman: entre a foice e o martelo*, in Brazilian Portuguese), as well as the representations built by the author and the publisher – DC Comics – about the historical period of the Cold War (1945-1991) and the conflicting geopolitical relations between the United States of America (USA) and the Union of Soviet Socialist Republics (USSR). Therefore, the research aims to problematize the representations built about the historical period of the Cold War, as well as to analyze the way in which the USA of the character Lex Luthor and the Soviet Union of Batman and Superman are represented, paying attention to how Soviet politics and society are constructed narratively in the comics, considering that the social place of production of the comics is, originally, the United States of America. The work demonstrates that from his literature and political perceptions as a leftist author, Mark Millar elaborates an Orwellian representation of the Soviet Superman. Based on texts from dystopian fiction literature, the Scottish author represents the Soviet Union as a totalitarian dystopia, while its main character, Superman, acquires antihero characteristics as he approaches the bureaucratic functions of the communist State. The discuss of the source, also understood as an object, will occur from the use of concepts such as tragedy, utopia, dystopia, representation and totalitarianism, dialoguing with classic authors of dystopian fiction literature, such as George Orwell and Yevgeny Zamyatin. Among the collected materials are the original comics, published in the USA in three volumes in 2003; the american *New Edition*, published in 2014; the *Versão Definitiva*, published in Brazil by Panini Comics in 2017; the *Action Comics No. 1*, by Jerry Siegel and Joe Shuster, published by DC, in the USA, in 1938; written texts and interviews granted by Mark Millar; in addition to texts written by Brazilian analysts about the character studied. Most of these materials are in digital format on the internet. The analytical perspective of the sources compared present elements in the first appearance of the man of steel, in 1938, with those built by Millar in *Red Son*. Starting from written texts and interviews granted by the author, the work focused on an attempt to understand the way Mark Millar thought about his production. Finally, Arendt's concepts were used to understand the representations built in *Red Son's* comics and how these representations approach the perception that places the USSR as a totalitarian dystopia. This research expect to expand the possibilities of studying comics as sources and objects for History, as well as contributing to the studies of representations and historiography about the Cold War.

Keywords: Comic Books; Superman; Cold War; History; Representations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A DISTOPIA DO HOMEM DE AÇO COMUNISTA	20
1.1 Tragédia, utopia e distopia: o comunismo como terror totalitário	20
1.2 <i>Nós</i> , de Zamiátin, e o anticomunismo dentro da Rússia Soviética	27
1.3 <i>1984</i> , de George Orwell, e as influências na obra de Mark Millar	31
1.4 O que diz o autor de <i>Superman – Red Son</i>	37
1.5 O homem de aço entre o liberalismo e o comunismo	42
CAPÍTULO 2: A GUERRA FRIA NO SUPERMAN DE MARK MILLAR: REPRESENTAÇÕES CONSTRUÍDAS EM FINS DO MILÊNIO	54
2.1 Guerra Fria e <i>Superman – Red Son</i> : contexto histórico de produção da HQ	54
2.2 Sobre os personagens dos quadrinhos	63
2.3 O “expansionismo soviético” em questão	65
2.4 A construção do Superman Soviético em <i>Red Son</i>	74
2.5 O Superman soviético no contexto da globalização e do fracasso do comunismo	81
CAPÍTULO 3: A DISTOPIA TOTALITÁRIA E AS REPRESENTAÇÕES NO SUPERMAN SOVIÉTICO	88
3.1 O homem de aço soviético como representação	89
3.2 Superman: um amante da causa revolucionária	93
3.3 Censura e repressão no regime soviético: da HQ para os acontecimentos históricos	99
3.4 O Estado soviético em <i>Red Son</i>	107
3.5 Superman como líder da União Soviética	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
FONTES	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

INTRODUÇÃO

A historiografia se ampliou no decorrer do século XX no ocidente, em parte por conta das contribuições teórico-metodológicas dos historiadores franceses. Da primeira geração dos *Annales* – de Bloch e Febvre – até a nova história cultural (BURKE, 2011), característica da terceira geração da Escola dos Annales, observamos o crescimento das possibilidades de estudos no campo da História. Em meio a ampliação das dimensões e dos domínios do campo (BARROS, 2015), a concepção de fonte também se transformou para o historiador, que passou a entender todos os vestígios humanos como possíveis documentos históricos (BURKE, 2011). Com o aumento das possibilidades de pesquisa em História, novas abordagens foram construídas pelos profissionais que buscavam resolver os problemas metodológicos do trato com as fontes possíveis – cada vez mais abundantes. Neste ambiente, os estudos que problematizam a imagem enquanto fonte histórica passaram a ganhar cada vez mais espaço. Sendo assim, para o historiador, desprezar as imagens como fontes históricas passou a ser um erro (KNAUSS, 2006).

Em meio ao universo imagético/iconográfico, as *Histórias em Quadrinhos* apresentam um conjunto de problemáticas específicas para o historiador. A partir dos anos 1970 surge na academia um interesse maior pelos quadrinhos e pelas dimensões sociais e culturais presentes em suas narrativas. Nesse contexto, estudos pioneiros – que proporcionaram fundamentação para a inserção dos quadrinhos em certos circuitos intelectuais – foram os de Umberto Eco, que já nos anos 1960 apresentava sua obra *Apocalípticos e integrados*. No Brasil, a área de estudos dos quadrinhos se formou e se fortaleceu a partir dos anos 1980, “quando, em virtude de um processo de reavaliação da História como disciplina, novas possibilidades metodológicas favoreceram a ampliação do campo” (VAZQUEZ; PIRES, 2017, p. 150). Sendo assim, novas possibilidades de estudo foram criadas a partir das mudanças do campo da História, por conta das influências das novas histórias cultural e política, que passaram a dialogar de forma interdisciplinar com outras áreas do conhecimento (VAZQUEZ; PIRES, 2017). Nesse contexto, um conjunto de estudos passou a encontrar nos quadrinhos tanto um objeto de análise que faz parte da história e, dessa forma, evidencia as maneiras de pensar, agir e sentir de uma época, quanto um gênero artístico e literário com linguagens e características próprias.

Nesse sentido, o campo de estudos dos quadrinhos, em História, “pode alargar e enriquecer as formas de compreensão do imaginário social, das sensibilidades, práticas e

experiências de uma dada sociedade, bem como dos conflitos e disputas simbólicas que se passam em diferentes esferas da vida social – política, cultural” (VAZQUEZ; PIRES, 2017, p. 151). Dessa maneira, os quadrinhos devem ser observados levando em consideração as dinâmicas de transformação da sociedade, sabendo que essas fontes fazem parte do passado e do presente e que também apresentam potencial para constituição de campos de estudos estratégicos para a problematização da sociedade como um todo. Nesta dissertação, os quadrinhos são a fonte histórica basilar.

Alguns autores entendem as histórias em quadrinhos como uma forma de humor gráfico. O humor gráfico pode ser entendido como uma categoria que compreende um conjunto diverso de imagens, divididas por gêneros. São produções gráficas ligadas à imprensa e aos impressos – boletins, panfletos, revistas e jornais. Conforme Freitas (2013), o humor gráfico é produto da idade moderna, que se desenvolveu juntamente com os aprimoramentos da imprensa.

É importante ressaltar que no tempo presente a internet é cada vez mais necessária para o funcionamento da sociedade. A circulação de informações por meios digitais é constante. Dessa forma, as produções do humor gráfico atual não se restringem apenas aos impressos, mas englobam também os formatos de publicações *online* e digitais. Dentre os gêneros do humor gráfico, a *caricatura*¹, o *cartum*², a *charge*³, as *tirinhas* e as *histórias em quadrinhos* (HQs) são os mais comuns. Cada gênero possui sua especificidade: a caricatura é uma produção artística que visa representar determinado sujeito via desenho, extrapolando e exagerando algumas características físicas do representado – como nariz, olhos ou orelhas grandes, cabeça achatada ou lábios extravagantes. O objetivo pode girar em torno do humor, mas também da crítica ao caricaturado.

O *cartum* é uma produção gráfica caricatural e humorística que analisa, satiriza e expõe sujeitos, situações e acontecimentos por meio do desenho (ROMUALDO, 2000). As tirinhas são trechos curtos de histórias em quadrinhos que fecham em si mesmas e dialogam com um contexto social, cultural ou político mais amplo. Costumam ser publicadas regularmente em jornais, revistas e meios digitais. Por sua vez, a charge é um “texto visual humorístico que critica uma personagem, fato ou acontecimento político específico” (ROMUALDO, 2000, p. 33). A charge possui uma temporalidade delimitada, pois seu

¹ “Deriva do verbo italiano *caricare*, que significa carregar, sobrecarregar, carregar exageradamente. No Brasil a tendência da caricatura chega no ano de 1837” (FREITAS, 2013, n.p.).

² “Sua origem está na palavra inglesa *cartoon*, que significa papel cartão, folha usada pelos artistas como suporte para fazer os desenhos” (FREITAS, 2013, n.p.).

³ “Deriva do termo francês *charger* que também tem o significado de carga, carregar” (FREITAS, 2013, n.p.).

enfoque está preso no momento analisado, diferentemente dos cartuns, que tratam de tempos mais genéricos. Já as Histórias em Quadrinhos (HQs) são uma forma artística de construção de narrativas que conjugam textos e imagens dispostos em sequência, com objetivo de construir coerência, narrando histórias dos mais variados tipos e estilos. Seus fundamentos básicos são enredo, tempo, lugar, personagens e desfecho.

As HQs são uma forma de arte sequencial – assim como o cinema –, bem como um tipo de humor gráfico. Surgiram em fins do século XIX, sendo o chamado *Yellow Kid*⁴ o primeiro personagem com histórias publicadas nesse sentido, aparecendo pela primeira vez no ano de 1895 nos EUA. Havia, sem dúvida, outras produções em arte sequencial antes do surgimento do *Yellow Kid*. Porém, esta foi uma das primeiras publicações em cores, bem como foi a primeira HQ publicada de forma regular e contínua, com um personagem fixo, já como produto da indústria da comunicação de massa. Além disso, as HQs do *Yellow Kid* introduziram os balões de fala na arte sequencial, “inaugurando assim o que seria a primeira fase das histórias em quadrinhos” (PEREIRA, 2012, p. 24). As primeiras histórias em quadrinhos foram publicadas em jornais. Os personagens possuíam traços caricaturais e as narrativas apresentavam caráter cômico, originando o termo *Comics* – como ficaram conhecidas as histórias em quadrinhos nos EUA. “A expressão *Comics* deriva da palavra *Comic*, em português cômico. Mesmo que essas revistas tivessem várias temáticas, inclusive opostas a comédia, essa expressão caracterizou todo o gênero lançado nos EUA” (PEREIRA, 2012, p. 23). Em outras regiões do globo, os *Comics* receberam outros nomes. No Brasil, ficaram conhecidos como histórias em quadrinhos ou gibis.

A principal fase dos quadrinhos ocorre nos anos 1930, com um novo gênero de HQ: a aventura. Nessas histórias, o personagem principal é o herói. Algumas dessas histórias em quadrinhos foram construídas a partir de adaptações de obras literárias. O surgimento da aventura já pressupunha a autonomia cada vez maior das HQs como gênero próprio, mesmo que as primeiras histórias de aventura tivessem surgido ainda nos jornais comerciais. Esse processo de autonomização abriu espaço para o surgimento das revistas em série de quadrinhos, com histórias cada vez mais elaboradas e personagens constantes.

O formato no qual foram distribuídas as histórias em quadrinhos nos jornais impressos era parecido com os romances de folhetins, assumindo assim uma característica similar às das novelas, com tramas e desenhos mais elaborados e auxiliando nas vendas dos veículos de comunicação (PEREIRA, 2012, p. 25).

⁴ Um dos personagens principais da HQ *Hogan's Alley*, de autoria de Richard Outcault.

As primeiras histórias possuíam narrativas simples e maniqueístas, com o herói compartilhando de valores morais da sociedade burguesa capitalista e ideais de manutenção dessa própria sociedade. Segundo Pereira (2012), as temáticas centrais das HQs do gênero aventura, que tinham como base o personagem do herói, apresentavam temas que foram adaptados de outros tipos de literaturas. Dessa forma, não era algo totalmente novo, apesar de posterior desenvolvimento independente. Nas narrativas, o herói era um personagem humano, com comportamentos e ideais comuns, entendidos como corretos. Assim, o ideal do herói poderia ser aplicado na vida real, quando da comparação com profissões que envolvem sacrifício individual em favorecimento do bem coletivo – como policiais ou bombeiros.

Ainda nos anos 1930, num contexto de depressão econômica e turbulência política após a crise de 1929⁵, surgem as histórias em quadrinhos dos super-heróis. “Os princípios de benevolência, justiça, afeição ao próximo” (PEREIRA, 2012, p. 27), que eram base do comportamento do herói, são os mesmos fundamentos aos quais os super-heróis aderem. A diferença entre ambos são as habilidades sobre-humanas. Esse fato acresce ao super-herói a capacidade de atuar em questões e mesmo de resolver problemas os quais os humanos comuns não são capazes de intervir de maneira individual, mas o super-herói sim.

As histórias em quadrinhos de heróis e super-heróis surgem no contexto histórico conturbado do entre guerras e da Depressão dos anos 1930. Não se diferenciam em sua concepção, em ambos os gêneros seus personagens são benevolentes, procuram sempre agir com justiça, em nome da democracia e liberdade (PEREIRA, 2012, p. 28).

Nesse sentido, o contexto de crise pode ser um explicativo para o comportamento e as crenças, tanto dos heróis como dos super-heróis nas histórias em quadrinhos. A aventura do herói e do super-herói na HQ é uma forma de “supervalorização do indivíduo na sociedade capitalista” (PEREIRA, 2012, p. 29). A cultura estadunidense e seus ideais de civilização pautados na democracia representativa, bem como no sistema econômico capitalista liberal, se transformaram em terreno fértil para o desenvolvimento do mercado das histórias em quadrinhos dos heróis e dos super-heróis, na mesma medida em que esses personagens também representam estes ideais e esta cultura. Na História das HQs de super-heróis podemos observar divisões temporais que datam períodos diferentes de produção, com temas e problemas diversos, que mudam conforme o recorte observado. Logo, as HQs de super-heróis são divididas em *Eras*, sendo: “Era de Ouro (1930 a 1955), Era de Prata (1956 a 1970), Era de

⁵ Crise financeira ocorrida nos Estados Unidos da América em decorrência da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, gerando um abalo econômico global. Esse período histórico, também conhecido como “Grande Depressão”, marca uma das maiores crises da economia capitalista na contemporaneidade.

Bronze (1970 a 1985) e Moderna (1985 em diante)” (PEREIRA, 2012, p. 28). As HQs selecionadas como fonte e objeto para a pesquisa se enquadram na chamada *Era Moderna dos Quadrinhos*, sendo produções de fins do século XX e início do XXI.

As histórias em quadrinhos são entendidas por Viana (2016) como uma forma de arte. Arte, para o autor, é uma maneira de expressão figurativa dos elementos presentes na realidade observável (VIANA, 2016). Sendo assim, os quadrinhos expressam a realidade a partir de elementos figurativos, ou seja, ficcionais (VIANA, 2016). Apresentam discursos, que são formas narrativas de construção de representações sociais da realidade (COELHO, 2014) que, por sua vez, tem o poder de influenciar na maneira como seus leitores – apreciadores e críticos – compreendem o mundo. Logo, o estudo em questão compreende que as histórias em quadrinhos estão carregadas de representações.

A partir do conceito representação exposto por Coelho (2014), baseado em Roger Chartier e Pierre Bourdieu, é possível problematizar os quadrinhos como criações que estruturam as sociabilidades dos grupos humanos, sendo a base de suas visões de mundo e de suas ações. Não são homogêneos, pois variam conforme o espaço e o tempo onde foram produzidos. Dessa forma, possuem intrínseca relação com a história. Os quadrinhos, nesse sentido, são importantes agentes disseminadores de representações. São produtos consumíveis, produzidos e vendidos pela indústria cultural (BOSI, 1992) num contexto de mercados globalizados e que se espalham pelas sociedades, carregando consigo discursos, formas narrativas que expressam uma maneira de ver o mundo. Essas narrativas se difundem, influenciando o imaginário social e a maneira como os sujeitos históricos entendem a realidade, bem como articulam suas visões sobre o passado. Dito isso, fica evidente a característica dos quadrinhos produzidos por grandes editoras – nesse caso, a *DC Comics*⁶ – como *arte consumível*, disseminada via indústria cultural (BOSI, 1992) e que, por sua vez, pode ser entendida como um instrumento de difusão de representações, que possuem lugares sociais de produção e que podem ser analisadas.

O lugar de produção da HQ *Superman – Red Son* é os Estados Unidos da América, terra do homem de aço. Superman, personagem idealizado por Jerry Siegel e Joe Shuster e publicado nos anos 1930 é, em seu universo ficcional, um sujeito alienígena que ainda bebê chega no planeta Terra em um foguete, pois seu planeta natal – Krypton – estava prestes a

⁶ DC (Detective Comics) é uma editora especializada em histórias em quadrinhos e mídias correlacionadas. Foi fundada no ano de 1934 nos Estados Unidos da América. É considerada, atualmente, como uma das maiores editoras de histórias em quadrinhos do mundo, sendo responsável pela publicação de histórias de personagens marcantes da cultura estadunidense, que se espalharam pelo globo, como *Superman*, *Batman*, *Lanterna Verde*, *The Flash* e *Mulher Maravilha*, além de muitos outros.

colapsar. Seu pai, *Jor El*, foi o responsável por enviá-lo ao nosso planeta. Sua nave cai em território estadunidense, mais especificamente em uma pequena fazenda localizada no Estado do Kansas. O bebê alienígena é adotado pelo casal *Jonathan e Martha Kent*, proprietários da fazenda, que o batizam com um nome terráqueo. Assim nasce *Clark Kent*, o mais novo cidadão terrestre, também fazendeiro – e depois, jornalista –, que desenvolve habilidades sobre-humanas por conta da exposição à radiação do sol.

Baseando-se na narrativa tradicional do personagem, Mark Millar apresenta as seguintes questões em *Red Son*: e se o foguete que carregava o bebê alienígena tivesse caído em solo terráqueo 12 horas depois do previsto na história original? E se, ao invés de ser um cidadão americano, o Superman tivesse se tornado um camarada soviético? Se, por outro lado, ao contrário de viver em uma fazenda no Kansas, a criança alienígena crescesse em uma fazenda coletiva nos campos da Ucrânia, parte da União Soviética, nos anos 1930 e 1940? O autor desenvolve sua narrativa a partir desses questionamentos, construindo representações sobre o período histórico da Guerra Fria, tomando o Superman como arma da União Soviética a partir dos anos 1950 do universo dos quadrinhos. Assim, Millar apresenta sua visão sobre um novo Superman, peça fundamental da expansão comunista pelo globo, cujo principal empecilho continua a ser a democracia estadunidense e seus ideais liberais.

A representação orwelliana construída por Millar – um autor situado no espectro político de esquerda – evidencia a inversão dos polos construídos historicamente nos conflitos geopolíticos entre Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), com decorrente domínio global dos comunistas soviéticos. Neste cenário, a figura do Superman é oposta ao tradicional homem de aço estadunidense. O alienígena é retratado como ingênuo e benéfico, na medida em que não se interessa por atividades políticas desenvolvidas pelo Estado soviético. Todavia, no decorrer da narrativa, Superman internaliza certas visões de mundo e compreensões da realidade características do Estado comunista e acaba desenvolvendo comportamentos anti-heroicos que o levam a agir de maneira contrária as suas crenças iniciais. Nesse sentido, a União Soviética é retratada no período da Guerra Fria dos quadrinhos como uma distopia totalitária, e quanto mais Superman se aproxima das atividades de Estado – e, dessa forma, se aproxima do poder – mais assume características de anti-herói. Por outro lado, Millar não deixa de fora a crítica à hipocrisia dos valores pregados pelos estadunidenses: democracia, autodeterminação e liberdade são evidenciados pelo autor escocês como questões distorcidas pelos EUA, pois, em *Red Son*, para combater os opressores

comunistas, os Estados Unidos usam de práticas as quais eles mesmos condenaram para derrotar o inimigo vermelho.

Dessa maneira, fica evidente o fundo político dos quadrinhos em questão. Mark Millar, autor escocês com formação política à esquerda, desenvolve uma representação satírica dos dois maiores antagonistas do período histórico da Guerra Fria, demonstrando que não existiram vilões ou heróis, santos ou pecadores: cada qual buscou defender seus interesses, passando por cima de valores considerados, por estes, como essenciais. Por ter uma percepção política voltada à esquerda democrática, Millar critica não apenas o sistema estadunidense, mas os limites históricos do governo soviético, principalmente no tocante ao período stalinista. Escrevendo após o colapso da URSS em fins do milênio e percebendo que os EUA despontavam como potência ideológica, cultural, econômica e política global, o autor propôs uma reflexão no sentido de evidenciar que determinadas visões de mundo ultrapassadas deveriam ser deixadas para trás naquela virada de milênio.

Entender as HQs como representações significa compreendê-las como construções histórico-sociais da realidade, que evidenciam e também fundamentam visões de mundo variadas e mobilizam a consciência histórica (CERRI, 2001) de seus produtores e leitores, contribuindo para a construção do mundo social e transformando a maneira como os sujeitos envolvidos entendem as experiências cotidianas.

As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é (CHARTIER, 2017, p. 51-52).

O trabalho do historiador, nesse sentido, é problematizar a representação, questionando seu pretexto de verdade e evidenciando suas contradições. No caso dessa pesquisa, as representações construídas por Mark Millar foram baseadas em suas percepções político-ideológicas, nos interesses editoriais da *DC Comics*, no lugar social de produção (EUA) e em suas leituras tomadas como referenciais, sendo as principais delas os textos clássicos de literatura de ficção distópica, que representam o governo soviético como distopia totalitária. Nesse sentido, a elaboração de Millar acabou por colocar a URSS do Superman soviético como um problema geopolítico no mundo ficcional dos quadrinhos. Por outro lado, essa obra não é a primeira, no âmbito das HQs, que envolve questões políticas e ideológicas. Desde seu surgimento, os quadrinhos foram afetados pelo contexto histórico em que eram produzidos.

Entendo os quadrinhos como produtos da indústria cultural que carregam discursos, narrativas político-ideológicas influenciadas pelo lugar social onde são produzidas, o que também pressupõe uma temporalidade específica. O fundo político dos quadrinhos pode ser percebido desde muito cedo, por conta da criação, nos EUA, do Código de Regulamentação das Histórias em Quadrinhos, redigido pela Associação Americana de Revistas em Quadrinhos, nos anos 1950, visando a adaptação dos quadrinhos comerciais a demandas governamentais. O Código foi elaborado, dessa maneira, como uma forma de autocensura, buscando a manutenção do mercado consumidor, após os impactos da publicação, no ano de 1954, da obra *Seduction of the Innocent*, do psiquiatra Fredric Wertham (1895-1981). A tese de Wertham era polêmica, pois associava o conteúdo dos quadrinhos à criminalidade e delinquência juvenil, crescentes nos anos 1940 e 1950 nos EUA – tese que se comprovou uma farsa anos depois.

É importante afirmar que as histórias em quadrinhos são produções que carregam os anseios e as demandas da realidade histórica na qual estão sendo produzidas. Para além dos interesses dos autores, há também as questões políticas, culturais e ideológicas do período, assim como os interesses editoriais e de publicação. Logo, *Superman – Red Son*, de Mark Millar é uma obra construída nos anos 1990 e publicada nos anos 2000 que satiriza um dos períodos históricos mais importantes da História contemporânea mundial: a Guerra Fria. Por outro lado, há também a crítica à máquina, ao progresso desenfreado e ao domínio do globo por uma visão de mundo tomada como valor universal. *Red Son* choca o leitor pois o domínio ocorre por parte dos comunistas. Mas, na realidade dos fatos históricos, o que ocorreu foi também chocante: o colapso do comunismo e o decorrente domínio do capitalismo neoliberal e de seus ideais, entendidos como valores em si. Democracia, liberdade e o próprio sistema capitalista perderam, nesse sentido, seu fundo histórico, se transformando em único caminho possível à ser seguido por todos os povos do mundo.

A presente pesquisa encontra-se dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “A distopia do homem de aço comunista”, analiso conceitos como utopia e distopia e as maneiras como essas terminologias ajudam a compreender as representações existentes dentro dos textos de literatura de ficção distópica. Para melhor entendimento, trabalho textos clássicos desse gênero, observando as limitações e continuidades dessas obras e a maneira como essas narrativas influenciaram a obra de Mark Millar. Também almejo entender a visão político-ideológica desse autor a partir de textos escritos e entrevistas concedidas pelo mesmo.

Desenvolvo uma análise do Superman e seu senso de justiça, comparando a sua primeira aparição em *Action Comics #1*, em 1938, com a sua versão soviética em *Red Son*.

No segundo capítulo, intitulado “A Guerra Fria no Superman de Mark Millar: representações construídas em fins do milênio”, trato de alguns acontecimentos históricos do período da Guerra Fria (1945-1991), contextualizo os personagens da HQ de Mark Millar, problematizo a tese do expansionismo soviético e demonstro como a percepção construída sobre a URSS transformou esse país em uma ameaça para o ocidente. Também analiso a construção do Superman soviético em *Red Son* e reflito sobre o homem de aço comunista no contexto da globalização e do fracasso do comunismo em fins do século XX.

No terceiro e último capítulo, nomeado “A distopia totalitária e as representações no Superman soviético”, trabalho autores como Hannah Arendt e outros para compreender conceitos como totalitarismo, movimento e ideologia, e as maneiras como esses termos se aproximam da percepção orwelliana de Mark Millar, que por sua vez acaba construindo uma narrativa sobre a URSS que a aproxima da ideia de distopia totalitária presente nos textos clássicos de literatura de ficção distópica.

Após quase 20 anos da sua publicação original, *Red Son* continua sendo vendida e consumida por uma diversidade de leitores interessados. Sua narrativa tornou-se, recentemente, uma animação desenvolvida pela *DC Comics* e lançada no ano de 2020. No ambiente digital, todas as suas versões podem ser facilmente encontradas e adquiridas. No Brasil, a obra de Millar chegou em 2004 pela editora Panini Comics, sendo republicada em 2017. Mesmo após o colapso do comunismo no leste europeu, o Superman soviético ainda continua sobrevoando as cabeças dos leitores ao redor do mundo. Logo, estudar as representações construídas por Millar e pelos desenhistas de *Red Son* nessa obra é essencial, visando compreender os interesses envolvidos, as questões históricas retratadas, as percepções do autor sobre a obra e as potencialidades e limites da narrativa dos quadrinhos como produto da indústria cultural estadunidense capaz de mobilizar a consciência histórica do seu público consumidor, gerando uma miríade de interpretações.

Por outro lado, trabalhar com quadrinhos enquanto fonte e objeto na História contribui para o alargamento das possibilidades de pesquisa na área. Assim sendo, com essa dissertação, busco colaborar, mesmo que minimamente, com o desenvolvimento do campo de estudos das representações e das histórias em quadrinhos no âmbito da História, bem como com a historiografia acerca da Guerra Fria.

Iniciei o estudo das representações em fontes imagéticas/iconográficas ainda na graduação em História – concluída na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) –, via Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). A escolha de pesquisa das Histórias em Quadrinhos (HQ) como fonte e objeto de estudo no Mestrado ocorreu por um interesse prévio. Selecionei as fontes utilizadas nessa dissertação movido pela peculiaridade existente na narrativa dos quadrinhos em questão e também pela facilidade de acesso ao material, que pode ser adquirido em sites de compras na internet, tanto nas versões impressas, como nas versões digitais, no idioma original (inglês) e também na versão traduzida para português do Brasil. Também existem versões do material digitalizadas e disponibilizadas em diversos sites *on-line*. Por fim, analiso uma fonte ainda pouco trabalhada em História e intento problematizar a maneira como essa HQ é disseminadora de representações sobre o passado. Logo, considero os quadrinhos não apenas como materiais de entretenimento produzidos em um passado histórico específico, mas também como fontes que tratam de leituras, narrativas e experiências do passado e buscam representá-lo em sua narrativa ficcional.

CAPÍTULO 1: A DISTOPIA DO HOMEM DE AÇO COMUNISTA

Inicialmente, neste capítulo, abordo conceitos como utopia e distopia, e as maneiras como esses conceitos ajudam a compreender as representações presentes nos textos de literatura de ficção distópica. Além disso, analiso as obras de ficção distópica *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, e *1984*, de George Orwell, e as formas como esses textos influenciaram a construção que Mark Millar fez em *Superman – Red Son*, representando a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas como um Estado totalitário. Busco também compreender a formação do autor e suas percepções político-ideológicas, a partir de entrevistas e textos escritos pelo mesmo. Por fim, construo uma análise do Superman e seu senso de justiça, comparando a sua primeira aparição em *Action Comics #1*, em 1938, com a sua versão soviética em *Red Son*, dissertando acerca da história do personagem, sua elaboração por seus autores, os motivos do seu sucesso e o contexto histórico onde nasceu, demonstrando as tomadas de decisão editoriais por parte da *DC Comics*, os atritos entre a editora e os autores e os caminhos que tomou Mark Millar no uso do personagem em uma história alternativa, onde o homem de aço, com seu ingênuo senso de justiça, é corrompido pelo poder.

1.1 Tragédia, utopia e distopia: o comunismo como terror totalitário

Uma vez que a ficção científica, cuja tradição é marcadamente norte-americana e inglesa, lida com oposições liberais canônicas e estereis, isto é, “[...] democracia versus ditadura, liberdade versus igualdade e exploração versus autodeterminação” (WHITEHALL, 2003, p. 172, tradução nossa [da autora]), o discurso de oposição ao comunismo, descrito como um regime totalitário, era contraposto a sociedades utópicas amparadas em premissas democráticas e liberais (OLIVEIRA, 2015, p. 21-22).

Segundo Laura de Oliveira, a ficção científica possui tradição fundada em pressupostos ocidentais e capitalistas. Esses pressupostos econômicos, culturais, políticos e ideológicos influenciam o discurso ficcional presente nos produtos, que, quando lidam com oposições dicotômicas baseadas em crenças liberais, tendem a transformar os considerados inimigos, ou vilões, em fantasmas totalitários. No caso específico analisado pela autora, o comunismo, marcadamente o soviético, foi transformado – em algumas obras de ficção disseminadas no ocidente – em distopia totalitária. Algumas das obras de ficção apresentavam um discurso anticomunista mais evidente. Outras, apenas se apropriaram do discurso que colocava a democracia liberal ocidental e capitalista como um valor universal, e assim

construíram suas narrativas a partir desses parâmetros, colocando todas as outras formas de sociedade, economia e política existentes como distopias totalitárias.

Assim, escrutinarei na obra de Oliveira reflexões que colaborem com esse trabalho, analisando os conceitos tragédia, ficção utópica e distópica, e as relações dessas produções ficcionais com discursos políticos, particularmente com o discurso liberal ocidental, colocado em contraposição ao socialista e comunista. Partindo das reflexões propostas pela autora, tentarei compreender as relações entre as visões de sociedade, ideologia e política apresentadas nas distopias de Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, George Orwell e os quadrinhos de Mark Millar. De que forma o discurso distópico referente ao comunismo soviético, apresentado como um terror totalitário, reverbera na obra do autor de *Superman – Red Son*?

Começo pela tragédia. Para Oliveira, o conceito é fundamental para a compreensão das utopias e distopias literárias e políticas da contemporaneidade. Segundo a autora, “a relação entre a tragédia e a vida é a razão pela qual o vocabulário contemporâneo, saturado da e na experiência humana, está povoado pelo jargão trágico” (OLIVEIRA, 2015, p. 179). Ou seja, os acontecimentos contemporâneos de extrema violência, como as guerras, os genocídios, o holocausto, os massacres, os conflitos civis, os golpes e ditaduras, todos contribuíram para que a experiência cultural, política e social do ocidente fosse dominada pela ideia de tragédia. Todos esses acontecimentos, segundo Oliveira, foram transformados em acontecimentos trágicos. Todos eles, na mesma medida, possuíam um fundo político e ideológico. Ou seja, a ideologia fundamentou a tragédia. Mas, segundo a autora, esse discurso sobre a tragédia na contemporaneidade não é algo natural, mas sim historicamente produzido no ocidente, na mesma medida em que a nossa empatia com essas narrativas também foi construída a partir das memórias evocadas desses acontecimentos traumáticos. Segundo a autora, a partir do discurso trágico, os considerados inimigos foram transformados em bizzarria, e a maldade a eles atribuída os moveu para o campo da inumanidade (OLIVEIRA, 2015). Logo, a vitória dos inimigos representava um final trágico e apocalíptico para toda a humanidade, que passou a ser convocada à ação com o objetivo de evitar a completa desgraça do mundo.

Não é natural, portanto, que as distopias políticas e literárias contemporâneas comportem uma dimensão fundamentalmente trágica e, subjacente a ela, um programa ético responsável por orientar nosso agir no mundo. [...] não é natural que nossas utopias requeiram a vitória daquilo que concebemos como bem sobre o mal e que essa vitória dependa da completa extirpação do inimigo e da consagração plena e total dos projetos com que pactuamos. Não é natural que o fim utópico dependa de revoluções capazes de abolir a

‘outridade’, nem que a diferença nos seja narrada como ameaça potencial à nossa liberdade (OLIVEIRA, 2015, p. 180).

Esse programa ético citado por Oliveira pode ser compreendido como o fundo moral presente nessas narrativas ficcionais. Ou seja, a ficção possui uma mensagem subjetiva que orienta o leitor em torno de uma compreensão específica dos acontecimentos desenvolvidos na obra, colocando determinadas ideias, figuras, símbolos e personagens como benéficos, enquanto outros são retratados como maléficos. O embate entre bem *versus* mal mobiliza a subjetividade do leitor, levando-o a crer que apenas a derrota daquilo que foi caracterizado como maléfico é o que pode salvar a sociedade ficcional do futuro apocalíptico. Por outro lado, o consumidor dessas obras de ficção pouco se questiona acerca daquilo que foi retratado como maléfico na narrativa. O que o leitor espera é que o mal seja derrotado a qualquer custo, para evitar a tragédia futura e cessar a tragédia do presente. Pouco importa qual seja o mal caracterizado na obra de ficção. Na mesma medida, o leitor internaliza as figuras do bem e do mal presentes na narrativa, vinculando a representação presente na ficção com a tragédia presente na memória histórica da contemporaneidade. Por isso, o programa ético de qual fala Oliveira, que está presente nas distopias políticas e literárias, orienta o agir de seus leitores no mundo. Afinal, ninguém deseja que o apocalipse presente na ficção ocorra na vida real.

Para que ocorra a necessária vitória do bem sobre o mal, faz-se mister a completa destruição do inimigo distópico e a consagração total do aliado utópico, que representa as ideias com as quais concordamos. Nesse sentido, o inimigo distópico pode ser entendido como terror totalitário, arbitrário e ditatorial, e o aliado utópico representa a liberdade, a democracia e a autodeterminação. Por fim, a autora afirma que “as aludidas expressões do trágico no mundo contemporâneo perpassam, certamente, pelas utopias e distopias literárias e políticas” (OLIVEIRA, 2015, p. 180). Essas utopias e distopias possuem fundo histórico, político e ideológico. No caso das narrativas ficcionais analisadas por Oliveira, o inimigo distópico foi retratado como o comunismo soviético, totalitário e opressor, e o aliado utópico foi representado a partir de valores fundados na tradição ocidental liberal e capitalista, marcadamente a estadunidense e a inglesa. Ou seja, a tragédia ocorreria na vitória do inimigo distópico, selando um indesejável futuro apocalíptico para a sociedade representada.

Oliveira trabalha as diferenciações entre utopias e distopias a partir de alguns autores. Para ela, ambas criticam o sistema social existente. Todavia, a distopia realiza-se “menos como efetividade do que como alerta” (OLIVEIRA, 2015, p. 180). Ou seja, a distopia anuncia a possível, ou provável vitória do inimigo e, por conseguinte, o triunfo da desgraça e da injustiça na terra, demonstrando o pior dos mundos possíveis, “o irremediável final infeliz”

(OLIVEIRA, 2015, p. 180), na mesma medida em que convoca “as sociedades humanas à ação, a fim de evitá-lo” (OLIVEIRA, 2015, p. 180). Em sentido oposto, a utopia aparece como uma expectativa emancipatória, capaz de “mobilizar a ação humana em torno de causas que parecem naturais, justas, universais e inquestionavelmente benéficas” (OLIVEIRA, 2015, p. 180).

A ficção científica é gênero literário que frequentemente trabalha com percepções utópicas. “Os outros mundos que figuram nas narrativas [...] anunciam possibilidades de encaminhamentos para sociedades já identificadas, que figuram nas histórias sob a ótica da distopia” (OLIVEIRA, 2015, p. 181). Ou seja, as utopias trabalhadas na ficção científica servem como modelo de transformação para as sociedades distópicas representadas. “A ideia de forjar um mundo novo funda a crítica a um mundo conhecido” (OLIVEIRA, 2015, p. 181), sendo essa crítica baseada em oposições canônicas construídas dentro da tradição liberal: democracia *versus* ditadura, liberdade *versus* progresso e igualdade, exploração *versus* autodeterminação – como já citados acima –, dentre outras. Assim sendo, as ficções científicas ocidentais por vezes contrapuseram, à distopia de Estados únicos e totalitários, formas de organização econômica, política e social baseadas em slogans liberais de democracia, capitalismo, liberdade e individualidade, autodeterminação e livre concorrência. Exemplos são “*O Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, *A Revolução dos Bichos* e *1984*, de George Orwell. Do mesmo modo, *A Muralha Verde* [conhecida hoje, no Brasil, pelo título *Nós*], de Evgueny Zamiátin, é expressão do anticomunismo a florada no seio da própria União Soviética” (OLIVEIRA, 2015, p. 182, grifos da autora). Como analisarei à frente, *Nós*, de Zamiátin, inspirou *1984*, de Orwell, que por sua vez influenciou Mark Millar em *Superman – Red Son*. O que demonstro, nesse sentido, é a persistência de uma mesma narrativa que coloca o governo soviético no campo do totalitarismo e da distopia, em contraposição à democracia liberal capitalista do ocidente. Evidente que a narrativa construída por Millar é mais complexa que a dicotomia exposta, mas, ainda sim, mescla os elementos de crítica ao modelo de sociedade, Estado e economia estadunidenses com o estereótipo totalitário referente ao governo da URSS.

Ainda sobre as obras de ficção científica, onde “embora a redenção final [...] esteja imbricada à subversão das distopias totalitárias e à apoteose do arquétipo liberal, as sociedades encontradas ou constituídas pelo herói não costumam ser qualificadas como utópicas” (OLIVEIRA, 2015, p. 182). Ou seja, as sociedades contrapostas ao Estado totalitário distópico não são apresentadas como projetos utópicos. Segundo a autora, isso se

deve pela naturalidade com a qual o ocidente trata os ideais liberais, com certeza de viabilidade da aplicação desses ideais em qualquer sociedade organizada. Assim sendo, os pressupostos liberais são tratados como naturais, possíveis e necessários e não como projetos utópicos de sociedade. Isso resulta da “consagração histórica de suas expressões teóricas, entre as quais a corrente liberal pluralista vem sendo, desde meados do século XX, a mais representativa” (OLIVEIRA, 2015, p. 182). Dessa maneira, a organização das sociedades a partir da democracia liberal capitalista não é tratada como apenas uma dentre várias maneiras de organização política e socioeconômica, mas se transforma na única possível e passível de ser aceita em cenário internacional. Conceitos como democracia, liberdade, capitalismo e direitos humanos são transformados em ideais universais, retirados da experiência histórica, política e ideológica. Qualquer modelo de organização político e socioeconômico que fuja dessas premissas liberais e ocidentais tende a ser demonizado e tratado como distopia autoritária ou totalitária.

Por outro lado, “seja na literatura seja na história, o reino da ‘utopia’ acabou por ser equacionado ao da ‘distopia’” (OLIVEIRA, 2015, p. 182). Dessa forma, o arquétipo liberal, democrático e capitalista não é considerado utópico, mas apenas o único possível e viável. As distopias de Zamiátin, Huxley e Orwell surgiram da vontade de criar uma sociedade e um governo ideais, sem problemas, sem desigualdade, sem violência, com progresso, liberdade, responsabilidade e felicidade. Todos esses projetos surgiram de uma vontade utópica e se transformaram em tragédias totalitárias. No mesmo sentido, segundo Oliveira, o ocidente liberal democrático identificou que havia o desejo da construção de “sistemas que visavam um mundo ‘uniforme’ e ‘perfeito’, portanto, fundamentalmente utópico” (OLIVEIRA, 2015, p. 182) no surgimento de governos considerados totalitários, como no caso da União Soviética de Stálin ou no nazifascismo alemão. Ou seja, no caso específico tratado nessa pesquisa, o comunismo, em suas várias expressões ao redor do mundo, foi considerado pelo ocidente como distopia que surgiu de uma visão utópica de sociedade. Assim:

[...] a utopia se firmou, durante a Guerra Fria (e, no leste europeu, depois dela), como um conceito negativo, vinculado às doutrinas que embasaram regimes totalitários, marcadamente o stalinismo. O colapso do comunismo soviético, no final dos anos 1980, seria, nesse sentido, celebrado pelas direitas não apenas como o fim da história, mas, igualmente, como o fim da utopia (OLIVEIRA, 2015, p. 182).

Dessa maneira, construiu-se no ocidente uma desconfiança e uma representação pejorativa da utopia, pois generalizou-se a crença segundo a qual “as alternativas históricas

que se colocaram ao capitalismo mostraram-se inviáveis e, portanto, a vitória do modelo liberal é irreversível (JAMERSON, 2007)” (apud OLIVEIRA, 2015, p. 182), na mesma medida em que os valores liberais, democráticos e o próprio modelo econômico capitalista foram transformados em valores universais. Assim sendo, as sociedades que não se submeteram a esse modelo de organização passaram a ser consideradas anomalias por alguns setores da direita política e de governos liberais ocidentais. Aqui, é perceptível a contradição, pois o ocidente liberal acusou o comunismo de pretender a destruição das alteridades e a homogeneização do mundo a partir de sua própria percepção político-ideológica. Num mundo comunista, não é possível diferenças. Mas, a visão de mundo liberal “pressupõe, como os projetos políticos totalitários identificados, a eliminação das fronteiras que se impõem à sua plena consagração e, conseqüentemente, a negação da alteridade” (OLIVEIRA, 2015, p. 183). Ou seja, o ocidente liberal utilizou das mesmas práticas nefastas dos projetos totalitários que demonizava. Almejava a extirpação das diferenças, condenava formas de governo diferentes ou opostas ao modelo liberal democrático, buscava o consenso em torno de seu projeto de poder e trabalhava pelo fim dos conflitos ao mesmo tempo em que demonstrava a impossibilidade de coexistência com o mundo não liberal.

O ‘utopismo liberal’, como a ‘distopia soviética’, não pode admitir o dissenso. Tal projeto, em sua ânsia de um mercado total, de um regime de governo total, admite a subversão dos fundamentos que compõem seu aparelho arquetipo a fim de garantir a abertura de fronteiras, barganhando eleições diretas, a noção de representação política, a autodeterminação, a redução do Estado e a garantia às liberdades com compensações econômicas. O apoio norte-americano às ditaduras militares na América Latina, aparentemente contraditório, é o exemplo mais candente desse processo (OLIVEIRA, 2015, p. 183).

As noções de distopia e utopia foram modeladas pelo projeto vencedor ao fim da Guerra Fria. Ou seja, o modelo liberal democrático do ocidente remodelou as noções de utopia e distopia, transformando a utopia em adjetivo depreciativo e a distopia em terror totalitário vinculado aos países socialistas e comunistas ao redor do globo, sendo o de maior destaque a União Soviética, representada em diversas obras de literatura de ficção distópica, como *1984* e *Nós*. No âmbito das histórias em quadrinhos, o governo soviético aparece em *Superman – Red Son* com diversos elementos de semelhança que aproximam a narrativa dos quadrinhos com as percepções de distopia totalitária compartilhadas até o momento. Mas os conceitos não se limitam ao arquetipo apresentado. Essas terminologias são constantemente reapropriadas por diversos grupos com interesses político-ideológicos distintos, em momentos

históricos diversos. Democratas, liberais, comunistas, todos se apropriaram das ideias de utopia e distopia, que acabaram se tornando:

[...] um par coexistente e mutuamente constitutivo, que, de um lado, representa a expressão máxima da imaginação trágica e da experiência trágica contemporâneas, e, de outro, o modo como a comunhão do sentido trágico da vida permite que grandes grupos humanos sejam mobilizados em torno de determinados projetos políticos (OLIVEIRA, 2015, p. 184).

1984 e *Nós* são textos de literatura de ficção distópica que representam uma máquina política totalitária que domina uma porção de território fictício e as pessoas que ali habitam. Os habitantes desses gigantescos Estados são submetidos a processos de violência e desumanização, perdendo sua identidade, individualidade, subjetividade e dignidade, além de viverem sob constante vigilância de instrumentos de controle comportamentais, éticos, morais e de opinião, chegando ao ponto em que mesmo os pensamentos imaginam-se serem monitorados. Logo, essas obras passam a funcionar como instrumentos de alerta, pois, segundo Oliveira, parafraseando Gottlieb (2001), ao contemplar o sofrimento, o caos e a tortura pelas quais passam as sociedades ficcionais retratadas, os leitores são estimulados a perceber as falhas existentes em seus próprios contextos sociais e históricos, na mesma medida em que são convocados a eliminar esses problemas para que as futuras gerações não sofram terror semelhante àquele representado na obra de ficção. A falha, nesse sentido, é de caráter político-ideológico, tendo em vista que, diferente da ficção científica mais geral, que trabalha elementos da ciência e da técnica como problemas, a ficção distópica trabalha elementos da política como nocivos. “Tal como afirmou Ginway, as distopias literárias descrevem uma ‘[...] máquina política metafórica, ao invés de uma máquina tecnológica’ (2005, p.15)” (apud OLIVEIRA, 2015, p. 187). Ou seja, a centralidade, na literatura de ficção distópica, está no elemento político e ideológico, que é captado da realidade histórica e das sensibilidades dos leitores e é representado, ressignificado e retransmitido para o público em elementos diferentes.

Logo, é possível afirmar que o Estado Único presente em *Nós*, de Zamiátin, e a Oceânia em *1984*, de George Orwell, possuem características que remetem a URSS. Alguns elementos se assemelham, enquanto outros são elevados até a última potência, como a ausência de liberdades individuais – no sentido construído pelo ocidente liberal – e o controle de corpos. Isso não é fato novo, mas, para os propósitos dessa pesquisa, faz-se mister esta afirmação, tendo em vista que Orwell inspirou-se, em certa medida, em Zamiátin, ao mesmo tempo em que serviu de inspiração para Mark Millar. O que demonstro com essa reflexão é

que o discurso da literatura distópica, exposto acima, que coloca o comunismo, marcadamente o soviético, como terror totalitário, perpassa uma série de obras, chegando até *Superman – Red Son*, que desenvolve essa representação de maneira mais problematizada e, de certa forma, sucinta – na medida em que evidencia as contradições e os problemas não só dos soviéticos, mas também dos liberais capitalistas estadunidenses. Mesmo assim, a percepção da URSS como Estado expansionista e totalitário permanece, principalmente nas tomadas de decisão do personagem *Superman*, quando este assume o controle da máquina de Estado soviética.

Na alegoria distópica, diante da “monstruosidade comunista”, os Estados Unidos da América são imbuídos do “mito da heroicidade” (OLIVEIRA, 2015, p. 195), além de serem portadores de valores ditos universais como liberdade, autodeterminação e democracia. Os EUA, nesse sentido, tornam-se representantes da utopia do mundo ocidental capitalista – considerado civilizado, pois fundamenta-se nos valores universais colocados acima –, de uma sociedade perfeita cujo esteio é o discurso liberal democrático. “Para que o herói vença, no entanto, é preciso extirpar o ‘estranho’, o comunismo. Não há, nem na Guerra Fria nem nas sociedades idílicas que a literatura esboça, a possibilidade da coexistência” (OLIVEIRA, 2015, p. 195). Dito isso, analiso a percepção que Zamiátin e Orwell colocam do “estranho” inimigo comunista em seus textos de ficção distópica. Em seguida, discuto as influências de *1984* na obra de Mark Millar.

1.2 Nós, de Zamiátin, e o anticomunismo dentro da Rússia Soviética

Em *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, seu personagem principal, o engenheiro D-503, narra, em forma de diário, o cotidiano dentro do Estado Único, um governo tecnológico e distópico, onde o cotidiano é controlado minuciosamente pelos funcionários do Estado. Trabalho, lazer, artes, atividades físicas e até relacionamentos amorosos são fiscalizados pelo governo. Os habitantes do Estado Único não se compreendem enquanto indivíduos, mas sim como parte de um todo – de onde advém o pronome nós. D-503 narra os acontecimentos que envolvem seu dia a dia dentro desse país em seu diário, na esperança que os habitantes primitivos de outras civilizações em outros lugares do universo um dia leiam e compreendam o funcionamento da gloriosa máquina do Estado Único. O engenheiro participava, em seu contexto, da construção da *Integral*, uma máquina capaz de colonizar outros mundos. O Estado Único era separado da

selvageria do mundo natural pela *Muralha Verde*, e seu líder supremo era o Benfeitor. O Benfeitor controlava e compreendia os anseios de todos os seus cidadãos.

Todavia, no decorrer da narrativa, D-503 desenvolve uma estranha doença: torna-se capaz de sonhar, de imaginar e, para além, começa a desenvolver sentimentos primitivos, como amor, afeto e carinho. No decorrer da narrativa, a doença do personagem evolui, enquanto sua paixão por uma mulher subversiva aumenta na mesma medida em que seu desejo de destruir a Integral, o Benfeitor, o Estado Único e atravessar a Muralha Verde para vislumbrar um mundo sem o controle distópico daquele governo futurista. Em *Nós*, não há liberdade, individualidade nem sentimentos humanos como amor ou ódio. Tudo é elaborado a partir de critérios técnicos e matemáticos. Não há subjetividade, nem privacidade: as casas possuem paredes de vidro. Todos são vigiados por todos constantemente. Imaginar, sonhar e se apaixonar são consideradas doenças gravíssimas. Em contrapartida, o Estado Único oferece aos seus cidadãos a plenitude da felicidade matematicamente infalível. Todos são plenamente felizes: possuem funções, rotinas, atividades, trabalhos e parceiros sexuais previamente estabelecidos. Não há o estresse da incerteza, nem a possibilidade de erro diante da magnitude e perfectibilidade do Benfeitor.

No desenrolar da trama, D-503 constantemente se questiona sobre seus atos. Deve seguir a estranha doença da paixão e da imaginação, traindo o Benfeitor e destruindo a Integral, ou deve entregar-se ao departamento médico, submetendo-se ao processo de lobotomia⁷, curando assim sua doença que se alastra? A incerteza do personagem encerra-se com a trama, quando o engenheiro, em crise, entrega-se ao Benfeitor, passando pelo procedimento de lavagem cerebral, delatando todos os subversivos com os quais já teve contato, inclusive a mulher pela qual se apaixonou e com quem se relacionava. D-503, que havia participado do motim dos subversivos do Estado Único, agora colabora com o Benfeitor para que o caos seja combatido e a ordem reestabelecida. Nas palavras dele: “tenho esperança de que venceremos. Mais: tenho certeza de que venceremos. Porque a razão deve vencer” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 287).

O romance, escrito por volta de 1920-1923, foi publicado em 1924, em um ambiente de atritos dentro da União Soviética. A primeira publicação ocorreu nos EUA, após a obra ser censurada na URSS, pois foi considerada ideologicamente problemática para os objetivos do Estado soviético da época. Na obra, Zamiátin elaborou a distopia de um governo totalitário chamado Estado Único, controlado pelo seu líder supremo, o Benfeitor, que, em benefício da

⁷ Antiga intervenção cirúrgica no lobo frontal do cérebro, utilizada como tratamento para doenças mentais graves. Gerava dano irreversível no cérebro e sequelas graves no paciente.

felicidade absoluta, privou seus cidadãos do livre arbítrio, da individualidade e da subjetividade. O pronome na primeira pessoa do singular *Eu* foi substituído pelo plural *Nós*. Não há individualidade. Todos são representados por números ou uniformes. Nesse sentido, a coletividade trabalha pelo progresso e expansão do Estado Único via Integral, a máquina de colonização de outros mundos. Os habitantes desse país consideram-se superiores em relação aos seres primitivos, que possuíam o mal da liberdade e a doença da imaginação e dos sentimentos humanos.

Segundo a nota dos editores presente na obra traduzida do russo e publicada no Brasil no ano de 2017:

Nós foi a distopia original. A inventividade dessa narrativa, inteligente e irônica, foi a pedra fundamental para outros grandes clássicos do gênero, como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; *1984*, de George Orwell; *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, e para distopias mais recentes como *Divergente*, de Veronica Roth (ZAMIÁTIN, 2017, p. 4).

Oliveira afirma que a obra de Zamiátin representa o anticomunismo que aflorou dentro da União Soviética no início do século XX, após a vitória da revolução de outubro⁸. No livro de ficção distópica, em tom de sátira, o autor elabora uma afiada crítica aos elementos presentes nos discursos político-ideológicos do período, bem como às estratégias de governabilidade dos bolcheviques naquele momento histórico. Ao ser rechaçado pelo conteúdo de suas obras, solicitou à Stálin, por meio de carta enviada em 1931, a sua deportação e de sua esposa para o exterior, para que pudesse produzir sem ser censurado pelo aparato estatal soviético. “Zamiátin foi preso e exilado diversas vezes, mas seu exílio final foi voluntário – ele solicitou a Stálin que lhe deixasse ir viver em Paris, pois estava proibido de publicar seus textos no próprio país. Faleceu em 1937” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 303).

Por ser uma obra de literatura de ficção distópica construída nas primeiras décadas do século XX e que se propagou pelo ocidente, *Nós* acabou inspirando outros textos amplamente conhecidos atualmente (*Admirável Mundo Novo*, *1984*, *Fahrenheit 451* e *Laranja Mecânica*). Para os objetivos dessa pesquisa, analiso as relações entre a obra de Zamiátin e *1984* de George Orwell. Na versão de *Nós* publicada em 2017 pela Aleph, há uma resenha desenvolvida por Orwell, originalmente publicada na revista *Tribune*, GB, em Londres no ano de 1946. Nessa resenha, fica evidente a percepção do inglês em relação à obra do russo. Para

⁸ Segunda fase da Revolução Russa de 1917. O governo provisório instituído em fevereiro de 1917 era composto por quadros do partido menchevique. Em outubro, os bolcheviques tomaram o poder, movidos por intensa insatisfação social e pela incapacidade do governo provisório em retirar as tropas russas da Primeira Guerra Mundial.

o autor, o esteio da obra de Zamiátin está no “princípio condutor do Estado” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 290) que afirma que a liberdade e a felicidade são incompatíveis. “No Jardim do Éden, o homem era feliz, mas em sua loucura exigiu liberdade e foi expulso para o ermo” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 290). Nesse sentido, o Estado Único de Zamiátin, na percepção de Orwell, restaurou a felicidade de todos na medida em que aboliu todo e qualquer princípio de liberdade existente nas sociedades primitivas.

Para Orwell, o texto de Zamiátin possui complexo teor político, pois apropria-se do caráter irracional do totalitarismo, com elementos de sacrifício humano, crueldade como fim em si e idolatria à figura do líder político. Ao falar de ideologia, política e revolução, o escritor russo ficou submetido à caneta dos censores da Rússia daquele período. Preso pelo czarismo em 1906 e pelos bolcheviques em 1922, Zamiátin tinha motivos para criticar os regimes políticos sob os quais vivera. Mas, segundo Orwell, o russo vislumbrava uma narrativa além da crítica à política de então:

[...] é bem possível que Zamiátin não visasse o regime soviético como alvo particular de sua sátira. Escrevendo na mesma época da morte de Lênin, ele talvez não tivesse em mente a ditadura de Stálin; e as condições na Rússia de 1923 não eram tais que fariam alguém se revoltar contra elas pelo fato de a vida estar se tornando segura e confortável demais. O que Zamiátin parece visar não é um país em particular, mas os objetivos inferidos da civilização industrial. [...] em *Nós*, é evidente sua forte tendência ao primitivismo. [...] com efeito, é um estudo da Máquina, o gênio que o homem impensadamente libertou da lâmpada e não conseguiu colocar de volta (ZAMIÁTIN, 2017, p. 293-294).

A sátira política presente na obra e que, segundo Orwell, a diferencia de outras como *Admirável Mundo Novo*, por possuir fundo político consistente, influenciou o autor inglês a pensar uma obra de ficção distópica aos moldes do que propôs Zamiátin, mas, ainda mais elaborada. A obra do russo possui uma narrativa com elementos de fácil compreensão. É elaborada em forma de diário, o que faz com que alguns acontecimentos estejam desconexos, incompletos, o que estimula a imaginação do leitor. Já no texto de Orwell, há a característica marcante da descrição. A ambientação, as roupas, o gosto, o cheiro, os móveis, o clima, tudo é minuciosamente desenvolvido para criar, na mente do leitor, um ambiente sombrio, destruído pela ação do tempo, empobrecido, sujo e mofado pela falta de cuidados. Diferente da sociedade futurista do século XXVI de Zamiátin, a distopia de Orwell é mais próxima, refletindo os elementos existentes no cotidiano percebido pelo inglês naquele momento histórico. Por outro lado, a principal semelhança entre os dois autores, além da crítica política ao totalitarismo, é aquilo já apontado por Orwell em sua resenha: a crítica à máquina, aos

objetivos da civilização industrial, ao progresso como valor universal e ao uso do poder da tecnologia sem fundamentar-se em critérios éticos. Em ambos os textos, pela via do progresso tecnológico, tudo é feito, pois é possível de ser feito. Não há a reflexão do que deve ou não ser levado à cabo. Ambas as populações, tanto do Estado Único quanto de Oceânia, têm seus corpos rigidamente controlados pelo uso da tecnologia industrial sem qualquer princípio ético. Em *1984*, de Orwell, a TV possui papel fundamental nesse sentido.

1.3 *1984*, de George Orwell, e as influências na obra de Mark Millar

Winston Smith é um homem de meia idade que vive na *Pista de Pouso número 1*, um lugar conhecido anteriormente como Grã-Bretanha, mas que hoje é uma província do Estado de Oceânia, um dos três superestados conhecidos na narrativa de *1984*, de George Orwell. Os três superestados vivem em constante conflito. Smith é trabalhador do Ministério da Verdade de Oceânia, sendo responsável pela manipulação de dados e informações e pelo revisionismo da História oficial do Estado. Oceânia é um país que vive em guerra constante, e seus habitantes são, a todo momento, vigiados pelo governo, além de serem submetidos a manipulação político-ideológica, midiática e histórica. O governo de Oceânia é comandado pela elite do governo totalitário chamado de *Socialismo Inglês*. O partido é dividido em dois: o Partido Interno, cujos membros são a elite do Estado, e o Partido Externo, sendo composto pelos demais membros funcionários do governo. Os demais cidadãos são conhecidos pelo adjetivo pejorativo de *proletas*. Os proletas são os submissos e mais facilmente manipuláveis habitantes de Oceânia. Toda a manipulação pública é direcionada tanto aos membros do Partido Externo quanto aos proletas. Porém, os funcionários do Partido Externo elaboram e executam o planejamento do governo de Oceânia, cujo público-alvo são os proletas. Na Oceânia, para conter os ânimos sociais, há a *Semana do Ódio*, onde é permitido ofender e atacar qualquer um, até mesmo o líder supremo do Estado, o *Grande Irmão*.

O Grande Irmão é o líder supremo de Oceânia. Sua representação é grotescamente genérica, lembrando vagamente a figura de Josef Stálin: “rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis” (ORWELL, 2009, p. 11). O rosto do Grande Irmão está por toda parte, em pôsteres com os dizeres de *O Grande Irmão está de olho em você*. Nesse clima de constante vigilância vivem os habitantes de Oceânia. Em todo lugar, seja público ou privado, há uma *teletela*, uma TV que fica ligada constantemente, passando informações oficiais e propagandas governamentais. Além disso, a

teletela possui uma câmera de vigilância que observa a todo momento os comportamentos, ações e rotinas dos cidadãos do país. Qualquer deslize cometido faz com que da teletela brotem vozes de comando dos agentes censores de Oceânia, que aparecem para corrigir os comportamentos indesejáveis de seus observados.

Oceânia é um país em que conceitos como verdade ou mentira não importam. Não há como saber o que é real, pois todas as informações veiculadas publicamente passam pelos instrumentos censores do Estado. As notícias do dia a dia, a guerra ou mesmo a existência – ou não – da figura do Grande Irmão: não há como ter certeza de algo dentro de Oceânia. A manipulação pública e histórica molda a realidade dos habitantes dessa região. O governo persegue violentamente a liberdade de expressão, o individualismo e a subjetividade de seus cidadãos, por meio da *Polícia do Pensamento*. Pensar, antes mesmo de qualquer execução, é um dos crimes mais graves em Oceânia. O Grande Irmão almeja controlar os desejos mais profundos de todas as pessoas, e seu objetivo supremo é abolir toda forma de pensamento indesejável antes mesmo de ser pensado. O partido almeja o poder pelo poder como um fim em si. Dessa maneira, muitas das ações dos líderes do partido não podem ser explicadas a partir de critérios racionais. O governo controla o passado, pela via da manipulação de qualquer dado, documento ou fonte histórica; controla o presente, a partir da propagação de informações conflitantes, desconexas e que não são passíveis de serem comprovadas, além do uso constante de propaganda político-ideológica e da construção da figura de um inimigo comum à ser odiado por todos – sendo esse, comumente, representado pelos países em guerra com Oceânia; e controla o futuro, manipulando os desejos e sonhos das pessoas a partir da realidade distorcida em que vivem. A reformulação da linguagem pela via da construção de uma língua cada vez mais empobrecida e carente de elementos que possuem significado, conhecida como *Novafala*, colabora para a depauperação da capacidade cognitiva dos habitantes do país.

A descrição que Orwell faz do ambiente de Oceânia, diferente daquilo representado por Zamiátin – à saber, uma sociedade futurista e organizada racionalmente –, é muito mais próxima da realidade que o autor presenciava quando escreveu a obra em meados do século XX: infraestrutura precária, ambientes sujos e fedorentos, espaços caindo aos pedaços, ausência de saneamento básico e condições mínimas para uma boa qualidade de vida. O espaço hostil, minuciosamente descrito pelo autor, traz a impressão, para os leitores, de um lugar insuportável para se viver. É nesse ambiente destruído pela ação do tempo no qual vive Winston Smith, um cidadão medíocre, funcionário do Partido Externo de Oceânia,

responsável por manipular a verdade e a mentira que chegam aos cidadãos do país. Em seu cotidiano, o personagem acaba conhecendo uma mulher jovem pela qual se apaixona e mantém relações escondido da repressão do Estado. O sexo como desejo ou busca pelo prazer é proibido em Oceânia. A atividade sexual existe exclusivamente para que duas pessoas, sem atração física uma pela outra, gerem filhos. Os filhos, por sua vez, não são amados pelos pais, nem os pais pelos filhos. Os pais temem as crianças, pois essas são entendidas como instrumentos de vigilância, estando sempre preparadas para denunciar os próprios pais para os agentes repressores do Estado.

A mulher por quem Winston se apaixona revela-se uma subversiva. Todavia, sua paixão revolucionária é individualista, pois a personagem almeja apenas a liberdade para viver como gostaria, sem a censura do Grande Irmão. Smith, por sua vez, acaba desenvolvendo certa consciência política, o que faz com que ele busque, junto de sua amada, entrar em uma organização de oposição ao Socialismo Inglês. A organização busca derrubar o governo e derrotar o Grande Irmão. No decorrer da trama, Smith e sua amada têm seus planos frustrados quando descobrem que a organização era uma farsa, e eles estavam sendo vigiados desde o início. Os dois passam por longos processos de tortura física e psicológica, sendo esse um procedimento de reeducação para reinseri-los na sociedade de Oceânia. Ao fim, ambos voltam às suas rotinas monótonas. Todavia, a paixão que existia entre eles foi dilacerada pelo longo período de tortura pelo qual ambos passaram.

A obra de ficção distópica escrita por George Orwell nos anos 1940 e publicada pela primeira vez em 1949 retrata uma sociedade submetida a um Estado totalitário no longínquo ano de 1984. Nessa narrativa, muitos elementos existentes na obra de Zamiátin, os quais Orwell identifica em sua resenha, como o caráter irracional do totalitarismo, também estão presentes: culto ao líder supremo, crueldade como um fim em si e sacrifícios humanos. Para além, a destruição da individualidade, da liberdade e da subjetividade também são evidentes. Em Oceânia, país fictício criado pelo autor, que tem como uma de suas províncias a Grã-Bretanha, a população vive num limbo, onde a verdade é aquilo que o Estado diz que é. A fluidez da informação é tão evidente que, de uma hora para outra, o inimigo retratado pelo governo muda, e a população, que antes odiava um, agora passa a odiar outro. Os indesejáveis para a máquina de Estado são apagados da História. Não apenas são mortos: todos os seus registros, seus laços, suas profissões e suas relações, tudo é deletado da memória coletiva. É como se o sujeito nunca houvesse existido.

O principal ponto na narrativa de Orwell é o controle do poder como um fim em si. Tudo que é construído pelo governo de Oceânia é para manter em mãos o artifício do poder do Estado. Torturas, desaparecimentos, manipulação pública de informações, revisão da história, invenção de fatos, propaganda e vigilância constante dos cidadãos são instrumentos utilizados para manter sob controle a população. O objetivo não é econômico, político, social ou outro. O governo de Oceânia não pode ser explicado a partir de princípios racionais, sendo toda a desgraça aplicada ao povo como um fim em si mesmo, para a manutenção do *Status Quo*. Ninguém, nem mesmo a elite do Partido Interno, escapa dessa dinâmica nefasta. Não há um beneficiário de tal forma de governo. Mesmo o Grande Irmão está submisso, tamanha é a loucura descrita na distopia de George Orwell. O caráter de distopia totalitária, a paixão do personagem principal por uma mulher subversiva e o final trágico são pontos que aproximam a obra do autor inglês com *Nós*, de Zamiátin. É possível perceber, nesse sentido, elementos de inspiração que Orwell encontrou no autor russo.

Entendido como crítica ao nazifascismo por uns, e visto nos EUA como sátira ao comunismo da URSS de Stálin, *1984* é uma obra de literatura de ficção distópica com profundo teor político, de crítica ao domínio do Estado por um partido com uma liderança que assume características divinas e passa a controlar a vida pública e privada de todas as pessoas. Os elementos de distopia totalitária são exagerados pelo autor, que elabora um governo fictício que não está interessado em bem-estar, felicidade, riqueza, luxo, nem vida longa, como disse o personagem O'Brien para Smith. O que importa é o poder em si. Nesse país, a loucura fora organizada e sistematizada. Mesmo a língua falada estava sendo abolida, sendo substituída por uma outra, construída pelo Estado, e extremamente empobrecida, visando limitar cada vez mais a capacidade de pensamento da população.

Em ambos os casos, tanto de Zamiátin, como de Orwell, a paixão é representada como sentimento revolucionário. O amor de D-503 por I-330 em *Nós*, e o de Winston Smith por Julia, em *1984*, levam seus personagens a cometer crimes contra o Estado, em ações vistas como as mais absurdas, como a tentativa do casal Winston e Julia de vincular-se a uma organização revolucionária, organizada por O'Brien – que é revelado, depois, como traidor, sendo um espião governamental que vigiava o casal –, para destruir o Grande Irmão. Nesse sentido, em um mundo tão apático, os sentimentos humanos mais simples, como o desejo sexual, a paixão e o amor, são os responsáveis por mover os personagens principais em torno de causas que, no decorrer das narrativas, mostram-se perdidas. Contrário a isso, temos a caracterização de um governo totalitário, fundado na tecnologia, no belicismo e no controle de

corpos, que visa abolir a subjetividade, a individualidade e a criatividade, em benefício de uma falsa felicidade geral da população. Para ser plenamente feliz, nesse sentido, não é possível imaginar, sonhar ou amar.

No posfácio de *1984*, existem algumas contribuições para o entendimento da obra. Erich Fromm, sociólogo, filósofo e psicanalista de esquerda, escrevendo em 1961, afirma que, apesar das similaridades com a obra de Zamiátin, o texto de Orwell apresenta sua própria contribuição para a questão “como pode a natureza humana ser modificada?” (FROMM, 2009, p. 371). Partindo dessa premissa, o autor inglês elabora um complexo sistema estatal que influencia a cultura, política e sociedade, visando a transformação de uma população em criaturas incapazes de experienciar quaisquer sentimentos humanos. Para além, segundo Fromm, “Orwell demonstra muito claramente que num sistema no qual o conceito de verdade como julgamento objetivo acerca da realidade é abolido, todo aquele que constituir uma minoria de um só deve ser convencido de que é insano” (FROMM, 2009, p. 374). Ou seja, a realidade é deturpada pelo sistema, a partir das ações de figuras como o protagonista, Winston Smith, que trabalha no Ministério da Verdade e é responsável pela destruição e reconstrução de dados, fatos históricos e informações, a partir dos interesses do Estado. Na visão de Fromm, comparando Zamiátin e Huxley com Orwell:

Assim como os outros dois autores, Orwell simplesmente sugere que a nova forma de industrialismo gerencial, na qual o homem constrói máquinas que agem como homens e desenvolve homens que agem como máquinas, conduz a uma era de desumanização e completa alienação, na qual homens são transformados em coisas e se tornam apêndices do processo de produção e consumo (FROMM, 2009, p. 378).

Logo, há em Orwell, assim como nos outros dois autores citados, a crítica à sociedade industrial. É o progresso pautado na industrialização sem reflexão ética o responsável pela desumanização dos homens. Para Erich Fromm, seria por demais empobrecida uma análise de *1984* que enxergasse a obra apenas como uma crítica ao stalinismo, “sem perceber que o livro se refere também a nós” (FROMM, 2009, p. 379). Assim sendo, a última obra do inglês, publicada em junho de 1949, pouco antes da morte do autor, caracteriza-se como uma sátira ao modo como as sociedades estavam se organizando no decorrer do século XX, a partir do avanço da industrialização, e a maneira como essa organização poderia causar a obsolescência da própria humanidade. Já para o historiador Ben Pimlott, escrevendo em 1989, “Orwell nos lembra o quanto nossa aceitação do conhecimento objetivo é volúvel, e quão incerto é nosso domínio do passado” (PIMLOTT, 2009, p. 389).

Apesar de não poder ser compreendida como apenas uma sátira à URSS de Stálin, 1984, na percepção de Pimlott, é também uma crítica ao comunismo representado por Moscou. Para o historiador, a principal experiência política da vida de Orwell foi a Guerra Civil Espanhola, onde o autor foi ferido enquanto lutava pelo *Partido Obrero de Unificación Marxista*. O desenrolar dos acontecimentos históricos desse período, pelos quais passou Orwell, modificaram sua percepção político-ideológica acerca da Rússia soviética, “cuja influência continuava difusa na *intelligentsia* progressista britânica” (PIMLOTT, 2009, p. 391). Logo, o autor construiu sua obra reunindo elementos de experiências pelas quais passou, o que faz com que seu texto possua forte fundo político-ideológico⁹. “O cinismo [dos líderes políticos] e impermanência das grandes alianças de poder é uma parte essencial de 1984” (PIMLOTT, 2009, p. 392). Por outro lado, para o historiador, a Oceânia de Orwell não é uma sociedade socialista. Apesar de ser comandado pelo dito *Socialismo Inglês*, esse país não pode ser compreendido como uma representação do fracasso do socialismo, mas sim como uma forma de governo que rejeita e distorce as premissas do mesmo. Orwell também era crítico dos antissocialistas que, por vezes, se aliavam a regimes autoritários sanguinários com o objetivo de combater os socialistas e comunistas. Orwell enfatiza a premissa à qual “lutar contra a opressão com os métodos do opressor é uma capitulação moral” (PIMLOTT, 2009, p. 393). É possível afirmar, a partir do exposto, que Orwell era um autor progressista e antifascista contrário ao totalitarismo e favorável a ideia de um socialismo democrático – como evidenciado na nota de rodapé 9. Em seu texto, elabora o perfil do que seria um Estado totalitário que subverte as ideias, as ideologias e as subjetividades de todas as pessoas.

Essa construção do perfil de um Estado totalitário nos textos de literatura de ficção distópica pode ser percebido como um dos fatores que influenciou Mark Millar na elaboração da Rússia Soviética sob domínio do Superman. Tom DeSanto, na introdução de *Red Son*, afirma que a obra é um comentário acerca do confronto político-ideológico entre capitalismo e comunismo, e, mais do que isso, constitui-se em uma sátira sobre a política externa americana, tendo como um dos esteios da narrativa uma grande reflexão moral. O roteirista e produtor afirma que Mark Millar possui uma percepção orwelliana na escrita de sua obra,

⁹ Nas palavras do escritor Thomas Pynchon, escrevendo em 2003: “embora 1984 tenha fornecido apoio e encorajamento a gerações de ideólogos anticomunistas detentores de reações pavlovianas próprias, a política de Orwell não apenas era de esquerda, mas à esquerda da esquerda. Ele fora à Espanha em 1937 para lutar contra Franco e seus fascistas simpáticos ao nazismo, e lá aprendeu rapidamente a diferença entre o antifascismo real e o falso. ‘A guerra espanhola e outros eventos de 1936-7’, escreveu [Orwell] dez anos mais tarde, ‘fizeram a balança pender, e depois disso eu sabia onde estava. **Cada linha de trabalho sério que redigi desde 1936 foi escrita, direta ou indiretamente, contra o totalitarismo e a favor do socialismo democrático, tal como o conheço**” [grifos meus] (PYNCHON, 2009, p. 397).

enxergando “o Superman como sendo a epítome do Grande Irmão” (MILLAR, 2017, p. 6-7). Nesse sentido, Millar elabora o Superman soviético como uma síntese do Grande Irmão orwelliano, elevado à última potência. Um Grande Irmão invencível e disposto a expansão global do Pacto de Varsóvia¹⁰.

1.4 O que diz o autor de *Superman – Red Son*

Em texto online escrito em 2003, Mark Millar faz as seguintes afirmações:

Red Son is based on a thought that flitted through my head when I read *Superman #300*¹¹ as a six year old. It was an imaginary story where Superman's rocket landed in neutral waters between the USA and the USSR and both sides were rushing to claim the baby. As a kid growing up in the shadow of the Cold War, the notion of what might have happened if the Soviets had reached him first just seemed fascinating to me. [...] It's very, very political, very much an allegory of what's happening with the USA at the moment. [...] *Superman: Red Son* is an Orwellian examination of what happens when the balance of power tilts in the world and one country finds itself the only world superpower. [...] I've done this more like the Golden Age Superman where the story really starts with him coming from the Russian farmlands to the big city of Moscow, as idealistic and trusting in the system as our Superman is with regards to capitalism and the American Way. I didn't want to make fun of communism because it's such an easy target. I wanted to do something more Shakespearian and start with a man who just tried to do the right thing and ended up making some terrible mistakes along the way. It's a commentary on the collapse of the Soviet Union, of course, but like the best science fiction I use it as an allegory for the world we're living in and Superman's takeover of the world with preemptive strikes is really a very fair dissection of what's been happening in America over the last ten or fifteen years. It's all about Empires and the fact that these monolithic structures are doomed from the beginning. [...] Superman, to me, was always a representation of everything great about America. He's up there with the statue of liberty because he's the embodiment of the immigrant who came to America and made a success of himself. To take Truth, Justice and the American Way and turn this on its head was fascinating. The trick, of course, was avoiding the cliches of Superman being raised as a Stalinesque tyrant or an overtly evil character. What I decided upon very early in this project was to have an idealistic young farm-boy being raised in the Ukraine and believing, with all his heart, in the goodness of communism. Just as our own Superman isn't tarnished by the Americans dropping bombs in Vietnam or Iraq, this Soviet Superman isn't responsible for the Gulags or the mass-killings. This Superman represents The Dream as much as the traditional Superman does, but watching him reluctantly take control of the USSR when the people beg him to and make communism an international success is quite fascinating. [...] What we have, as the story progresses, is a world where this super-

¹⁰ Acordo militar entre a URSS e países satélites em 1955, visando a cooperação mútua, o reforço militar e a contenção do avanço estadunidense sobre seus integrantes.

¹¹ HQ publicada em junho de 1976.

communism has been embraced by most of the planet and capitalism has completely fragmented. Again, a reversal of what happened in the real world. The moral implications of one man or one country policing the entire world then becomes the big question (MILLAR, 2003)¹².

Mark Millar possui uma longa história com o personagem. Quando criança, leu *Superman #300*, uma história do ano de 1976, onde Kal-El não se torna Superman até o ano de 2001, num contexto em que a nave do alienígena Kryptoniano pousa em águas neutras e é disputado tanto pelos Estados Unidos da América quanto pela União Soviética. Mark Millar cresceu em um ambiente influenciado pelo clima da Guerra Fria, imaginando o que poderia ter ocorrido caso o homem de aço houvesse se tornado russo – e não estadunidense, como nas histórias clássicas do personagem. Estimulado por essa reflexão, o autor elabora uma alegoria política acerca daquilo que ocorria nos EUA na década de 1990-2000, num contexto de fim do milênio e de derrocada da URSS. Segundo Millar, “*Superman: Red Son* é um exame orwelliano do que acontece quando o equilíbrio de poder oscila no mundo e um país se torna a única superpotência mundial”¹³ (MILLAR, 2003). Nesse sentido, a obra de Millar não é uma sátira maniqueísta sobre a Rússia soviética, mas é, principalmente, uma crítica sobre o que se

¹² Em tradução livre: “*Red Son* é baseado em um pensamento que passou pela minha cabeça quando li *Superman #300* aos seis anos de idade. Era uma história imaginária onde o foguete do Superman pousou em águas neutras entre os EUA e a URSS e ambos os lados estavam correndo para reivindicar o bebê. Como uma criança crescendo à sombra da Guerra Fria, a noção do que poderia ter acontecido se os soviéticos o tivessem alcançado primeiro parecia fascinante para mim. [...] é muito, muito político, muito uma alegoria do que está acontecendo com os EUA no momento. [...] *Superman: Red Son* é um exame orwelliano do que acontece quando o equilíbrio de poder oscila no mundo e um país se torna a única superpotência mundial. [...] eu fiz isso mais como o Superman da Era de Ouro, onde a história realmente começa com ele vindo das fazendas russas para a grande cidade de Moscou, tão idealista e confiante no sistema quanto nosso Superman é em relação ao capitalismo e ao *American Way of Life*. Eu não queria tirar sarro do comunismo porque é um alvo fácil. Eu queria fazer algo mais shakespeariano e começar com um homem que apenas tentou fazer a coisa certa e acabou cometendo alguns erros terríveis ao longo do caminho. É um comentário sobre o colapso da União Soviética, é claro, mas, como a melhor ficção científica, eu o uso como uma alegoria para o mundo em que vivemos, e a conquista do mundo pelo Superman com ataques preventivos é realmente muito justa. É também uma dissecação do que vem acontecendo na América nos últimos dez ou quinze anos. Versa sobre Impérios e sobre o fato de que essas estruturas monolíticas estão condenadas desde o início. [...] Superman, para mim, sempre foi uma representação de tudo que há de bom na América. Ele está lá em cima com a estátua da liberdade porque ele é a personificação do imigrante que veio para a América e fez sucesso. Pegar conceitos como Verdade, Justiça e o American Way e virar isso de cabeça para baixo foi fascinante. O truque, é claro, era evitar os clichês do Superman sendo criado como um tirano stalinista ou um personagem abertamente maligno. O que decidi muito cedo neste projeto foi ter um jovem camponês idealista sendo criado na Ucrânia e acreditando, de todo o coração, na bondade do comunismo. Assim como nosso próprio Superman não é manchado pelos americanos lançando bombas no Vietnã ou no Iraque, esse Superman soviético não é responsável pelos Gulags ou pelos assassinatos em massa. Este Superman representa um sonho tanto quanto o Superman tradicional, mas vê-lo relutante em assumir o controle da URSS quando as pessoas imploram, e fazer do comunismo um sucesso internacional é bastante fascinante. [...] o que temos, à medida que a história avança, é um mundo onde esse supercomunismo foi adotado pela maior parte do planeta e o capitalismo se fragmentou completamente. Mais uma vez, é uma inversão do que aconteceu no mundo real. As implicações morais de um homem e um país policiando o mundo inteiro então se tornam a grande questão” (MILLAR, 2003).

¹³ Tradução livre do autor. O texto completo em inglês pode ser encontrado na sessão de fontes dessa dissertação.

tornou os EUA quando assumiu a dianteira no cenário geopolítico internacional, após o colapso da URSS em 1991.

Baseado no Superman da chamada Era de Ouro dos quadrinhos – que perdurou entre 1938 até os anos 1950 nos EUA, em que as HQ ganharam popularidade e credibilidade – Millar construiu o personagem Kal-L semelhante à narrativa convencional do homem de aço estadunidense. Todavia, nesse caso, a história começa com o alienígena saindo das fazendas coletivas russas para a metrópole de Moscou, “tão idealista e confiante no sistema quanto nosso Superman é em relação ao capitalismo e ao *American Way of Life*”¹⁴ (MILLAR, 2003). Essa característica do personagem é explorada no decorrer da história quando, ao se aproximar da máquina de Estado soviética, a moral do kryptoniano é corrompida. Os ideais do homem de aço, sempre disposto a ajudar os mais necessitados, são aos poucos deixados de lado, em benefício da ampliação da esfera de influência da URSS no cenário internacional. Os interesses das nações mais fracas e vulneráveis, dessa maneira, são sobrepostos pelos da URSS sob o comando do Superman. Suas boas intenções, no decorrer da narrativa, são deturpadas em benefício da manutenção do poder do Estado e da ampliação dos interesses geopolíticos da Rússia soviética, em detrimento da autodeterminação de seus adversários, submetidos ao julgo de um sujeito indestrutível.

Segundo Millar, sua intenção não era satirizar o comunismo como ideologia política, pois seria por demais simples executar tal ação, ainda mais dentro do cenário político-ideológico dos EUA, tão familiarizado com produções anticomunistas. Seu intuito era “começar com um homem que apenas tentou fazer a coisa certa e acabou cometendo alguns erros terríveis ao longo do caminho”¹⁵ (MILLAR, 2003). Logo, seu texto trata do cenário da Guerra Fria e do colapso da União Soviética, mas, para além, é uma alegoria para o mundo no qual vivia o autor no momento em que produziu a HQ; e o domínio global por parte do homem de aço soviético pela via de ataques preventivos é uma representação satírica das tomadas de decisão do governo dos Estados Unidos, sempre prontos para invadir nações mais pobres e menos armadas, em benefício da manutenção de seus interesses políticos, ideológicos, econômicos e bélicos no âmbito internacional. Nesse sentido, segundo Millar, é uma reflexão acerca do rumo pelo qual seguia os EUA nos anos 1980, 1990 e 2000. É também uma crítica ao imperialismo e uma demonstração de como as grandes estruturas de poder estão fadadas ao fracasso.

¹⁴ Tradução livre do autor.

¹⁵ Tradução livre do autor.

Para o autor de *Superman – Red Son*, o homem de aço sempre foi uma representação dos bons valores estadunidenses. Para Millar, Kal-El, ou Clark Kent, é a imagem do imigrante que foi para a América e fez sucesso. Logo, transformar os valores aos quais foi exposto o personagem, como *verdade, justiça* e o próprio *American Way of Life* em percepções opostas e contraditórias foi uma das principais sátiras desenvolvidas pelo autor. Millar afirma que evitou maniqueísmos e clichês que colocariam o Superman como tirano stalinista ou um personagem maligno, contraposto ao herói, representado pelos EUA. Tanto que, no decorrer de *Red Son*, é difícil perceber uma narrativa bipolar, que contrapõe herói *versus* vilão em torno de um objetivo principal. A trama é muito mais complexa, e os interesses dos personagens são colocados em jogo no âmbito da política real, não sendo possível definir claramente quem está certo ou quem está errado. Lex Luthor, representante da resistência estadunidense contra o avanço da URSS de Superman, por vezes comete crimes os quais ele mesmo condenaria caso fossem praticados pelos rivais do leste europeu.

O que Mark Millar almejou, segundo ele, foi elaborar um jovem camponês idealista que cresceu em fazendas coletivas e que acreditava na causa do comunismo. Esse Superman, tanto quanto o estadunidense, também representa um sonho, o qual defendia com paixão e certa ingenuidade típicas do personagem. Ao ver as necessidades pelas quais passava seu povo, e mesmo relutante em assumir tal função, torna-se o líder da URSS após a morte de Stálin. Assim, segundo Millar, “as implicações morais de um homem e um país policiando o mundo inteiro então se tornam a grande questão”¹⁶ (MILLAR, 2003). Mesmo construindo uma crítica complexa à política estadunidense, e uma representação acerca do colapso da URSS, Millar elabora uma HQ com teor de literatura de ficção distópica, muito por conta da sua fundamentação em conceitos por ele mesmo ditos como *orwellianos*. Muito de sua construção narrativa é signatária da percepção que George Orwell constrói em seus textos, sendo os principais *1984* e *A Revolução dos Bichos*. Os procedimentos de lobotomia pelos quais passam os inimigos de Estado da URSS de Superman, como serão discutidos no capítulo 3, também lembram as práticas pelas quais passaram os personagens dissidentes em *Nós*, de Zamiátin. Assim, *Superman – Red Son* é uma elaboração cuja fonte está no conjunto de referenciais nos quais bebeu Mark Millar e é influenciada pela sua formação político-ideológica. Segundo o autor:

I was raised in a very politicised working-class home in Coatbridge, with more than its fair share of left-wing literature lying around. My father was a

¹⁶ Tradução livre do autor.

union guy with a sympathy for communism and one of the earliest stories I remember writing to please him was a Soviet superhero thing. America had Spider-Man, Batman, Superman, The Fantastic Four, etc. But who did Russia have to patrol the rooftops? KGB spy satellites? What I created in the pages of an old school jotter was the Soviet answer to Superman, his costume based on the flag of the USSR. Just as Superman stood for Truth, Justice and the American Way, this guy stood for Stalin, International Socialism and the glorious Five-Year Plan (MILLAR, 2003)¹⁷.

É possível entender a formação política do autor, ao menos em sua infância. Millar cresceu em uma família de classe trabalhadora politizada na Escócia e muito logo obteve contato com obras literárias à esquerda. Seu pai era um sindicalista simpático ao comunismo, o que estimulou Millar a elaborar, ainda jovem, uma representação de um super-herói comunista. Sua provocação alicerçava-se no fato de que os EUA possuíam seus próprios heróis, enquanto a URSS não possuía tamanha representatividade. Deste modo, Mark Millar construiu a resposta soviética ao Superman, com seu traje baseado na bandeira da URSS (MILLAR, 2003). Esse personagem, por outro lado, não representava o estilo de vida americano, nem muito menos a moralidade típica dos EUA, mas sim o socialismo, os Planos Quinquenais e a figura do líder político Stálin dentro da Rússia soviética.

O autor foi estimulado pela formação política de sua família, ainda muito jovem, a repensar os paradigmas do mundo real e ficcional a partir de parâmetros progressistas. O que, por outro lado, não o levou a construir uma obra maniqueísta, nem à direita, nem à esquerda. A sátira elaborada por Mark Millar em seus quadrinhos, com uma narrativa baseada em literatura de ficção distópica, é uma afiada crítica voltada para os dois lados da cortina de ferro. Todavia, a representação construída pelo autor – mesmo este sendo de esquerda – da Rússia soviética sob o comando de Superman, por basear-se na ficção distópica, contém muitos elementos que lembram a tese do totalitarismo, como já descrita e como será trabalhada no capítulo 3 dessa dissertação.

Em entrevista para Steven Younis, publicada em site no ano de 2003, Mark Millar afirma que é um autor de esquerda, trabalhando com produtos culturais estadunidenses que representam valores de direita, como capitalismo, liberalismo e democracia. Millar fez isso no universo *Ultimate* da *Marvel Comics*, um universo alternativo, que trabalhava com

¹⁷ Em tradução livre: “Fui criado em uma casa de classe trabalhadora muito politizada em Coatbridge [Escócia], com mais do que seu quinhão de literatura de esquerda ao redor. Meu pai era um sindicalista com simpatia pelo comunismo e uma das primeiras histórias que me lembro de ter escrito para agradá-lo foi uma coisa de super-herói soviético. A América tinha Homem-Aranha, Batman, Superman, Quarteto Fantástico, etc., mas quem a Rússia tinha para patrulhar os telhados? Satélites espíões da KGB? O que eu criei nas páginas de um caderno da velha escola foi a resposta soviética ao Superman, com seu traje baseado na bandeira da URSS. Assim como o Superman representava a Verdade, a Justiça e o *American Way*, esse cara representava Stálin, o Socialismo Internacional e o glorioso Plano Quinquenal” (MILLAR, 2003).

personagens clássicos da editora. Foi nesse contexto que o autor produziu *Os Supremos*, baseado nos personagens clássicos dos Vingadores. Sua produção se enquadra, nesse sentido, não como um simples produto ideológico de esquerda, mas como uma produção de crítica ao sistema, anti-establishment e de sátira às autoridades e ao poder. Millar, nesse sentido, procura construir uma abordagem própria para seu Superman em *Red Son*, mas mantendo os mesmos valores éticos, morais e a ingenuidade do personagem original, tão disposto a salvar a humanidade e conduzi-la para o caminho da redenção. Por ser um autor de esquerda, sua sátira recai sobre a constituição do poder e das lideranças políticas. Em *Red Son*, é perceptível que sua crítica recai mais sobre o sistema e o poder do que sobre o comunismo ou o próprio homem de aço. Todavia, por se referenciar em textos de literatura de ficção distópica, sua representação da URSS possui elementos que enquadram aquele regime político como totalitário.

É importante analisar, partindo daquilo que afirmou o autor, o personagem em seus dois contextos: como é o Superman clássico e como Millar construiu o homem de aço comunista. Essa análise ocorre partindo de elementos presentes nos quadrinhos *Action Comics #1*, HQ publicada em 1938, e *Superman – Red Son, New Edition*, de 2014.

1.5 O homem de aço entre o liberalismo e o comunismo

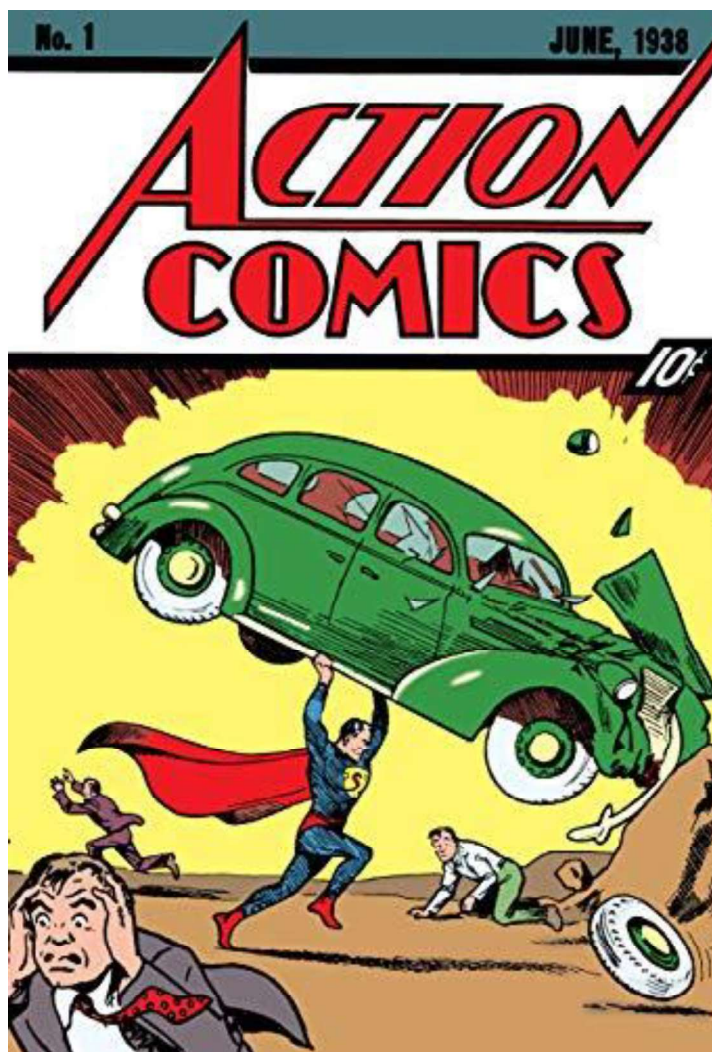
Em 18 de abril de 1938 foi publicada a primeira edição da *Action Comics*, volume 1, distribuída pela então *Detective Comics Inc.*, que depois seria transformada em *DC Comics*, tornando-se uma das maiores produtoras de quadrinhos de super-heróis do planeta. Na capa da *Action Comics #1* constava a data de junho de 1938. Avançar os meses da publicação na capa, nesse sentido, tinha como objetivo manter a atualidade da revista, caso ocorresse algum problema de vendagem ou distribuição. Na mesma capa, consta o valor da revista à época: 10 centavos de dólar. Nela, há um homem de roupa azul e cueca vermelha por cima da calça; sua capa, assim como seus sapatos, também são vermelhos. Em seu peito, há um escudo amarelo com um logotipo em S no centro, também pintado em vermelho. O homem, musculoso, levanta um carro com seus braços, enquanto os ocupantes do veículo, já destruído, fogem, por temor da força sobre-humana do sujeito. Assim foi a primeira aparição oficial do *Superman* nas histórias em quadrinhos da *DC Comics*, conforme pode ser observada na imagem 1.

O personagem em si apareceu em histórias dos autores já no começo dos anos 1930¹⁸, mas ainda era pouco explorado. Para aquele período histórico, era incomum a publicação de personagens como Superman, dono de capacidades sobre-humanas. Por isso, a aparição do personagem ao final dos anos 1930 marca a ascensão das histórias em quadrinhos de super-heróis nos EUA. O período também é conhecido como o início da Era de Ouro dos quadrinhos de super-heróis. *Action Comics #1* não era uma história exclusiva do homem de aço, mas sim um conjunto de histórias diversas, onde o personagem surge em uma delas.

O título *Superman, Champion of the Oppressed* (Superman, o Campeão dos Oprimidos, em tradução livre), marca a primeira história do super-herói em solo terrestre. Em formato 17cm por 26cm, a HQ colorida possuía 68 páginas, onde o homem de aço figurava da página 5 até a 18. Na narrativa, os primeiros elementos da história do personagem são trabalhados, como sua origem e suas habilidades. Criado no contexto histórico da Grande Depressão estadunidense, após a crise de 1929, e num ambiente de crescimento do fascismo e de crise das democracias liberais, o Superman foi elaborado pelos seus autores como um representante da verdade e da justiça dentro do sistema político, ideológico, socioeconômico e cultural dos Estados Unidos da América. A mescla de ideias e mitologias também acompanham a construção do personagem. Inabalável moralmente, o homem de aço, criado dentro de um sistema de valores perfeito, almeja colaborar para o bem maior da humanidade, combatendo o crime e ajudando os mais necessitados.

¹⁸ Segundo Waldomiro Vergueiro, o personagem fez sua primeira aparição “extraoficial” em um dos cinco volumes de *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization*, produzido por Siegel e Shuster em 1932, e distribuído por correio aos leitores. Em 1933, em seu terceiro volume, aparece a história *The Reign of the Superman*, onde um sujeito pobre é transformado em um homem com poderes sobre-humanos. O Superman, nessa narrativa, era um vilão que utilizava sua capacidade de controlar mentes em benefício próprio (VERGUEIRO, 2006).

Imagem 1 – capa de *Action Comics #1*



Fonte: SIEGEL; SHUSTER, 1938.

Em *Action Comics #1* é descrita a primeira origem do homem de aço. Um cientista, vivendo em um planeta moribundo, coloca seu filho em uma nave rumo ao planeta terra, para que o bebê sobrevivesse ao cataclismo iminente em seu planeta natal. Chegando ao nosso mundo, a criança alienígena é encontrada por um motorista que recolhe o bebê e o entrega para um orfanato. Com uma estrutura física milhões de anos mais avançada, a criança logo demonstra habilidades sobre-humanas. Com o passar dos anos, ele descobre mais poderes, como a capacidade de saltar longas distâncias, levantar grandes quantidades de peso e correr mais rápido que um trem expresso. Diferentemente de elaborações futuras mais complexas, essa origem é bastante simples. As capacidades do Superman também são pouco exploradas, e os autores deixam evidente que o personagem possui fraquezas, pois “nada menos que um disparo de morteiro poderia penetrar sua pele” (SIEGEL; SHUSTER, 1938, p. 6). Na HQ, Clark decidiu que deveria utilizar seus poderes para ajudar a humanidade. E assim nasceu

“Superman! Campeão dos oprimidos. A maravilha física que jurou dedicar sua existência a ajudar os necessitados!” (SIEGEL; SHUSTER, 1938, p. 6).

Na mesma história, Superman corre pelas noites em busca de justiça. Uma mulher inocente será condenada à morte na cadeira elétrica, e ele possui uma confissão assinada que prova a inocência da mulher, cujo nome é Evelyn Curry. Visando entregar a prova para o governador, o homem de aço invade a casa do poderoso e arromba a porta de aço do quarto onde dormia o figurão. Enquanto dialogava com o político, o mordomo do governador saca uma arma e tenta render Superman. O mordomo atira, mas a bala ricocheteia na pele resistente do alienígena. Após mostrar os papéis para o governador, este liga para a penitenciária e ordena o cancelamento da execução. Além disso, Superman captura a verdadeira culpada e a deixa amarrada no jardim da casa do político. No dia seguinte, em reunião, o governador faz a seguinte assertiva aos seus pares: “cavalheiros, ainda não consigo acreditar no que vi! Ele não é humano! Graças aos céus, aparentemente está do lado da lei e da ordem!” (SIEGEL; SHUSTER, 1938, p. 9).

Mais à frente na história, o alter ego de Superman, Clark Kent, sai para jantar com Lois Lane. O desprezo de Lois pela fraqueza do personagem é contrastada pela aparente admiração que a mulher sente pelo homem de aço. No episódio do jantar, Lois é abordada por um brutamonte que tenta forçá-la a dançar com ele, enquanto o mesmo busca um conflito com Clark. Ao adotar uma postura de “fracote”, Kent evita a briga, mas acaba sendo deixado por Lois, que se sente ofendida pois seu acompanhante não tomou atitude diante de tal ultraje. Ao deixar Clark sozinho no jantar, Lois afirma que o despreza pois ele é covarde. Na mesma noite, Lois é sequestrada pela gangue do homem que tentou coagi-la no jantar, sendo levada em um carro. Clark, agora Superman, aborda o veículo, destrói o carro, combate os vilões e salva a mocinha em perigo. É a cena da destruição do carro a que estampa a capa da *Action Comics #1*, conforme exposto na imagem 1. Ainda na mesma história, o homem de aço desmascara um esquema de corrupção envolvendo um senador e um lobista em Washington.

A construção da história do personagem e de seus poderes chama a atenção nessa HQ. Evidente que os autores ainda estavam trabalhando em um projeto promissor, que foi, no decorrer do tempo, explorado e aprofundado. Por ser uma história curta, pouco é dito sobre o planeta do Superman, sua origem, como chegou à terra, como cresceu em nosso planeta e como se tornou jornalista e super-herói. Além disso, seus poderes são mais terráqueos e menos alienígenas: nada de visão de raio-X, visão de calor, super-velocidade, super-força, super-audição, sopro gélido ou capacidade de voar. Em *Action Comics #1*, Superman entrega

o que pede o seu nome: um super-homem, ou um homem com capacidades além das possíveis para nossa espécie. Ele não voa, mas sim corre, escala e pula. Ele não é invulnerável, pois um disparo de morteiro pode penetrar sua pele. Mas, o mais importante aqui, para além de poderes e habilidades, é aquilo que foi evidenciado na fala do governador: o homem de aço “está do lado da lei e da ordem”.

Apesar dos vários caminhos os quais tomou a história do alienígena – sua origem kryptoniana, seus pais adotivos terráqueos, suas habilidades e a fonte de sua força (a radiação solar), seus inimigos e sua fraqueza –, o senso de justiça do Superman continuou seguindo a mesma linha desde a primeira história do personagem em 1938. Esse comprometimento com a justiça é evidenciado quando Superman age contra a lei, invadindo a casa do governador e arrombando seu quarto com forte esquema de segurança, para entregar a ele um documento que comprovaria a inocência de uma pessoa prestes a ser executada. A lei, nesse sentido, é falha. Mas a justiça do homem de aço, não. Esse posicionamento do personagem é um dos fatores que explica o sucesso que obteve Superman no passar dos anos.

Sobre o sucesso do Superman, observa Vergueiro:

Parecem ser bastante variadas as razões para o sucesso do *Super-Homem*. Por um lado, ele parece ter sido o personagem certo para o momento certo, respondendo à necessidade de autoafirmação do povo norte-americano exatamente no instante em que ele se recuperava dos efeitos da **Grande Depressão** e iniciava uma rota de ascensão para se tornar a maior potência econômica do planeta. Por outro lado, ao beber, talvez inadvertidamente, de várias tradições narrativas que faziam parte do inconsciente coletivo dos leitores de quadrinhos, os dois autores criavam as condições para que sua criação fosse recebida de forma entusiástica por eles. De fato, na gênese do primeiro super-herói existem inegáveis elementos de fundo bíblico, como a vinda à Terra do infante sobrevivente do planeta *Krypton* em um foguete, em que havia sido introduzido por seus pais na tentativa de salvá-lo de iminente cataclismo, sendo facilmente equiparada à colocação de Moisés em um cesto e seu envio pelo rio, visando poupá-lo do afogamento decretado pelo Faraó. Também a idéia da dupla identidade representava o aproveitamento de um tema já familiar aos leitores dos *pulps*, uma vez que heróis como o *Zorro* e *O Sombra* (*The Shadow*) já se utilizavam desse expediente em suas aventuras; no entanto, diferentemente desses dois casos, em que a outra identidade do herói é representada como um indivíduo sofisticado e pertencente à aristocracia, o alter ego de *Super-Homem* não passa de um humilde jornalista, um pouco míope, introvertido, misógino e sem qualquer traço de valentia. Por fim, o terceiro ingrediente que parece ter contribuído para segurar o interesse dos leitores foi a ambiguidade da presença e relacionamento do protagonista da série com uma das personagens secundárias, a jornalista *Lois Lane*, colega de trabalho de seu alter ego *Clark Kent* no jornal *Planeta Diário*, que tem para com ele uma atitude no mínimo contraditória: ao mesmo tempo que idolatra o herói, despreza o colega, ignorando os talentos que este traz escondidos (VERGUEIRO, 2006, n.p., grifos do autor).

O homem de aço respondeu aos anseios do público em um momento de crise econômica profunda nos EUA. Segundo Vergueiro, citando *Super-Heroes: a modern mythology*, de Richard Reynolds, a primeira história do Superman estabeleceu o gênero de histórias em quadrinhos de super-heróis, contendo elementos e características que serviriam, futuramente, de base para todas as demais histórias desse gênero de personagens, como: a perda dos pais; a atribuição de características divinas a um homem comum; a colocação, por parte do herói, da justiça acima da lei; a normalidade do contexto em que vive o herói *versus* suas capacidades sobre-humanas; a identidade secreta (alter ego); vínculos com a política: os personagens, apesar de sobreporem a ideia de justiça acima da lei, são também capazes de demonstrar sentimentos patrióticos e de subserviência ao Estado; e, por fim, o vínculo da ciência com a magia na narrativa ficcional (VERGUEIRO, 2006).

Apesar do sucesso estrondoso do alienígena Kryptoniano, seus autores não receberam quase nada, em termos monetários, dos inimagináveis lucros que o homem de aço forneceu para a editora *DC Comics*. Ao venderem, em 1938, sua história para a editora, Jerry Siegel e Joe Shuster o fizeram pela bagatela de 10 dólares por página, conseguindo míseros 130 dólares à época. Além da história, os autores venderam também todos os direitos do personagem para a editora. Após o sucesso do Superman, recorreram à justiça, mas sem sucesso. Em 1946, iniciaram um processo que, após dois anos, foi vencido pela *DC Comics*, que ofereceu um acordo judicial e pagou 100 mil dólares – uma quantia irrisória comparada aos lucros do personagem – para os dois, para que ambos desistissem de futuramente reclamar os direitos autorais sobre o homem de aço. Perdendo os direitos de sua maior criação para a editora em 1948, foram excluídos do processo criativo da *DC Comics* e relegados a um processo de ostracismo.

Tamanha fora a humilhação, que nos anos 1950 seus nomes foram retirados dos créditos do personagem em todos os seus produtos, incluso da série televisiva que fazia enorme sucesso de audiência (VERGUEIRO, 2006). Em 1975, Jerry Siegel iniciou uma campanha pública de denúncias contra a editora, demonstrando o descaso da companhia para com os autores do seu personagem de maior sucesso. Temendo impacto negativo, tão próximo que estava o lançamento do filme oficial do personagem, a *DC Comics* fez novo acordo com os criadores do homem de aço, pagando a ambos pensão vitalícia e reconhecendo formalmente os direitos autorais de Siegel e Shuster em todas as produções, publicações e produtos envolvendo o Superman (VERGUEIRO, 2006). Falecidos nos anos 1990, os pais do bebê Kal El só obtiveram o devido reconhecimento após suas mortes.

Superman é um ícone da cultura dos Estados Unidos e um dos maiores representantes – se não o maior – da indústria dos quadrinhos de super-heróis estadunidense. Sua ética, sua moral, seus valores, suas ações, sua origem e seus poderes foram adaptados em uma infinidade de histórias por uma centena de autores, no decorrer de quase um século de existência do homem de aço. Há, todavia, de se perguntar, por que o alienígena é tão virtuoso, tão bondoso? Por que o homem de aço não se corrompe dentro da visão de mundo dos estadunidenses? Por quais motivos o Superman não sucumbe dentro de um sistema democrático, liberal e capitalista? Mark Millar, em sua história, elabora uma narrativa que visa trabalhar muitas dessas questões. Logo, por quais razões Superman se corrompe justamente no sistema socialista da União Soviética em *Red Son*? Em essência, Kal El é o mesmo. Apresenta os mesmos valores éticos e morais do personagem original. Sendo assim, o que o corrompeu? A ganância de poder, a ideologia ou o Estado?

É evidente que existe uma infinidade de histórias do homem de aço, sendo que em mais de uma delas ele acaba se corrompendo. Diversas releituras malignas do personagem foram elaboradas desde a invenção do Superman, como *Homelander* em *The Boys*, de Garth Ennis e Darick Robertson, ou *Omni-Man* em *Invincible*, de Robert Kirkman e Cory Walker. Em essência, o Superman original é um sujeito simples, com um código de ética e uma percepção moral que o encaminham para ajudar as pessoas mais necessitadas. Todavia, a narrativa de Mark Millar em *Red Son* demonstra que a linha é tênue. Em condições favoráveis, o Superman poderia ser facilmente corrompido, pois sua essência demonstra ser um homem ingênuo. A corrupção não ocorre apenas por fatores traumáticos em *Red Son*, mas também – e principalmente – por um sistema político e ideológico de raiz autoritária.

Em *Superman – Red Son*, o poder corrompe o homem de aço. A crítica ao poder, nesse sentido, não se dá apenas no caso do Superman da URSS, mas também ocorre nas ações dos seus inimigos, representados pelo governo dos EUA e pelo personagem Lex Luthor, tendo em vista que o autor não almejou uma crítica maniqueísta. Como Millar afirmou, atacar o comunismo seria simples. O que ele buscou, nesse sentido, foi construir uma sátira não só sobre o colapso da URSS, mas sobre os rumos que tomara a política interna e externa dos EUA em fins de 1990 e início do ano 2000, marcada por acontecimentos como intervenções em países mais pobres, como nações da América Latina e no Oriente Médio, e pela Guerra do Golfo, travada contra o Iraque em 1990-1991, e posterior invasão do mesmo país em 2003, além da Guerra do Afeganistão, iniciada em 2001.

Imagem 2 – Capa de *Superman – Red Son, New Edition*



Fonte: MILLAR, 2014.

Diferentemente daquilo apresentado na primeira aparição do personagem em *Action Comics #1*, a capa de *Superman – Red Son, New Edition* (ou versão definitiva), mostra um personagem menos colorido e carismático. O homem de aço estende um estandarte com uma bandeira vermelha sobre um globo que representa o planeta terra, como numa ação para colonizar determinada região – lembrando o que os astronautas estadunidenses fizeram quando chegaram a lua em 1969. Ao fixar seu estandarte vermelho sobre o mundo, Superman demonstra seu objetivo de domínio global.

Na capa, constam os nomes do autor e dos desenhistas, além do logotipo da *DC Comics*. Também aparece uma frase propagandística da IGN – portal de notícias vinculado ao entretenimento, dos EUA – que diz “one of the best stories in the history of the Man of Steel”

(uma das melhores histórias do homem de aço, em tradução livre). A estética da capa de *Red Son* lembra os pôsteres de propaganda soviética elaborados no decorrer da Guerra Fria. O que chama atenção, nesse sentido, é um homem forte, com postura de liderança, colocando seu estandarte vermelho sobre todo o mundo. As cores predominantes, dessa forma, são o vermelho, o preto e o cinza. No peito do homem de aço, há seu clássico escudo, mas, dentro dele, não está o S de *Superman*, mas sim uma foice e um martelo cruzados, pintados em vermelho, que remetem ao símbolo da ideologia comunista, muito utilizado por movimentos de esquerda, partidos políticos e pela URSS no decorrer de sua existência – ocorrendo, inclusive, em sua bandeira. Apesar de uma face bem menos amigável nessa história, os valores e o senso de justiça do Superman permaneceram os mesmos – Mark Millar buscou representar essas emoções e percepções do personagem clássico em sua narrativa.

Superman – Red Son é uma história que não faz parte do Cânone – linha de histórias principais do personagem – do Superman, sendo uma narrativa que pode se caracterizar como *Elseworld*. Esse termo designa um conjunto de publicações da editora *DC Comics* em que seus personagens participam de realidades alternativas, eventos não-convencionais, ambientações diversas e universos paralelos (SMEE, 2018). Nela, o homem de aço, mais do que nunca, envolve-se diretamente com os rumos da política mundial, decidindo por si mesmo o futuro de toda a humanidade. Todavia, não é a primeira vez que o alienígena Kryptoniano se envolve em assuntos da política terrestre. Durante a Segunda Guerra Mundial, uma pequena história de duas páginas, escrita e desenhada por Siegel e Shuster, retrata a maneira como o homem de aço resolveria o conflito mundial.

Em um momento de ascensão dos quadrinhos de super-heróis, a guerra foi um fator de estímulo à produção de novas aventuras dos personagens, muitas das vezes vinculadas ao conflito. Esses quadrinhos representavam os valores contidos na sociedade estadunidense do período. “Tais histórias buscavam mostrar quem eram os ‘bons’ e os ‘maus’ e cumpriam bem o papel de aproximar a guerra dos leitores, sinalizando que a mesma iria ao encontro dos EUA” (CORRÊA, 2019, p. 3). Na história produzida pelos autores do Superman, publicada em fevereiro de 1940 na revista *Look*, e intitulada *How Superman Would End the War* (Como o Superman acabaria com a guerra), o homem de aço captura Hitler e Stálin¹⁹ e os leva para a Liga das Nações, para serem julgados como os culpados pelo conflito.

¹⁹ Adolf Hitler (1889-1945) foi um político alemão de nacionalidade austríaca que atuou como líder do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães entre 1934 e 1945. Josef – ou Joseph – Stálin, pseudônimo de Iosif Vissarionovich Dzhugashvili (1878-1953), foi um político e militar revolucionário soviético de nacionalidade georgiana, que atuou como governante da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Foi secretário-geral do partido Comunista entre 1922 e 1952, e primeiro-ministro da URSS entre 1941 e 1953.

A história, que se tornou célebre, refletia em grande medida o posicionamento do governo norte-americano naquele momento, quando ainda não havia entrado diretamente no conflito. Até por este motivo, o Super-Homem, que pode ser visto nestes quadrinhos como uma representação dos EUA, atua como uma espécie de agente policial, quase como um mediador pela paz. Isto se faz evidente pelo fato do super-herói não agredir diretamente os seus opositores, limitando-se a inutilizar armamentos e um avião. Nem mesmo os ditadores considerados responsáveis pela guerra, Hitler e Stálin, são atacados pelo homem de aço. O Super-Homem apenas os leva à força para a sede da Liga das Nações, em Genebra, para serem julgados pelos seus crimes. Tal qual um sentinela, o herói, ao invés de realizar a justiça com as próprias mãos, atua a fim de que ela seja feita pelo órgão competente, revelando então uma posição desapaixonada em relação à questão (CORRÊA, 2019, p. 5).

Essa história alude a ideia construída nos EUA de que a guerra era culpa dos europeus, e que havia se tornado um problema o qual eles não conseguiriam resolver por conta própria, necessitando, então, da intervenção de uma força superior, que nesse caso é o Superman, mas que é uma representação dos Estados Unidos, figura relevante no cenário geopolítico. Nesse sentido, a então posição de neutralidade do país era trabalhada nessa pequena história de Siegel e Shuster, com intuito de mostrar ao público leitor que, em algum momento, o país seria chamado para intervir em favor da defesa dos valores presentes dentro da sua sociedade, como capitalismo, democracia e liberdades individuais. A repercussão da história foi tamanha que mobilizou comentários depreciativos do Ministro da Propaganda da Alemanha nazista, Joseph Goebbels, que acusou Superman de ser um personagem judeu. O jornal oficial da SS nazista, em abril daquele mesmo ano, teceu comentários negativos acerca de Jerry Siegel, um dos autores do homem de aço, que era judeu.

Ainda sobre a atuação do Superman na guerra:

A intervenção do Super-Homem, a propósito, está em total consonância com os pressupostos ideológicos norte-americanos. Apresentando a Alemanha e a União Soviética como totalitárias, regime no qual a população dos países segue inquestionavelmente os desígnios de seus líderes e a sociedade é fortemente militarizada, o super-herói figura como o grande defensor das liberdades individuais e da democracia em detrimento do autoritarismo. Ao mesmo tempo, a presença de Stálin, tido como um dos responsáveis pelos problemas da Europa, aponta para a oposição ao socialismo, antecipando a disputa ideológica (Capitalismo X Socialismo) que marcaria o pós-guerra. Mais do que solucionar os problemas europeus, a ação do homem de aço era uma forma de defender os valores norte-americanos no mundo (CORRÊA, 2019, p. 6).

Como afirma Corrêa, mais do que acabar com o conflito europeu, salvando vidas de civis inocentes, Superman representa a defesa dos valores estadunidenses no âmbito internacional. Colocando Hitler e Stálin no mesmo patamar, como tiranos responsáveis pela

guerra, líderes de Estados autoritários, o homem de aço captura-os e os entrega em Genebra, Suíça, nas mãos da Liga das Nações, organização criada pelo Tratado de Versalhes, em 1919, após o fim da Primeira Guerra, responsável pela mediação entre os países, com objetivo de evitar conflitos bélicos. Superman figura como paladino dos valores da sociedade estadunidense, defensor da liberdade e da democracia e contrário ao totalitarismo, representado pelos governos alemão e soviético. “Enfim, embora de maneira sugestiva, ‘Como o Super-Homem Acabaria com a Guerra’ funcionou como uma propaganda em prol da entrada dos EUA no conflito, além de ter reforçado os valores ideológicos norte-americanos através do personagem” (CORRÊA, 2019, p. 7). Dessa maneira, a decisão do Superman de acabar com a guerra precedeu a entrada estadunidense no confronto. Por outro lado, com a entrada dos EUA no conflito mundial em 1941, toda a leva de super-heróis do período também foi estimulada a participar da guerra em suas histórias ficcionais (CORRÊA, 2019).

É relevante a influência sociocultural do Superman nos Estados Unidos. Surgido em um momento de recuperação da crise econômica que se abateu sobre a sociedade estadunidense, o homem de aço logo despontou como representante dos valores mais fundamentais daquela sociedade, demonstrando que sua moral e o seu senso de justiça o levavam a fazer aquilo que ele considerava correto, mesmo em situações às mais desfavoráveis. Clark, ou Kal El, colocava a defesa dos mais fracos acima de qualquer benefício individual. Seu altruísmo, mesclado com suas habilidades sobre-humanas, fizeram do Superman um sucesso editorial de vendagens nos EUA, o que logo o levou para fora das fronteiras de seu país natal.

Com tamanha representatividade, o alienígena muito cedo foi guiado a participar dos conflitos políticos, chegando ao ponto de representar os valores presentes no estilo de vida americano, como liberdade, individualidade, democracia e capitalismo, em solo europeu, resolvendo uma guerra que não era sua, nem muito menos de seu país. O *Campeão dos oprimidos* fez sucesso em um contexto de crise não só nos EUA, mas em todo o ocidente. Os necessitados seriam salvos por um homem justo, capaz de tudo, mas a única coisa que almejava era ajudar aqueles que mais precisavam. Os oprimidos, dessa maneira, enxergaram um símbolo no homem de aço. “Dotado de poderes sobre-humanos e um forte senso de justiça, o Super-Homem emerge como um símbolo do ideal estadunidense em um momento de recuperação da confiança e da economia” (CORRÊA, 2019, p. 1).

Com o exposto, até aqui, busquei compreender as ideias de Mark Millar na construção de *Superman – Red Son* e como as percepções do autor se aproximam da tese que coloca o

governo da União Soviética como um governo totalitário, a partir de suas referências utilizadas – sendo, a principal delas, o livro *1984* de George Orwell. Logo, o intuito desse trabalho é compreender a tese do totalitarismo no caso soviético e as representações construídas por Mark Millar nos quadrinhos, demonstrando a maneira como essas representações se aproximam da percepção teórica, política e ideológica referenciada, pois a HQ de Millar possui elementos presentes nos textos de literatura de ficção distópica esmiuçados acima.

Esses textos, ao aderirem a percepção da distopia totalitária no caso soviético, expõem elementos políticos, ideológicos, sociais, econômicos e culturais que relegam à URSS papel de governo autoritário, prejudicial não apenas ao seu próprio povo, mas ao conjunto de países não-totalitários que compõem o cenário político internacional, pois esse governo é contrário aos valores liberais ocidentais, tidos como universais. Sua liderança política é retratada, da mesma forma, como tirano. Isto posto, tento compreender como e de que maneira esses elementos constam em *Red Son* e de que forma o Superman soviético, com seu senso de justiça, participa da política da URSS e como a sua figura política dialoga com o seu caráter de defensor dos oprimidos. Na história de Mark Millar, o homem de aço não representa os valores liberais ocidentais, mas sim a Internacional Socialista, o comunismo e o progresso da Rússia soviética.

CAPÍTULO 2: A GUERRA FRIA NO SUPERMAN DE MARK MILLAR: REPRESENTAÇÕES CONSTRUÍDAS EM FINS DO MILÊNIO

Nesse segundo capítulo abordo acontecimentos históricos relevantes do período da Guerra Fria, contextualizando a fonte histórica utilizada na pesquisa a partir desse acontecimento da história ocidental. Na sequência, apresento os personagens principais da narrativa de *Red Son* e a maneira como esses personagens foram representados na narrativa construída por Mark Millar. Prosseguindo com a análise, problematizo a tese do expansionismo soviético construída no ocidente e demonstro como a percepção sobre a URSS transformou esse país em uma ameaça para o ocidente, o que não se confirma ao analisar os fatos históricos, principalmente aqueles ocorridos logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Analiso também a construção do Superman soviético em *Red Son*, expondo como os autores – escritor e desenhistas – pensaram os elementos constituintes do personagem para a narrativa de Millar. Por fim, reflito sobre o homem de aço soviético no contexto da globalização e do fracasso do comunismo, trabalhando, dentre outros referenciais, a obra *Depois da Queda*, organizada por Robin Blackburn.

2.1 Guerra Fria e *Superman – Red Son*: contexto histórico de produção da HQ

A Guerra Fria²⁰ (1945-1991) foi um dos acontecimentos mais marcantes do século XX, principalmente por conta do embate ideológico entre duas formas possíveis de organização das sociedades: o capitalismo, cujo principal representante era os Estados Unidos da América (EUA), e o socialismo, com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) como vanguarda. Todavia, “a Guerra Fria adquire a dimensão de um conflito multifacetado, racionalmente explicável à luz das enormes transformações que marcaram o século XX” (VIZENTINI, 2003, p. 197). Ou seja, o confronto geopolítico, socioeconômico, cultural e ideológico possui sua centralidade no embate entre as duas superpotências, mas seu entendimento não está restrito ao mesmo, tendo em vista que é necessário compreender as transformações ocorridas e os interesses dos demais países dentro desse jogo de poder. Logo,

²⁰ O termo Guerra Fria foi difundido a partir de um artigo de jornal escrito por Walter Lippmann, um dos maiores jornalistas dos EUA à época. O artigo, intitulado “The Cold War”, foi publicado em 1947 no *New York Herald Tribune*. O texto obteve grande repercussão. O autor depois publicou um livro com o mesmo título. Todavia, o termo já havia sido utilizado anteriormente por outros autores, como George Orwell, em 1945, e Bernard Baruch e Herbert Swope, em 1946. Porém, Lippmann foi seu difusor (MUNHOZ, 2020). Logo, o conceito passou a ser utilizado de maneira universal para referenciar as crescentes desavenças entre EUA e URSS.

a ideia de polarização do mundo entre dois grandes blocos possui veracidade, mas não explica todo o processo histórico.

É bastante verossímil a imagem do mundo bipolarizado, porém, como é possível observar na literatura especializada, o processo jamais foi estático. Os diferentes países pertencentes a cada um dos blocos possuíam interesses distintos e não agiam de forma homogênea. Assim, de tempos em tempos, atores coadjuvantes buscavam agir com certa autonomia, o que provocava tensões e fissuras no interior dos blocos. Essa autonomia, contudo, sempre foi frágil, como demonstra a postura intervencionista, tanto dos EUA quanto da URSS (MUNHOZ; ROLLO, 2015, apud MUNHOZ, 2020, p. 165).

A Guerra Fria foi um período histórico em que se intensificou a repressão e o controle sobre populações ao redor de todo o mundo. Tanto os EUA quanto a URSS rivalizaram o domínio de regiões que eram interessantes para seus jogos geopolíticos, bélicos e econômicos. Alguns países tentaram, algumas vezes, agir com certa independência e autonomia, entretanto, em certos momentos, acabaram sendo refreados pelas potências em conflito. Por um lado, a Guerra Fria aumentou os conflitos ao redor do globo, o que custou, ao final do processo histórico, “25 milhões de vidas ao longo de quatro décadas” (MUNHOZ, 2020, p. 270). Porém, “produziu um sistema balanceado de relações e padrões toleráveis e previsíveis de confronto” (MUNHOZ, 2020, p. 193). A Guerra Fria foi um conflito complexo e multifacetado, em que discursos de caráter anticomunista, anti-imperialista e anticapitalista foram empregados extensivamente para “camuflar interesses imperiais e para controlar as populações em ambas as áreas de influência” (MUNHOZ, 2020, p. 275). Esses discursos, muitas vezes excessivamente ideológicos, distorciam a compreensão da trama de acontecimentos históricos e dos diversos interesses em jogo. Assim sendo, para o entendimento desse fato histórico, faz-se necessário recuar um pouco no espaço-tempo.

Desde a Revolução Russa de 1917, a União Soviética “estabeleceu um corpo estranho dentro do sistema internacional” (VIZENTINI, 2003, p. 197). Com isso, os países capitalistas, em um contexto de imperialismo e de controle dos países asiáticos e africanos, buscaram destruir o regime ainda nascente na Rússia, aproveitando da guerra civil (1918-1921) que ocorria dentro do país e intervindo militarmente em favor da derrubada do novo governo dos bolcheviques. A estratégia foi falha. Com isso, os países capitalistas desistiram de estratégias militares e aplicaram táticas de bloqueio econômico e diplomático internacionais, conhecidas como o “cordão sanitário”, construído pelas potências europeias (VIZENTINI, 2003).

Após a Segunda-Guerra Mundial (1939-1945), os EUA e sua moeda, o dólar, impuseram sua vontade sobre o cenário internacional, com enfoque na Europa do pós-guerra,

terra arrasada pelos conflitos que duraram seis anos. Com a conferência de Bretton Woods em 1944 e com a criação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, os estadunidenses buscaram maior controle sobre a economia da Europa, assim como estavam fortalecendo cada vez mais sua própria moeda internacionalmente, estabelecendo as regras dos acordos econômicos internacionais e criando ambiente favorável para cooperação internacional por via dessas instituições financeiras. Já no plano diplomático, com a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1945, construída “como instrumento jurídico, político e ideológico do internacionalismo necessário à construção de um sistema mundial calcado no livre fluxo de mercadorias e capitais” (VIZENTINI, 2003, p. 198), os EUA reforçaram ainda mais sua hegemonia no controle das decisões sobre o andamento da economia e da política do mundo.

A Guerra Fria origina-se dos desentendimentos entre os soviéticos e os aliados ocidentais sobre a ordem do mundo pós-guerra. A geopolítica, nesse sentido, adquire centralidade para a compreensão dos acontecimentos pós-1945. Nesse contexto se aprofundou a retórica anticomunista, presente no globo desde o século XIX. Em 1946, Winston Churchill discursa em uma universidade do interior dos EUA, na presença de Truman, dizendo que uma “cortina de ferro” descera sobre a metade leste da Europa (VIZENTINI, 2003), referindo-se ao ambiente sombrio, antidemocrático e anticapitalista que se organizava próximo à Rússia de Stálin. Na Europa, exaurida de suas reservas monetárias, em crise e com a ascensão de movimentos progressistas, revolucionários e antifascistas, criou-se ambiente de tensão, favorecendo a influência dos socialistas e criando risco à influência dos EUA. Os estadunidenses também se preocupavam pois, internamente, crescia a insatisfação dos operários organizados.

A partir deste momento, a administração Truman passou a trabalhar na estruturação de um mercado europeu rentável para as finanças e o comércio privados dos EUA, o que permitiria também lançar os fundamentos materiais necessários ao desencadeamento da luta contra as tendências políticas opostas aos seus interesses. A implementação desta política ocorreu em 1947, com a proclamação da Doutrina Truman (12/3) e o lançamento do Plano Marshall (5/6) (VIZENTINI, 2003, p. 201).

A Doutrina Truman defendia o auxílio aos “povos livres” e que se dispusessem a estabelecer oposição, na Europa, contra o avanço da URSS, uma estratégia geopolítica, de controle econômico e com fundo ideológico. O Plano Marshall oferecia, por sua vez, empréstimos a juros baixos aos países europeus, para que esses comprassem as mercadorias produzidas nos EUA. Dessa maneira, os estadunidenses planejaram seu controle sobre a parte

ocidental da Europa, afastando a ameaça comunista das esferas de poder dessas regiões. Por outro lado, esses países necessitaram abrir mão de parte de sua soberania, favorecendo o controle externo dos EUA sobre a economia e política.

Antes desses acontecimentos, em fevereiro de 1945, Churchill (Primeiro-Ministro do Reino Unido), Roosevelt (Presidente dos Estados Unidos da América) e Stálin (Primeiro-Ministro da União Soviética) se reuniram na conferência de Yalta para acordar sobre os governos dos países limítrofes à URSS, bem como sobre a questão japonesa, em um ambiente mais amigável entre essas três potências. A conferência de Yalta construiu forte opinião pública mundial de não-agressão e simpatia aos soviéticos, reforçada pelos movimentos pacifistas e antifascistas crescentes na Europa. Para desarticulação dessa visão sobre a União Soviética, “era preciso lançar mão de poderosos mitos e imagens, que desarticulassem essa corrente e condicionassem a população a uma visão maniqueísta” (VIZENTINI, 2003, p. 202). Assim, criou-se a “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” como mitos anticomunistas com potencial mobilizador da opinião pública desfavorável a URSS e legitimadora da Guerra Fria. Manipulando a ideia da ameaça comunista externa, o governo dos EUA mantinha unido o mundo capitalista e o orientava contra os movimentos de esquerda e nacionalistas que emergiam nos países que se libertavam do controle imperialista que ocorria desde o século XIX.

Com a separação da Alemanha e a construção do muro em Berlim em 13 de agosto de 1961, cujo bloqueio, inicialmente, foi levantado e reforçado pelo governo soviético, os EUA reforçaram ainda mais sua propaganda de um comunismo agressivo, desmobilizando a opinião pública ocidental favorável ao pacifismo entre o bloco capitalista e os soviéticos. Aqueles que não enxergavam o regime de Stálin como maléfico, passariam aos poucos a compreender a União Soviética como um mal à ser combatido. “A esquerda liberal em todo o ocidente aliou-se à direita reacionária, tornando-se anticomunista e antissoviética desde então” (VIZENTINI, 2003, p. 203). Nos anos 1980, com a ascensão da nova direita na Europa e nos EUA, o cenário ideológico mudara, e a ênfase da defesa da democracia como um valor em si ganhava mais força. A transformação do discurso e a universalização do conceito democracia, retirando desse os adjetivos “popular”, “social”, dentre outros, comuns aos regimes socialistas, aprofundou a polarização político-ideológica e a compreensão dos regimes socialistas como ditatoriais. Para Vizentini:

No plano político-ideológico, a nova direita substituiu a bandeira dos direitos humanos [em voga desde a elaboração, pela ONU, da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948] pela da defesa da democracia, e do

combate ao narcotráfico e ao terrorismo. A democracia, num contexto de crise, deveria ser salvaguardada “sem adjetivos” (a “democracia como valor universal”), isto é, sem qualificações como popular, social ou participativa. Assim, a democracia liberal adotava um conteúdo ainda mais empobrecido, conservando e legitimando a desmobilização político-social dos regimes autoritários que estavam sendo substituídos. A *democracia como um valor universal* era também uma arma ideológica contra os países socialistas e os jovens Estados revolucionários do Terceiro Mundo. Estes, além de “antidemocráticos”, também eram acusados de práticas terroristas, mácula que atingia igualmente os movimentos revolucionários e/ou de libertação nacional. O antiterrorismo permitia, assim, criar-se um clima de histeria para a manipulação da opinião pública. Desta forma, legitimavam-se previamente as agressões e pressões dos EUA a países antiamericanos do Terceiro Mundo, tais como Líbia e Irã, enquanto o combate ao narcotráfico validava as interferências no Panamá e nos países andinos (VIZENTINI, 2003, p. 223).

Nesse ambiente hostil, de antagonismo “democracia capitalista *versus* ditadura socialista”, com reforço político, ideológico, midiático e propagandístico da cortina de ferro, de mobilização da opinião pública ocidental contra o regime soviético e de contraposição aos movimentos de libertação nacional e revolucionários nos países do chamado “Terceiro Mundo”, ficava cada vez mais difícil para o dito socialismo “real”, ou o “socialismo que realmente existiu” (REIS FILHO, 2002), se manter de pé no cenário mundial. Os padrões de centralização de poder e de dominação dos partidos comunistas sobre as sociedades governadas desmoronavam, conforme o discurso da igualdade mostrava-se uma retórica vazia de sentido e significado, “face das desigualdades gritantes que separavam os membros do partido e das elites políticas e econômicas e o resto da população” (REIS FILHO, 2002, p. 165). Centralização de poder, burocratização das decisões, corrupção, violência, crise de referências, esvaziamento da teoria marxista e transformação dessa em dogma que servia ao partido no poder, cinismo e apatia em um contexto de profunda crise econômica esfacelaram as estruturas que ainda mantinham em pé a União Soviética do pós-guerra²¹.

Os países socialistas não alcançavam um padrão de crescimento econômico e distribuição de riquezas, tal como a URSS conseguiu nos anos 1930 com os Planos Quinquenais²², ignorando a crise econômica do capitalismo nas democracias liberais dos países europeus da época, fruto da quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929²³. Nos anos 1970,

²¹ Esses elementos citados são os que diferenciam a diversidade de teorias e autores socialistas da prática de um governo socialista, como apontado por Reis Filho (2002), quando o autor se refere ao “socialismo que realmente existiu”.

²² Planejamentos econômicos da URSS sob Stálin, utilizados como instrumentos de estímulo da industrialização, estatização e distribuição das riquezas e bens produzidos.

²³ Como já referenciado, trata-se da crise que ocorreu nos EUA entre setembro e outubro de 1929, cujo motivo foi a queda brusca das ações da bolsa de valores estadunidense, impactando a economia global e gerando recessão.

esses regimes não mais conseguiam manter o avanço da economia como nos anos anteriores. Com a eleição de Mikhail Gorbachev para a função de secretário-geral do Partido Comunista da URSS em 1985, percebe-se uma tendência geral e um consenso genérico (REIS FILHO, 2002) favorável ao reformismo e à abertura da tenebrosa “cortina de ferro” que separava os países do leste europeu do resto do mundo considerado, pelos ocidentais, como civilizado. No mesmo ano, surgiu a *Perestroika*, palavra difundida por Gorbachev – que escreveu e publicou um livro de mesmo nome – que significava reconstruir, reestruturar e reformar as estruturas da União Soviética, visando manter ainda a unidade do bloco. Com isso, evidenciava os problemas estruturais do regime soviético, que ficaram ainda mais evidentes com o desastre da usina nuclear de Chernobyl, em 1986, como “desperdícios, negligência ante as demandas dos consumidores, preocupação exagerada com a quantidade e subestimação de critérios qualitativos, centralismo excessivo” (REIS FILHO, 2002, p. 167). Mikhail também buscava, com isso, novos horizontes para a URSS de fim do milênio.

Com o desastre da usina nuclear, aparece a *Glasnost*, termo utilizado pelos reformistas para criticar a máquina de Estado soviética e defender a publicidade dos atos de interesse comum, ou seja, transparência da parte do governo. Com a *Glasnost*, inicia-se uma série de críticas internas ao sistema, apontando mais características contraditórias ao regime que pregava a igualdade sob o manto do socialismo: consumo excessivo de álcool e drogas, má qualidade dos produtos produzidos e comercializados, corrupção, burocracia e métodos autoritários de gestão e, principalmente, a condição das mulheres dentro do regime soviético, espoliadas com jornadas de trabalho excessivas – considerando, evidentemente, as várias jornadas de trabalho, em atividades mal remuneradas, no trabalho doméstico e nos cuidados com os filhos –, vítimas do machismo e carentes de educação sexual e métodos contraceptivos eficientes (REIS FILHO, 2002).

Com os processos eleitorais dentro dos países do bloco soviético, reforçaram-se as identidades nacionais em contraposição à URSS, enfraquecendo ainda mais o regime. “A *questão nacional* largamente subestimada pelas elites dirigentes soviéticas, tenderia, desde então, a se afirmar no centro da cena política. [...] em 1989, o socialismo desapareceu na Europa central” (REIS FILHO, 2002, p. 172-174, grifo do autor). Os países começaram a buscar o reconhecimento internacional enquanto nações independentes, distanciando-se dos interesses da União Soviética. Em junho de 1991, em eleições diretas, Boris Yeltsin foi eleito presidente da Rússia, iniciando movimentos favoráveis à soberania russa, contrapondo-se a Gorbachev. Desgastado, o secretário-geral do partido nada pode fazer diante do

desmoronamento da URSS, com várias proclamações de República dos países anteriormente participantes do bloco. Yeltsin, com isso, dissolveu o Partido Comunista da URSS e o Comitê de Segurança do Estado – a KGB. As ex-repúblicas soviéticas uniram-se em uma comunidade. Ao final do ano de 1991, Gorbachev assinou sua renúncia, e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas deixava, oficialmente, de existir.

A desintegração da União Soviética, que acompanhou a do socialismo na Europa Central, pôs em evidência uma crise maior: a do socialismo contemporâneo. [...] os *trotskistas* e os *conselhistas*, sem falar das diversas tendências anarquistas, esperavam prosperar à sobra da crise, ou do fim, do socialismo soviético. Nunca imaginaram, na perspectiva de que o mundo marchava para a frente, e para o auto aperfeiçoamento, que o socialismo soviético pudesse *evoluir* para o capitalismo. Entretanto, no contexto da crise geral de confiança na alternativa socialista, viram os seus já reduzidos contingentes estreitarem-se ainda mais. [...] num plano mais geral, o socialismo que realmente existiu não foi capaz, historicamente, de construir e de gestar uma alternativa ética, convincente, ao capitalismo. Seus valores mais centrais – igualitarismo, solidariedade, cooperação, coletivismo –, além do fato de que não eram levados a sério pelas próprias elites socialistas, acabaram associados à ineficiência e à ditadura (REIS FILHO, 2002, p. 178-183, grifos do autor).

Nesse ambiente de virada do milênio, observa-se um movimento maior de crise de projetos político-ideológicos e também de identidades, considerando que a identificação com o socialismo e suas diversas vertentes teóricas, por parte das esquerdas ocidentais, foi abalada com o desmoronamento da URSS e com a publicidade dos crimes que ocorreram dentro dos regimes socialistas do bloco soviético. A década de 1990 ficou marcada pelas reflexões em torno do abandono de velhos ideais e de compreensões de mundo e de sociedade consideradas “ultrapassadas” nas – e pelas – democracias liberais. Dentro desse ambiente de pensamento, de crítica e de reflexão, próximo dos anos 2000, é que a história em quadrinhos *Superman – Red Son* começou a ser produzida, no ano de 1995, por Mark Millar, com a seguinte premissa: e se a nave que portava o bebê Kal-L tivesse caído no planeta Terra doze horas depois do arco original do personagem? E se, diferentemente da narrativa original – onde a nave do homem de aço cai em uma fazenda no Estado do Kansas, nos EUA –, sua espaçonave pousasse em uma fazenda coletiva na Ucrânia, na URSS de 1938?

Na introdução da versão definitiva dos quadrinhos – *New Edition*, em inglês –, é possível analisar as considerações de Tom DeSanto – roteirista e produtor de filmes estadunidense –, sobre a premissa principal do arco alternativo construído por Mark Millar. Cito o trecho no original:

[...] imagine Superman wasn't red, white, and blue... imagine Superman was red... Communist red? Instead of baby Kal-El landing in the loving arms of Ma and Pa Kent in the good ol' U.S. of A., he lands in the loving arms of Josef Stalin back in the U.S.S.R. No longer Superman American icon, but Superman Soviet comrade. [...] RED SON is a sharp social commentary on capitalism vs. communism and current American foreign policy. [...] Superman believes he is doing the right thing. He has the best of intentions, but we all know what the road to hell is paved with. Yet Superman still wants to make the world safe, except this time he is willing to force us to see that his way is the best way²⁴.

A introdução escrita pelo diretor Tom DeSanto apresenta uma narrativa propagandística dos quadrinhos, compondo a versão definitiva da obra, produzida e publicada no ano de 2014 nos EUA. Apesar do cunho apologético da fala de DeSanto, é possível perceber, em sua escrita, certos elementos que o roteirista Mark Millar buscou evidenciar em sua obra. Inicialmente, quando afirma que a HQ é “um comentário social afiado sobre o embate capitalismo *versus* comunismo e sobre a atual política externa americana”, DeSanto evidencia as intenções de Millar quando da produção da obra: não tinha em seu horizonte uma produção apologética, em que colocasse a democracia liberal estadunidense e sua visão de mundo como heroica e antagônica à repressão da União Soviética. Buscou, por outro lado, construir uma reflexão cujo esteio seria a questão do livre-arbítrio e da liberdade como moedas de troca na busca de uma sociedade cuja base é a utopia da segurança e do progresso absolutos. Essa ideia é evidenciada quando percebo – assim como DeSanto observou – que Superman tem as melhores das intenções, pois acredita que está fazendo o que é certo – evidentemente, em seu ponto de vista bastante particular e ideológico. O homem de aço quer tornar o mundo um lugar mais seguro, mas, para isso, pretende forçar toda a humanidade a compreender que seu caminho é o melhor à ser seguido.

A crítica à política externa estadunidense aparece nos quadrinhos quando o governo dos Estados Unidos da América não poupa esforços em ações de sabotagem e de terrorismo para derrotar Superman ou enfraquecer o regime soviético. Quando o personagem Lex Luthor constrói diversos tipos de vilões – que Mark Millar adapta das narrativas originais do personagem Superman, utilizando figurões conhecidos de outros arcos do personagem – e os

²⁴ “[...] imaginar o Superman não sendo vermelho, branco e azul... imaginá-lo sendo só vermelho... vermelho comunista? Ao invés de termos o bebê Kal-El caindo nos amorosos braços do papai e da mamãe Kent na boa e velha América, teríamos ele caindo nos amorosos braços de Josef Stálin, na URSS. Não mais um Superman ícone americano, mas um Superman camarada soviético. [...] *Red Son* é um comentário social afiado sobre o embate capitalismo/comunismo e sobre a atual política externa americana. [...] Superman acredita que está fazendo a coisa certa. Ele tem a melhor das intenções, mas sabemos de que são pavimentadas as estradas para o inferno. Ainda assim, Superman quer tornar o mundo um lugar mais seguro, mas, aqui, está disposto a nos forçar a enxergar que seu caminho é o melhor.” Tradução baseada na versão produzida e publicada pela Panini Comics no Brasil, no ano de 2017, cujo tradutor da obra é Jotapê Martins.

envia para combate com o homem de aço, o roteirista desenvolve uma representação crítica da maneira como os interesses dos EUA buscam se sobressair em relação aos países considerados rivais. Nesse sentido, o abandono de velhas compreensões, práticas e ideias é um objetivo presente nas entrelinhas de *Superman – Red Son* que não é restrito à crítica do socialismo soviético e das ditaduras unipartidárias, mas também é uma reflexão crítica em torno da política estadunidense que se manifestava como o combate ao comunismo, ao tráfico de drogas e ao terrorismo, mas que, por trás dessas justificativas, existiam interesses imperialistas e intervencionistas, principalmente em países em desenvolvimento e com regimes políticos fragilizados, como nações do Oriente Médio, Ásia e América Latina.

Compreender o lugar social de produção desses quadrinhos é fundamental para o entendimento das representações e críticas construídas pelo roteirista e pelos desenhistas. Por isso a importância da análise do contexto histórico exposto inicialmente nesse tópico. Também é essencial entender que a obra foi produzida e publicada por uma das maiores editoras de quadrinhos de super-heróis do mundo – a *DC Comics*. Sendo assim, os interesses mercadológicos de venda desses quadrinhos também se manifestam no conjunto da obra. Da mesma maneira que *Red Son* foi traduzida para o português brasileiro, no ano de 2004, como *Entre a Foice e o Martelo*, com fins didáticos, mas também mercadológicos – utilizando de simbologias de maior difusão (as palavras “foice” e “martelo”) e de fácil entendimento, no sentido em que proporcionam uma capacidade maior de associação entre palavras e símbolos (foice e martelo = símbolo do comunismo, em termos gerais).

As reflexões de Michel de Certeau sobre o lugar social de produção do historiador podem ser ampliadas para um melhor entendimento desse espaço de produção no geral, compreendendo outras formas de produção e outros produtos, para além dos textos historiográficos. Os elementos que o autor desenvolve em sua escrita são comuns aos que podem ser analisados na produção concernente aos quadrinhos, compreendidos enquanto fontes históricas. Ou seja, é possível falar de lugares de produção socioeconômicos, políticos e culturais diversos. A produção, nesse meio, é “submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade” (CERTEAU, 2017, p. 47). Enquanto o autor apresenta esses elementos para versar sobre a produção do historiador, podemos utilizá-los como conceitos para analisar os quadrinhos enquanto produções pertencentes, também, a um lugar social de produção. Esse lugar permite, na mesma maneira em que restringe, certos discursos e práticas.

Considerando o contexto histórico desenvolvido no início desse tópico, trato dos Estados Unidos da América de fins do milênio, “vencedores” da Guerra Fria que, durante meio século, abalou as estruturas políticas, econômicas, ideológicas e sociais do mundo. Intelectuais, artistas, músicos, escritores e políticos debateram, assim como ainda discutem nos dias atuais, as contradições internas da democracia liberal e do capitalismo, bem como alternativas para esses sistemas. Mark Millar, engenhosamente, critica a falência do modelo socialista da URSS, apresentando o governo do Superman soviético como continuidade do governo repressor de Stálin, na mesma medida em que problematiza a esfera decisória da política estadunidense, que por vezes abre mão da diplomacia e opta – assim como Superman e Luthor fizeram, em determinada medida, na narrativa ficcional dos quadrinhos – por embargos econômicos, censuras políticas, ações golpistas e intervenções militares.

2.2 Sobre os personagens dos quadrinhos

Para construção de representações sobre a Guerra Fria, com enfoque na URSS, e elaboração de uma narrativa ficcional que mescla elementos irrealistas (como personagens superpoderosos e países inexistentes) com elementos históricos, o roteirista e os desenhistas de *Superman – Red Son* apropriaram-se de um conjunto de símbolos, países, figuras históricas, bandeiras, ideologias e acontecimentos. Como personagens ficcionais, surgem: Lex Luthor, Dr. Silvana, James Olsen, Lois (Luthor), Martha Kent (como cidadã americana que teme o homem de aço soviético), as Amazonas (cuja liderança está na Mulher Maravilha), Batman, o Bizarro (construído como cópia estadunidense do Superman, com um traje com as iniciais “U.S.” em seu peito, que remetem aos EUA, e fisicamente deformado), Brainiac, Oliver Queen e Hal Jordan. Já como figuras históricas, temos as caricaturas dos presidentes dos EUA Dwight D. Eisenhower, Richard Nixon (assassinado, na ficção dos quadrinhos, no ano de 1963) e John F. Kennedy. Também, tem-se o cérebro de Albert Einstein cultivado *in vitro* por Lex Luthor. Evidentemente, construiu-se as representações das lideranças soviéticas do período, como Lênin (com seu rosto caricaturado nos pôsteres de propaganda soviética) e Stálin, que Superman sucede como líder do governo da URSS.

Esses personagens não são novos, nem criações de Mark Millar para compor os quadrinhos de *Superman – Red Son*. Todos são adaptações e transformações que o roteirista e os desenhistas elaboraram para um novo contexto, com novas ambientações e novas interações sociais e causas mobilizadoras. Batman não é um combatente do crime, mas sim

uma dissidência interna, a anarquia problemática para o sistema soviético. Superman é o líder da URSS, linhagem política direta de Stálin, assumindo o poder após a morte do líder soviético. Lex Luthor ainda é antagonico ao homem de aço, tal qual a narrativa clássica do personagem, mas agora é movido por inclinações ideológicas e é financiado diretamente pelo governo dos Estados Unidos. Hal Jordan, assim como vários outros personagens, é uma arma utilizada para deter o suposto avanço do expansionismo soviético, personificado na figura de Superman, sobre o solo estadunidense, num mundo dominado pelo governo de Moscou. Lois Luthor é uma personagem contraditória, que desperta sentimentos humanos no alienígena Kryptoniano, na mesma medida em que é deixada de lado pelo seu marido, que sucumbe cada vez mais ao objetivo de derrotar o homem de aço soviético.

As figuras históricas e os personagens fictícios adaptados na narrativa dos quadrinhos foram planejadas e elaboradas não só por Mark Millar, mas também por Dave Johnson, Kilian Plunkett, Andrew Robinson e Walden Wong. É possível perceber o processo de (re)construção desses personagens na *New Edition* dos quadrinhos, quando parte do processo criativo é inserido no final da obra. Fica evidente, principalmente, o planejamento que acompanha as mudanças de cores dos trajes do Superman, retirando as combinações originais, que remetem à bandeira dos EUA, e introduzindo o cinza com vermelho em destaque, trazendo à tona um personagem mais próximo de uma liderança política soviética e também de uma figura militar. Todo esse conjunto de personagens que compõem a narrativa da HQ foram construídos para convergir em torno do debate presente nos quadrinhos – à saber, o conflito utopia da segurança e do progresso *versus* liberdade e individualidade humanas –, fundamentado por uma discussão acerca das polarizações ideológicas que marcaram a Guerra Fria e que ainda impactam países em desenvolvimento quando em contextos de crise. Apesar do fim do conflito e do esfacelamento da União Soviética, a discussão em torno dos limites do capitalismo e das possibilidades de regimes alternativos – como o socialismo – ainda persiste.

Dentro da discussão proposta pelos quadrinhos, analisados como fonte histórica, é perceptível um ponto fulcral nas representações construídas pelo autor Mark Millar e que também será problema nas reflexões do capítulo 3 desta dissertação, a problemática do suposto expansionismo soviético. É sabido que o personagem Superman é herdeiro de Stálin dentro da ficção dos quadrinhos, e pretende, segundo a narrativa, levar aos limites máximos os planos de domínio mundial do regime soviético. Nesse sentido, o autor representa, dentro de sua obra, uma discussão muito mais ampla sobre quem foi o responsável pelo início da Guerra Fria e quem realmente pretendia o domínio do globo. Todavia, na obra de Millar, o

país que consegue se impor é a União Soviética do homem de aço – apesar de que, após o desfecho da trama, os EUA se tornam a potência global nessa narrativa ficcional. A percepção de origem ocidental que versava sobre a capacidade de expansão desenfreada do regime soviético, caso não houvesse algum tipo de balanceamento no cenário internacional, foi pensada antes da invenção dos quadrinhos aqui analisados. Apresento, abaixo, uma breve argumentação sobre a problemática.

2.3 O “expansionismo soviético” em questão

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, desenvolveu-se no ocidente uma perspectiva, em especial nos Estados Unidos da América, ancorada nas análises de historiadores ortodoxos, que colocava a União Soviética como responsável pelo início da Guerra Fria. A corrente historiográfica ortodoxa estadunidense se estruturou partindo dos escritos dos “elaboradores da política externa dos EUA” (MUNHOZ, 2020, p. 21). Para Munhoz:

[O Diplomata] George Frost Kennan, criador da Doutrina de Contenção²⁵, é o maior expoente dessa corrente. [...] os historiadores ortodoxos estadunidenses responsabilizam a União Soviética pela emergência da Guerra Fria e a acusam de desrespeitar os acordos firmados ao final da II Guerra Mundial e de apoderar-se militarmente dos territórios localizados no Centro e no Leste da Europa. [...] desse ponto de vista, os EUA foram obrigados a defender os seus aliados da agressão comunista soviética e isso teria levado ao crescimento dos conflitos e à emergência da Guerra Fria (2020, p. 21).

Nessa perspectiva, o suposto expansionismo soviético, que se iniciou durante e ao fim da Segunda Guerra Mundial, e suas violações de tratados internacionais forçaram, por sua vez, a interferência dos EUA para frear a potência rival em ascensão. Após o fim do conflito, a URSS possuía controle de boa parte da Europa Central e Oriental, muito por conta do emprego de excessivos contingentes de soldados para combater as forças do eixo. A partir desse fato, construiu-se uma imagem no ocidente de uma URSS controladora e que buscava a expansão de sua ideologia e forma de governo para toda a Europa. Conceitos como democracia, liberalismo, capitalismo e direitos humanos passaram a ser expressos pelos EUA como valores universais, sendo empregados para demonizar a União Soviética no ocidente

²⁵ “Foi em meio às crescentes desavenças entre os EUA e a URSS no imediato pós Segunda Guerra Mundial que o diplomata George Frost Kennan propôs uma estratégia objetivando conter qualquer suposta ação expansionista da URSS” (MUNHOZ, 2020, p. 149). Esse conjunto de ações ficou conhecida depois como *Doutrina de Contenção*. Porém, após 1949, Kennan virou-se contra seu governo, tornando-se crítico dos rumos que tomara a política externa dos EUA, afirmando que a sua doutrina havia sido distorcida, e a ela fora adicionada um caráter belicista e militarista o qual não existia em sua originalidade.

Europeu, bem como no resto do globo sob influência dos estadunidenses. Assim, tornou-se lugar comum considerar a União Soviética como um mal à ser combatido.

A própria tese do totalitarismo foi muito além das obras em que foi utilizada, se disseminando por toda a sociedade ocidental e criando uma visão deturpada não só da própria teoria, mas também da URSS antes, sob e após o domínio de Stálin. Aproximações com o nazismo, superinflação de dados, distorção de fatos históricos e demonização das ideias progressistas, sejam elas socialistas, comunistas ou outras, foram ações que obtiveram validade contra um inimigo que era necessário combater a qualquer custo. É sabido, por outro lado, que conceitos como democracia, liberalismo e direitos humanos não são valores universais e eternos, mas sim constructos históricos que possuem seus próprios lugares sociais de produção. Todavia, a visão sobre democracia liberal com uma economia capitalista se colocou, à frente de todas as demais perspectivas de sociedade, mercado e política, como superior. Essa superioridade não é apenas de sistemas, sejam eles políticos, sociais ou econômicos, mas é também moral. A democracia liberal e o capitalismo são colocados como melhores e mais benéficos para a sociedade e para os Estados. Da mesma maneira, o discurso sobre os direitos humanos foi muitas vezes deturpado para deslegitimar nações rivais no âmbito das disputas internacionais.

O próprio EUA, à título de exemplo, se colocou como defensor da democracia, da liberdade e dos direitos humanos frente ao cenário internacional, mas é sabido que esse mesmo país empregou, durante todo o período da Guerra Fria, ações de sabotagem contra governos democraticamente eleitos em países mais pobres; ajudou no financiamento de grupos golpistas, extremistas e terroristas; agiu com interferências diretas e indiretas nas nações relevantes para seu jogo geopolítico; sancionou embargos econômicos – alguns que persistem, em certa medida, até os dias de hoje –; e elaborou discursos distorcidos sobre a dinâmica interna dos países rivais, além de práticas discursivas e de propaganda que demonizavam os considerados inimigos da nação, como fizeram com os japoneses durante a Segunda Guerra Mundial²⁶.

Os Estados Unidos também violaram direitos humanos e cometeram crimes de guerra, como dos lançamentos das bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e

²⁶ “Ao longo da guerra, campanhas publicitárias nos EUA haviam adotado posturas racistas em relação aos japoneses. Os nipônicos e seus descendentes internados em campos de concentração nos EUA foram alvo de repressão muito mais intensa que italianos e alemães. [...] dentre as campanhas que mais estimularam o ódio aos japoneses nos EUA, estão as oito campanhas realizadas entre 1941 e 1946. [...] desenhos animados e pôsteres, comumente teciam associações entre japoneses e animais, como jumentos, urubus, cobras e macacos. Havia algo, no entanto, mais importante que enfatizar a superioridade cultural e social dos estadunidenses em relação aos *'japs'*: era imperativo impingir-lhes inferioridade biológica” (MUNHOZ, 2020, p. 109-110).

Nagasaki²⁷, ou a utilização de armas químicas como o *Napalm* e o *Agente Laranja*²⁸ na Guerra do Vietnã (1955-1975). Além disso, dentro do país, os EUA perseguiram, com a justificativa de combate aos inimigos internos, pessoas “indesejáveis” para a sociedade e o governo estadunidense, como opositores e pessoas de ideais progressistas, socialistas e comunistas, além de artistas, políticos, ativistas, imigrantes e tantas outras pessoas comuns que foram caçadas com o mote de combate ao comunismo e aos inimigos da nação. Muitas das ações que os Estados Unidos criticavam, principalmente quando cometidas pela URSS, eles mesmos aplicavam em países pobres de sua esfera de influência, como os países da América Latina, Oriente Médio e Ásia.

Evidente que apontar essas questões envolvendo o governo estadunidense no âmbito nacional e internacional, que acusava a União Soviética de praticar ilegalidades que, ao mesmo tempo, os EUA também cometiam, não isenta a URSS de responsabilidade e culpa. Isto posto, o objetivo não é uma análise maniqueísta, mas sim evidenciar as contradições dos embates dessas duas potências pela ampliação de suas esferas de influência por todo o globo e também o controle dos problemas internos aos seus territórios.

É possível perceber que os quadrinhos analisados como fonte histórica nessa pesquisa não apenas falam acerca da URSS, mas também das semelhanças entre as práticas criminosas cometidas pela União Soviética e pelos Estados Unidos. Ambos, evidentemente, acreditavam estarem corretos e culpabilizavam o rival não só pelas práticas que o inimigo levava à cabo, mas também pelas ações deles mesmos, justificadas como ações defensivas diante das agressões do inimigo. Ambas as potências, no cenário da Guerra Fria, objetivavam alargar seus espaços de influência, intervindo quando necessário para a preservação dos seus interesses. De acordo com Munhoz:

A Guerra Fria justificou a intensificação da repressão e o aumento do controle sobre as populações tanto no campo soviético quanto no estadunidense. Durante o período da Guerra Fria, EUA e URSS rivalizaram-

²⁷ Para Munhoz, os EUA empregaram a bomba atômica com duas principais finalidades: acabar de vez com a guerra no oriente e demonstrar seu poderio bélico diante da URSS. Mesmo assim, para o autor “os bombardeios nucleares às cidades japonesas foram desnecessários e as justificativas para o seu emprego são inaceitáveis” (MUNHOZ, 2020, p. 124).

²⁸ O Napalm é uma junção de líquidos altamente inflamáveis empregados por forças militares com finalidades bélicas. É convencionalmente conhecido como armamento bélico incendiário. Já o chamado Agente Laranja é um herbicida extremamente violento para os organismos vivos e para o solo. Foi utilizado pelos EUA no Vietnã com objetivo de destruir florestas e áreas de cultivo, assim acabando com suas plantações de alimentos e revelando os soldados vietcongues escondidos. Cerca de 80 milhões de litros do Agente Laranja foram derramados em solo vietnamita, destruindo florestas, contaminando lagos, rios e nascentes, inviabilizando o solo e causando doenças de pele e câncer na população afetada e nos soldados envolvidos. Até hoje os efeitos negativos do Agente Laranja persistem no Vietnã. “Somente no Vietnã os EUA despejaram mais bombas do que o fizeram em toda a Segunda Guerra Mundial” (MUNHOZ, 2020, p. 272).

se nas mais diferentes regiões do planeta com o objetivo de concretizar os seus diferentes projetos políticos (2020, p. 193).

A questão do expansionismo desenfreado dos soviéticos é delicada e merece atenção. A perspectiva dos historiadores estadunidenses, fundamentada nos projetos das elites desse país, bem como nas ideias dos elaboradores da política externa dos EUA, contribuiu para a construção de uma visão geral, na sociedade ocidental, de que a URSS era um mal à ser combatido. “No Ocidente, durante a Guerra Fria, construiu-se um discurso convincente sobre a existência de um projeto de dominação mundial soviético” (MUNHOZ, 2020, p. 244). Mas será que a “dominação mundial” e o “expansionismo desenfreado” eram os objetivos primeiros da URSS de Stálin?

Durante a fase final da Segunda Guerra Mundial, Stálin e a URSS já demonstravam interesse em negociar com as lideranças ocidentais – EUA e Reino Unido – com o objetivo de ajuda econômica e manutenção de seus interesses geopolíticos, evitando conflitos mais severos. Para isso, a União Soviética abriu mão, inclusive, de ajudar outros movimentos comunistas promissores ao redor do globo. O mais emblemático deles, evidentemente, foi o caso grego²⁹. Apesar disso, os movimentos revolucionários pelo mundo sofriram, alguns mais, outros menos, com a influência dos soviéticos. Stálin, de qualquer maneira, nunca abriu mão de controlá-los, quando fosse possível. Porém, nas áreas coloniais, a URSS agiu com intuito de barrar revoluções, buscando evitar problemas com os aliados (MUNHOZ, 2020). “Ao final da II Guerra Mundial, Stálin havia buscado um diálogo com os EUA e com a Grã-Bretanha de modo a colocar como secundários promissores movimentos revolucionários” (MUNHOZ, 2020, p. 45).

Em 1943, o líder soviético extinguiu a Internacional Comunista – organização que existia para conectar os diferentes Partidos Comunistas globais. Extinguindo a Internacional de maneira quase unilateral, Stálin queria evidenciar a sua disposição em negociar com os aliados. Mas a extinção dessa organização foi um ato mais simbólico que efetivo, pois não

²⁹ Na Grécia ocorreu uma guerra civil entre 1946 e 1949, motivada por eleições fraudadas, que envolveu o governo monárquico grego, apoiado pelos EUA e Grã-Bretanha, contra o Partido Comunista da Grécia e a Frente Nacional de Libertação – movimento de resistência antifascista grego. Antes, “em 1944, Stálin e Churchill chegaram a um acordo sobre a predominância britânica na região. Em decorrência, a Grã-Bretanha controlaria a Grécia e a URSS a Romênia. Desse modo, os soviéticos não apoiaram a guerrilha grega, mesmo cientes de que ela era a maior força política no país e de que, no interior da guerrilha, os comunistas constituíam-se na maior força individual” (MUNHOZ, 2020, p. 60). Após esse acordo, os britânicos atacaram severamente os guerrilheiros. Com o bombardeio de áreas civis, entendidas como regiões controladas por comunistas e nacionalistas, a Grã-Bretanha massacrou a população civil grega. A União Soviética não se posicionou sobre tal ocorrido.

reduziria o impacto do governo soviético sobre boa parte dos partidos comunistas existentes ao redor do mundo.

Ressalte-se, contudo, que esse ato [de extinção da Internacional] era muito mais simbólico do que real, pois Stálin mantinha controle sobre os partidos comunistas na esmagadora maioria dos países onde eles existiam, fossem legais ou ilegais. [...] nos anos seguintes [à 1943], Stálin não estimulou revoluções, ao contrário, agiu com bastante prudência e cautela, inclusive com o intuito de contê-las. Somente mudou essa diretriz quando a intensificação dos conflitos com os ex-aliados ganhou corpo e ficou evidente a impossibilidade de um acordo satisfatório e de uma possível convivência pacífica (MUNHOZ, 2020, p. 59-60).

Segundo Munhoz, as evidências documentais fundamentam a tese de que a URSS de Stálin agiu com cautela e adotou posturas moderadas ao fim da Segunda Guerra Mundial, procurando chegar a um acordo com as nações capitalistas desenvolvidas. Assim, o líder soviético agiu nos moldes das grandes potências globais e se colocou na defesa de interesses estratégicos da União Soviética em relação aos outros países, partidos e movimentos de tendência progressista. Para isso, desestimulou e sacrificou muitos processos revolucionários promissores. “Esse viés analítico não implica considerar que o pragmático, frio e calculista líder soviético desperdiçaria oportunidades, caso elas viessem a lhe cair às mãos” (MUNHOZ, 2020, p. 128), mas significa afirmar que, ao fim do conflito mundial, Stálin estava, mais do que em qualquer outra coisa, interessado nos objetivos de reconstrução da URSS. O líder soviético também arquitetava o reconhecimento internacional da URSS como uma potência mundial (MUNHOZ, 2020). Stálin buscava negociar a paz com o ocidente, ao mesmo tempo que possuía interesse em acessar os recursos e tecnologias dessa região para o desenvolvimento da União Soviética. Mas, o líder soviético não desperdiçava chances. Assim, quando possível, sempre tratou de ampliar as áreas de influência da URSS.

Evidente que, após frustradas as tentativas de aliança e negociação moderada com os aliados capitalistas, a URSS adotou posturas mais agressivas e de maior fechamento do regime, temendo ações de sabotagem por parte das potências ocidentais. Por outro lado, analisando os acontecimentos históricos, não foi apenas ao fim da Segunda Guerra Mundial que a URSS buscou se aproximar de seus rivais capitalistas. Entre 1952 e 1954, a União Soviética acenou para a possibilidade de criação de um sistema de segurança europeu e para a entrada da URSS na Otan, assim como buscaram a resolução da situação da Alemanha. Com a morte de Stálin, em março de 1953, a URSS encaminhou, em 1954, uma proposta alternativa para o sistema de segurança europeu, que foi rejeitada pelo ocidente. Um novo acordo foi

elaborado ainda em março desse mesmo ano e encaminhado para a Grã-Bretanha, EUA e França. Nesse novo encaminhamento, a URSS apresentava as seguintes propostas:

Na nova proposta, o regime soviético defendia a criação de um sistema pan-europeu de segurança coletiva, agora com a participação dos EUA [excluído anteriormente], e considerava a possibilidade de a URSS ingressar na Otan, caso a organização abandonasse o seu caráter agressivo. Em continuidade, os soviéticos insistiam que a Otan deveria deixar de ser uma aliança militar e se abrir a outros países, criando um efetivo sistema europeu de segurança coletiva que fosse decisivo na promoção da paz universal (MUNHOZ, 2020, p. 177).

Em maio de 1954 a proposta dos soviéticos foi rejeitada pelos líderes ocidentais, com a justificativa de que a ideia colocada era incompatível com os princípios de defesa e democracia. Assim, o acordo dos soviéticos, que poderia ter levado ao fim da Guerra Fria, foi abandonado pelos países ocidentais capitalistas.

Observando o que foi exposto, entende-se que a URSS agiu com objetivos de proteger seus interesses de Estado, a partir da política real e não necessariamente partindo de princípios infundados com vistas à dominação mundial. Mais de uma vez, os soviéticos buscaram posturas moderadas e de não-agressão, posturas essas que foram refreadas pelas potências ocidentais, a partir de seus próprios interesses e visões político-ideológicas de mundo e de sociedade. No lado ocidental, também era perceptível a defesa dos seus próprios interesses no jogo geopolítico. Todavia, também ficou evidente o quanto o projeto de sociedade dos soviéticos e também dos demais socialistas e comunistas ao redor do mundo era intragável para os países capitalistas ocidentais.

Por outro lado, ao reconhecer que a URSS propôs negociações e moderações, não significa que é possível, ou mesmo plausível, ignorar os horrores e os crimes cometidos pelo regime soviético de Stálin, como apontam Glantz e Munhoz:

Enfatize-se que o regime soviético, principalmente sob Stálin, havia esmagado qualquer forma de oposição, reprimido a organização popular, efetuado aprisionamentos, deslocamentos e execuções em massa. Desse modo, Stálin e os seus seguidores haviam destruído valores fundamentais à noção de democracia, fosse ela liberal capitalista, fosse anarquista ou fosse socialista. Reconhece-se, no entanto, que esse regime tornou a União Soviética uma potência econômica, política e militar, elevou os padrões de vida para parte significativa da população e, principalmente, ressalte-se que as evidências históricas mostram o Exército Vermelho como o grande destruidor das forças do Eixo (GLANTZ, 2001, apud MUNHOZ, 2020, p. 40).

O regime vigente na URSS proporcionou avanços para as regiões do leste Europeu que, até o século XIX, estavam economicamente defasadas em relação ao resto do continente. A Rússia muito se desenvolveu nesse período. Um país que possuía extremas desigualdades e era majoritariamente rural, tornou-se, sob à égide da União Soviética, uma das maiores potências políticas e militares do planeta. Por outro lado, o regime do Kremlin³⁰ teve alto custo de vidas humanas, com fracassados planos de reorganização econômica sob moldes socialistas, além da perseguição, prisão nos Gulag³¹ e assassinatos de opositores ou pessoas consideradas criminosas diante das leis do regime soviético. Outrossim, há uma compreensão geral, dentro do campo da História, de que Stálin foi um ditador sanguinário e cruel. “O líder soviético era pragmático, definia estratégias e as perseguia independente do custo social e humano. Isso é algo reconhecido pela grande maioria dos estudiosos familiarizados com a temática” (MUNHOZ, 2020, p. 86).

Apesar das evidentes diferenças entre os governos e líderes ocidentais e a URSS de Stálin, essa última buscou, mais de uma vez, aproximações com os países capitalistas. Durante a Segunda Guerra Mundial, “desde o sucesso inicial da Operação Barbarossa, com a invasão do território soviético por tropas do Eixo, a 22 de junho de 1941” (MUNHOZ, 2020, p. 53), a diplomacia da URSS agiu no sentido de solicitar aos aliados, Grã-Bretanha e, posteriormente, Estados Unidos, a abertura de uma segunda frente de batalha no ocidente, para pressionar o lado ocidental da Alemanha e forçar Hitler a mover tropas da frente oriental, responsável pela invasão da União Soviética, para a parte ocidental, com vistas à defender os ataques dos aliados naquela região. Todavia, a segunda frente não ocorreu em 1941, e nem mesmo em 1942 ou 1943. O atraso da abertura dessa frente de batalha pode ser atribuído, dentre outros fatores, ao primeiro-ministro britânico, Winston Churchill, que via com bons olhos a autodestruição tanto da Alemanha quanto da URSS na batalha em solo soviético.

O atraso na abertura da segunda frente de batalha por parte dos aliados ocidentais proporcionou o avanço das tropas soviéticas por todo o leste e o centro da Europa. Caso essa frente de batalha ocorresse ainda no ano de 1942, ou mesmo 1943, como foi solicitado por Stálin e confirmado pelo presidente dos EUA, Roosevelt, mas sempre barrado por Churchill, certamente a União Soviética não haveria tomado o controle de todas essas importantes áreas da Europa (MUNHOZ, 2020). Dessa maneira, os aliados ocidentais também possuem responsabilidade nas acusações de expansionismo que fizeram posteriormente à União

³⁰ Historicamente, Kremlins são cidadelas russas. A mais famosa delas fica no centro da capital da Rússia, sendo um complexo fortificado que serve como residência oficial para o presidente do país.

³¹ Campos de trabalhos forçados na União Soviética. Todavia, os Gulag já existiam na Rússia Czarista, e possuíam a mesma finalidade. Porém, eram conhecidos por outra nomenclatura.

Soviética. Partindo do desenrolar dos acontecimentos históricos, é possível perceber, ao menos nesse período de fins da Segunda Guerra Mundial, que a URSS não agiu tomando as áreas da região central e oriental da Europa apenas por interesses ideológicos de expansão de sua forma de governo, mas sim por conta de toda a trama de conflitos e de combate ao avanço das forças nazistas, e também por ausência de ajuda efetiva por parte dos aliados na prometida abertura da segunda frente, que só veio a ocorrer em 1944, com o desembarque de tropas na Normandia.

Ficam evidentes as contradições dos discursos ocidentais que colocam a União Soviética como potência expansionista que busca, seja qual for o custo, a difusão de sua ideologia e forma de governo sobre todo o mundo. A complexidade dos acontecimentos históricos e do jogo geopolítico mostram que os fatos ocorridos são fruto de uma intrincada trama de interesses, tanto por parte dos soviéticos, como do lado da Grã-Bretanha e, principalmente, dos EUA. Os Estados Unidos, que acusavam a União Soviética de diversos crimes, também cometiam práticas semelhantes, e muitas das vezes até mais cruéis, contra populações e governos que faziam parte da sua esfera de influência, ou possuíam algum tipo de importância para o governo estadunidense, como os países da Ásia, Oriente Médio e América Latina. Já a expansão da área de influência soviética se iniciou por conta dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e foi potencializada pela demora dos aliados em abrir uma segunda frente de batalha. Com o conflito se encaminhando para o fim, a URSS de Stálin cedeu e buscou moderação no cenário internacional, visando a reconstrução do país em união com as potências capitalistas do ocidente. Para isso, sacrificou diversos movimentos revolucionários promissores em outros países.

Com a dificuldade de chegar em um denominador comum, o regime se fechou ainda mais, temendo um ataque por parte do ocidente. Com a morte de Stálin em 1953, a União Soviética volta a propor novo acordo, que poderia ter posto fim à Guerra Fria então emergente. Com a negativa por parte dos ocidentais, a URSS volta a atuar em benefício de seus interesses. Esses fatos nos mostram que, ao contrário do que foi caricaturado pelo ocidente, a União Soviética buscou, mais de uma vez, a moderação no cenário internacional, fazendo uma política externa mais real do que ideológica. Evidente que isso não significa que o Kremlin deixaria de manter sob sua influência regiões dominadas por movimentos revolucionários e nem partidos comunistas espalhados pelo mundo. Mas mostra, para além do que foi retratado durante mais de meio século, que a União Soviética nem sempre foi um monstro que ameaçava engolir toda a sociedade ocidental, se ocorresse essa chance. Assim

sendo, para compreender o processo histórico e as representações construídas em torno da URSS, até mesmo antes da Guerra Fria, faz-se mister problematizar toda a complexa trama de acontecimentos históricos desde antes da Segunda Guerra Mundial.

É importante refletir sobre as representações elaboradas acerca da tese do expansionismo soviético. A ideia de que a URSS apresentava planos evidentes de influência global e de ampliação territorial se disseminou pela sociedade ocidental, sendo refletida em seus produtos culturais. Os quadrinhos analisados se enquadram como um dentre tantos outros desses produtos fabricados nos EUA e que apresentam uma narrativa ficcional distópica que mescla elementos irrealis e fantasiosos com acontecimentos sociais, históricos e políticos. Nos quadrinhos de Mark Millar não é apenas a URSS ou o socialismo de Stálin que são criticados. Os EUA, com seu imperialismo, também são problematizados pelo autor. Todavia, o foco narrativo da HQ está em torno do personagem principal, Superman, e seu plano de levar ao mundo o socialismo da URSS, seja pela via da negociação pacífica entre as partes, seja pela imposição autoritária de um homem indestrutível – uma arma pensante.

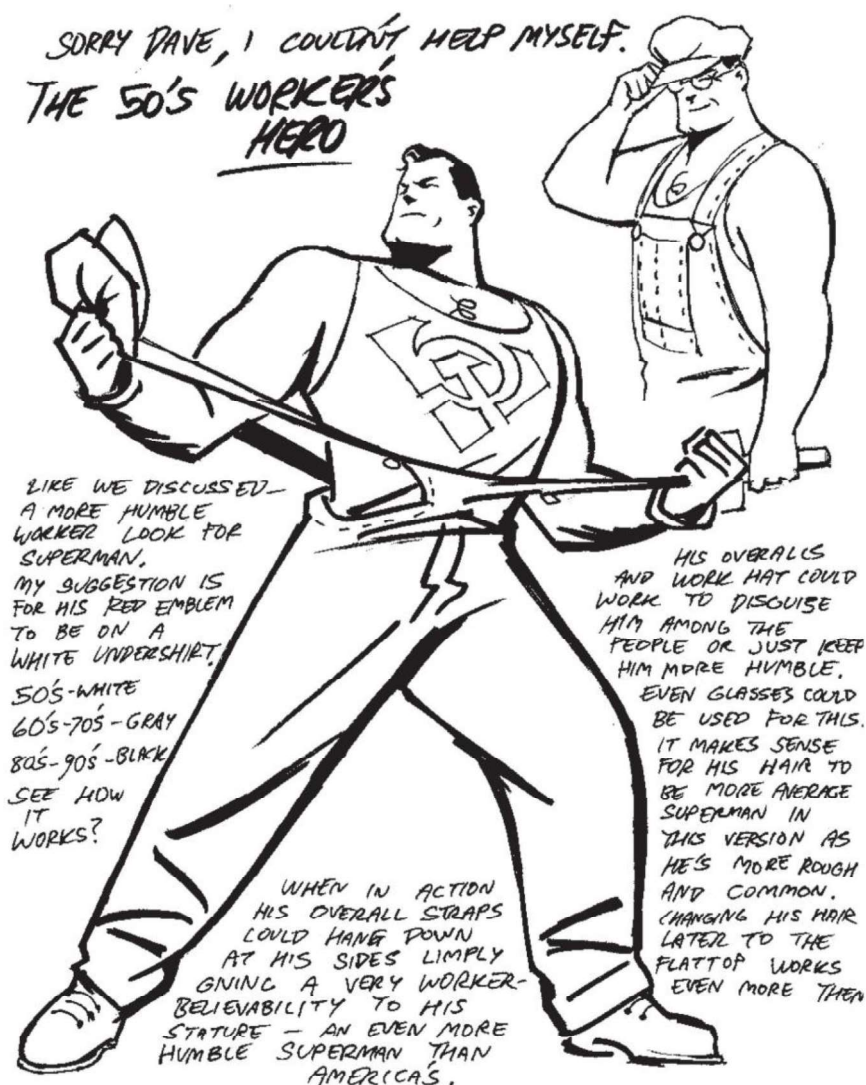
Percebo que os quadrinhos de Mark Millar, apesar de se tratarem de complexa trama de representações com uma narrativa rica e aprofundada, com reflexões de cunho ético e moral, ainda carregam consigo a percepção ocidental à qual, se fosse possível, a URSS expandiria sem controle sua zona de influência geográfica, política, econômica e ideológica, o que se mostra, por outro lado, uma questão problemática, pois parte do plano da suposição e não da análise dos acontecimentos históricos. A História, por outro lado, nos mostra que a União Soviética, mesmo ainda sob o governo de Stálin, adotou diversas posturas moderadas, visando a negociação com o ocidente. Dessa maneira, faz-se mister refletir sobre a representação dos fatos históricos em contraposição aos acontecimentos históricos reais, para não correr o risco de aceitar representações como verdades absolutas.

Apesar de ser uma HQ, *Red Son* mobiliza debates com fundo político-ideológico até os dias atuais, partindo das premissas apresentadas por Mark Millar ainda nos anos 1990. O impacto desse produto cultural, portanto, vai além do ambiente das histórias em quadrinhos de super-heróis, ou mesmo do âmbito mercadológico, caminhando além de suas fronteiras e chegando ao conhecimento de públicos com perfis mais diversos, mobilizando a consciência histórica de seus consumidores e ampliando reflexões acerca da História, sociedade e política. Dessa maneira, é perceptível que os debates sobre as alternativas possíveis à democracia liberal capitalista e sobre os limites e as falências de sistemas de governo socialistas são estimulados por produções culturais como *Superman – Red Son* ainda na atualidade.

2.4 A construção do Superman Soviético em *Red Son*

Neste tópico, analiso as imagens dos quadrinhos partindo das que tratam da construção dos personagens pelos seus autores, utilizando a HQ *Superman: Red Son: New Edition*, focando no desenvolvimento do personagem principal, o *Superman*. Em seguida, problematizo as contracapas das primeiras versões dos quadrinhos publicadas em 2003. Por fim, reflito sobre a conclusão construída por Mark Millar, a partir da penúltima página da *New Edition* de 2014 – página também presente nas outras versões dos quadrinhos referenciados.

Imagem 3 – O Herói do Proletariado



Fonte: MILLAR, 2014, p. 161.

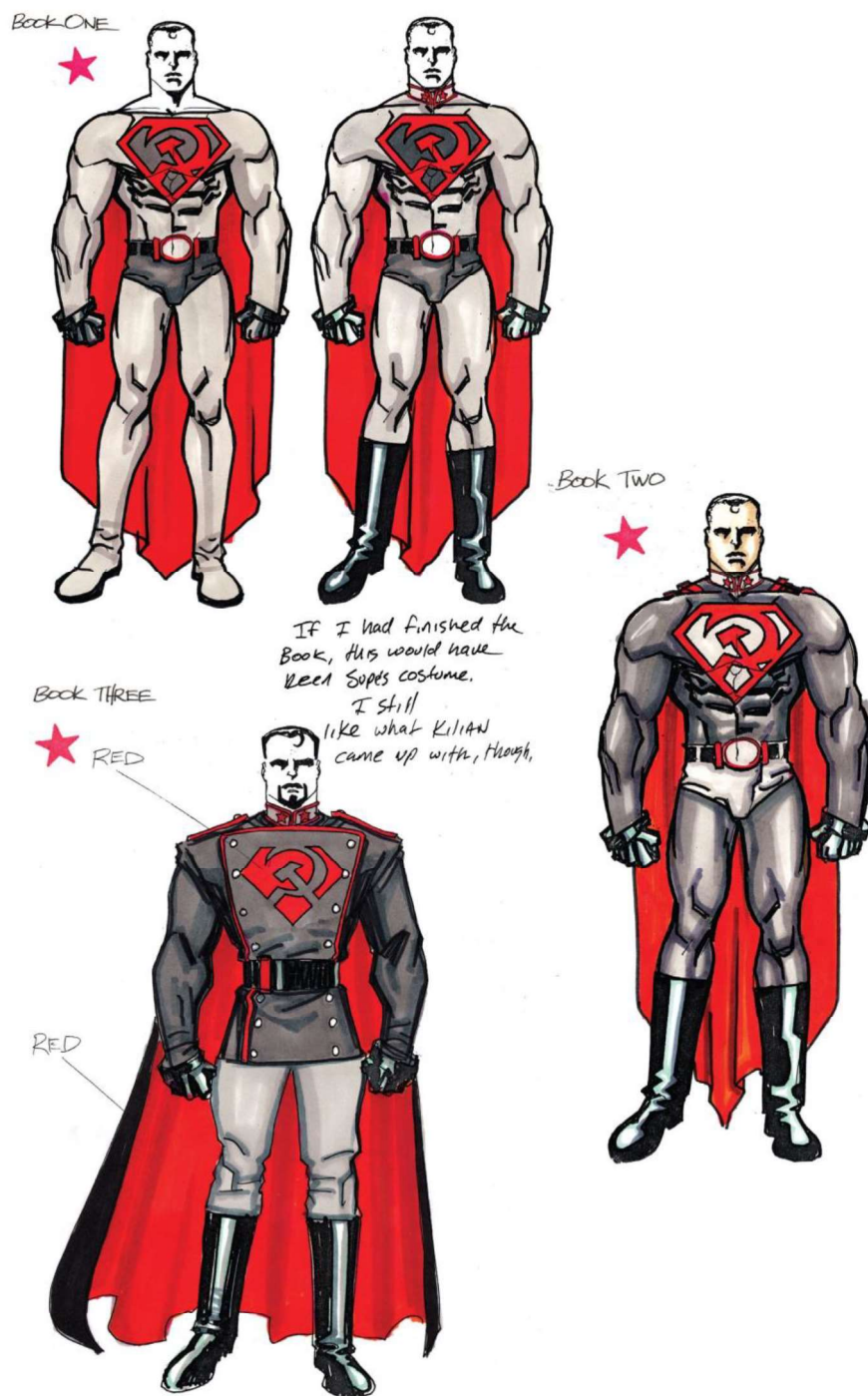
No caderno de esboços do artista Alex Ross, que compõe as páginas finais da *New Edition* dos quadrinhos, percebo o processo de construção do personagem Superman como um “trabalhador humilde”, mais próximo de uma representação dos trabalhadores de fábrica dos anos 1950 – “the 50’s worker’s hero”, ou, em português brasileiro, “o herói do proletariado dos anos 50”. Ross sugere que “quando em ação, as alças do macacão poderiam ficar soltas e penduradas, conferindo uma maior credibilidade proletária a sua figura – um Superman bem mais humilde do que o americano”. Segundo o artista, o macacão e o chapéu de trabalhador operário poderiam servir para disfarçar o homem de aço em meio à população, ou simplesmente para mantê-lo com aparência humilde. Essa representação proposta por Alex Ross é muito pouco aproveitada no arco dos quadrinhos.

Mark Millar optou por não disfarçar o Superman como cidadão comum, um “proletário trabalhador de fábrica”. Pelo contrário, o homem de aço soviético sempre assume sua identidade quando interage com outros personagens. Associar Superman a uma personalidade humilde ou a um sujeito comum, com uma vida fora dos planos de conquista da URSS, seria distanciá-lo da representação construída pelo autor que coloca o personagem como a personificação de uma ideologia e também de um governo – apesar de, como mostra a imagem 3, Ross insere em seus traços do personagem uma camisa sem mangas com o símbolo da foice e do martelo dentro do escudo clássico do homem de aço. O artista sugere que a cor do símbolo poderia ser vermelha sobre uma camisa branca, nos anos 1950; camisa cinza, representando os anos 1960 e 1970; e preto, nos anos 1980 e 1990 – reforçando, com o passar dos anos, o lado mais sombrio do personagem, conforme esse se aproxima das atividades de Estado soviéticas.

A representação chama a atenção pois, para assumir a identidade de Superman, o personagem abre seu macacão lembrando a maneira como o homem de aço dos EUA arrebatava sua camisa de botões nas vielas de Metrópolis – cidade fictícia, localizada nos Estados Unidos da América –, evidenciando que, por baixo de sua roupa social, predominavam as cores azul e vermelha do traje do super-herói. Originalmente, Clark Kent é um jornalista que, nas horas vagas e as vezes fugindo do trabalho no periódico *Planeta Diário*, atua como Superman. No caso do Superman soviético de Alex Ross, o personagem seria um trabalhador operário que, quando necessário, abriria mão do seu macacão e boina e deixaria à tona sua regata com o símbolo da foice e do martelo para assumir suas funções de super-herói.

Distanciando-se das ideias de Alex Ross de um Superman proletário, o homem de aço foi representado no arco dos quadrinhos com roupas mais semelhantes ao “original”, lembrando uma clássica caricatura de super-herói, mas também a figura de um estadista ou militar, sucessor de Stálin no regime soviético construído por Mark Millar em *Red Son*.

Imagem 4 – Superman, líder soviético, por Dave Johnson



Fonte: MILLAR, 2014, p. 149.

Dave Johnson, alinhado aos planos de Mark Millar para o personagem, construiu a imagem do homem de aço mais próxima das vestimentas de lideranças da alta cúpula do regime soviético, com cores em tons mais fortes e postura imponente, semelhante a um militar de alta patente. Diferente do Superman de Alex Ross, não vejo um homem humilde, simples trabalhador operário e herói do proletariado. A construção do personagem por Johnson remete a um militar e estadista.

Analisando os três primeiros volumes publicados no ano de 2003, o traje do livro um – *Rising* – representa um Superman ainda jovem, utilizado como propaganda e também como arma do stalinismo. As roupas do livro dois – *Ascendant* – e três – *Setting* – trazem um homem de aço cada vez mais maduro com o tempo passado, mas também sombrio, ambicioso, estrategista e calculista. Todavia, Dave Johnson lamenta, como é possível perceber na citação presente no centro da imagem 4, dizendo que “se eu tivesse desenhado a última edição, este seria o uniforme do Super. Mesmo assim, gosto do que o Kilian bolou”. O artista faz essa afirmação pelo fato de que os números dois e três de *Superman – Red Son* foram construídos por Kilian Plunkett e Walden Wong. A imagem do homem de aço trabalhada por esses artistas não se distancia daquela proposta por Johnson.

É possível perceber, a partir da análise da construção desse personagem, o planejamento de elementos que, em um primeiro momento, podem passar despercebidos pelo leitor, desde as cores, até a escolha dos trajes e da postura. A linguagem corporal dos personagens ficcionais interfere na interpretação do conjunto da obra. Um personagem com postura alinhada, rosto pouco expressivo, roupas fechadas e olhar distante passa uma mensagem diferente de outro com roupas simples e postura desajeitada. Desde o renascimento desses personagens pelas mãos dos artistas para o enredo da HQ, é perceptível a ideia proposta pelo roteirista Mark Millar: os personagens principais do arco – Superman, Batman e Lex Luthor – são elaborados como a personificação de ideologias, figuras políticas, militares e estadistas que deixam de lado seus interesses pessoais em benefício de suas causas político-ideológicas e de poder. Por se passar em um ambiente de Guerra Fria, os demais personagens também assumem posturas semelhantes e menos descompromissadas. Mulher Maravilha, à título de exemplo, esboça sentimentos por Superman, mas também não deixa em segundo plano os objetivos da ilha das Amazonas como um Estado independente e alinhado ao governo soviético.

O conjunto desses personagens são dispostos em três livros. *Rising*, *Ascendant* e *Setting* foram publicados entre abril e agosto de 2003 nos EUA. Já no Brasil, foram

publicados em forma de minissérie, com o título “Entre a Foice e o Martelo”, no ano de 2004³². Foram republicados em 2014 nos EUA e traduzidos em versão definitiva, para o Brasil, no ano de 2017. Na tradução financiada pela Editora Panini Comics em 2017, *New Edition* tornou-se *Versão Definitiva*, *Superman – Red Son* adotou o antigo nome de *Superman – Entre a Foice e o Martelo* e as contracapas das versões originais foram traduzidas como *Amanhecer*, *Zênite* e *Poente*. Cada volume, no original, possui cerca de 52 páginas. As versões *New Edition* e versão definitiva, possuem, respectivamente, 166 e 172 páginas encadernadas em capa dura, cada qual englobando os três volumes originalmente publicados. Para as duas últimas versões foram construídas novas capas e adicionados novos elementos gráficos, principalmente imagens do protagonista Superman em formatos de pôsteres que aludem ao aparato propagandístico da URSS. Nessas HQs há uma seção de esboços dos desenhistas, expondo os procedimentos de construção dos personagens, como demonstrado acima.

Imagem 5 – contracapas da obra



Fontes: MILLAR (Vol.1), abr. 2003, p. 3; MILLAR (Vol. 2), jun. 2003, p. 3; MILLAR (Vol. 3), ago. 2003, p. 3.

As contracapas dos livros apresentam em destaque o nome do arco, bem como as cores utilizadas para a construção do personagem Superman – preto, dourado, azul e

³² A HQ foi publicada no Brasil originalmente em forma de minissérie, pela Panini Comics em parceria com a DC Comics. Os três volumes de “Superman – Entre a Foice e o Martelo” foram publicados entre abril e junho de 2004, com os respectivos títulos de contracapa: “A aurora do sol vermelho”, “Sol vermelho no zênite” e “O crepúsculo do sol vermelho”. In: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/superman-entre-a-foice-e-o-martelo/su01101>>. Acesso em: 09 mar. 2022.

vermelho. À frente da escrita e em destaque, a mesma tropa de soldados soviéticos aparece nas três contracapas, segurando cada qual sua bandeira da União Soviética, todos com um olhar voltado para os céus, simbolizando a visão para o futuro no Estado soviético. É uma imagem que lembra as propagandas construídas pela URSS para propagação de seus ideais no decorrer do século XX. Chama atenção, por outro lado, a opção da editora que publicou o arco no Brasil, em transformar as palavras *rising*, *ascendant* e *setting* em “amanhecer, zênite e poente”. As terminologias utilizadas na versão traduzida para o português brasileiro remetem a ideia de circularidade, com um ciclo que se inicia no amanhecer e termina no poente. Assim como *rising*, *ascendant* e *setting* remetem também a um ciclo, mas de outra forma, os termos utilizados pela versão brasileira também são contextualizados pelo conjunto da obra e apoiam-se na representação do governo do homem de aço como cíclico. Para representar a ideia de um arco cíclico, o tradutor apoiou-se nos ciclos do sol para construir essa representação na tradução. Não à toa, afinal, é a estrela que fornece poderes ao homem de aço e que também possui papel fundamental no desfecho da narrativa.

A compreensão cíclica dentro da narrativa é concluída por Mark Millar no desfecho, quando, em um momento no futuro do planeta Terra, a descendência de Lex Luthor domina um mundo exaurido de seus recursos naturais, em crise e com seu sol prestes a colapsar. Assim, Jor-L e Lara (pais do Superman) enviam o jovem Kal-L de volta no passado para que este sobreviva ao colapso iminente do sistema solar daquele futuro distópico. O fim das aventuras do velho Superman representa o início das aventuras do bebê Kryptoniano no planeta Terra dos anos 1930, quando sua nave cai em uma fazenda coletiva de agricultores na Ucrânia, Rússia, no ano de 1938, como é possível observar na imagem 6. Assim, descubro – enquanto leitor – que o homem de aço, nesse arco construído por Mark Millar, não chega a ser “alienígena” de fato – e ainda por cima é descendente direto da linhagem de Lex Luthor.

Imagem 6 – chegada do “alienígena” à Ucrânia



Fonte: MILLAR, 2014, p. 146.

A compreensão cíclica dos acontecimentos proposta por Mark Millar evidencia um entendimento satírico dos próprios regimes políticos, das ideologias e dos projetos de poder, apesar da luta constante pela superação de determinadas ideias, elas tendem a retornar, com nova roupagem, novas terminologias, causas, contextos, espaços e temporalidades diferentes. Posto isso, parece contraditório perceber que, na mente do autor, apesar da batalha constante pela superação do sistema político e ideológico soviético e da crítica à política externa estadunidense via narrativa dos quadrinhos, os conflitos retornarão e os ciclos se repetirão.

Por outro lado, é inimaginável que sujeitos diametralmente opostos, como Superman – líder da máquina de Estado da URSS e socialista – e Lex Luthor – liderança estratégica do governo dos EUA, liberal e anticomunista – sejam, por fim, extremamente próximos, como se um alimentasse e fosse alimentado pelo outro. Seus objetivos de poder se entrecruzam e se retroalimentam em uma temporalidade cíclica. Com isso, apesar da busca pela superação desses projetos de poder considerados ultrapassados, Mark Millar representa, na conclusão de sua HQ, que essas questões, apesar de combatidas, tendem a retornar – da mesma maneira que retorna o homem de aço para a terra, na imagem 6, em uma noite estrelada, dentro de uma nave espacial que cai nos arredores de uma fazenda coletivizada pelo regime stalinista na Ucrânia dos anos 1930.

2.5 O Superman soviético no contexto da globalização e do fracasso do comunismo

É importante perceber que *Superman – Red Son* foi produzido na iminência da globalização e da ascensão das tecnologias digitais em um contexto de expansão do neoliberalismo³³, em que cada vez mais aproximaram-se realidades diversas e complexas, gerando trocas culturais e também conflitos e crises de identidades. Pululam as informações e as desinformações, as ideias e as ideologias. Nesse sentido:

A globalização do mundo expressa um novo ciclo de expansão do capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório de alcance mundial. Um processo de amplas proporções, envolvendo nações e nacionalidades, regimes políticos e projetos nacionais, grupos e classes sociais, economias e sociedades, culturas e civilizações. Assinala a emergência da sociedade global como uma totalidade abrangente, complexa e contraditória. [...] esse é um processo simultaneamente civilizatório, já que desafia, rompe, subordina, mutila, destrói ou recria outras formas sociais de vida e trabalho, compreendendo modos de ser, pensar, agir, sentir e imaginar (IANNI, 2000, p. 207-209).

Em fins do século XX, “o mundo se dá conta de que a história não se resume no fluxo das continuidades, sequências e ocorrências, mas que envolve também tensões, rupturas e terremotos” (IANNI, 2000, p. 208). É nesse ambiente de expansão da globalização e do processo civilizatório, em que brotam ideias, técnicas, correntes de pensamentos, teorias,

³³ Segundo Achille Mbembe, o neoliberalismo é uma fase do capitalismo dominada pelo silício, pela automatização, robotização e também pela pulverização das relações de trabalho, produzindo cada vez mais seres humanos subalternizados. Mbembe demonstra que, da fusão entre capitalismo e animismo, surge a possibilidade de transformação – mais do que nunca – dos seres humanos em coisas animadas, dados numéricos e códigos (MBEMBE, 2018). Ou seja, a condição humana torna-se supérflua. Sobre capitalismo, neoliberalismo e racismo, ver: MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, 320p.

ideologias, utopias e projetos de poder, transformando partidos políticos, criando outros novos e reascendendo as causas dos movimentos sociais, reivindicando autonomias, soberanias, hegemonias e independências (IANNI, 2000), que os quadrinhos são produzidos e distribuídos mundo à fora. A globalização, dessa maneira, contribuiu como mecanismo difusor das ideias presentes em *Superman: Red Son* para diversos países ao redor do mundo. Essas histórias em quadrinhos não são meros produtos de seus autores, mas são também produtos da indústria cultural estadunidense, produzidos e comercializados por uma grande empresa produtora e disseminadora de histórias de super-heróis, proprietária dos direitos autorais de personagens icônicos e mundialmente conhecidos.

Superman – Red Son pertence a um lugar social de produção que possui suas particularidades econômicas, políticas, ideológicas e culturais. Mark Millar produziu em um ambiente fortemente influenciado pela virada do milênio e pelo fim da Guerra Fria, com a predominância cada vez maior dos EUA despontando como potência geopolítica, econômica, diplomática e cultural mundial. É uma HQ com fundo crítico intenso e complexidade narrativa que desperta a curiosidade e busca deixar o leitor incomodado. Sendo assim, é nesse contexto, dos Estados Unidos da América entre os anos 1995 e 2003 que os quadrinhos são produzidos e publicados. Depois, republicados no mesmo país, assim como continuam sendo impressos em diversos lugares do globo. Seu conteúdo pode ser facilmente acessado pela internet. A globalização, no sentido proposto por Ianni, colaborou como mecanismo de difusão do conteúdo de *Red Son* por diversos países e em diferentes idiomas, chegando ao Brasil no ano de 2004 e sendo republicado no ano de 2017 pela mesma editora – Panini Comics.

A globalização não é um universo de homogeneização. Nesse ambiente temos uma imensidão de diversidades, antagonismos, tensões e desigualdades, “simultaneamente às articulações, associações e integrações regionais, transnacionais e globais. Trata-se de uma realidade [...] que integra, subsume, e recria singularidades, particularidades, idiossincrasias, nacionalismos, provincianismos, etnicismos, identidades ou fundamentalismos (IANNI, 2000, p. 220). É um contexto rico para transmissão de saberes e trânsito de ideias e produtos produzidos em diversas partes do mundo. Não é menos verdade que, por outro lado, aqueles que possuem domínio econômico e capital necessário para estimular a circulação de seus produtos ao redor do mundo são aqueles que despontarão como hegemônicos no mercado global – não, evidentemente, sem críticas e resistências.

O Superman soviético é produto da indústria cultural com larga disseminação e de fácil acesso, circulando no mercado há quase 20 anos. Por isso a importância do estudo desses quadrinhos enquanto fonte e objeto para a História. Além de fazerem parte de um pretérito, representam uma realidade histórica em seus discursos: a Guerra Fria, com enfoque na URSS do personagem Superman e nos EUA de Lex Luthor. E, ainda hoje, há interessados em descobrir o que o homem de aço faria se fosse um cidadão soviético – representado, por sua vez, pela lógica de um autor ocidental – e como os ianques reagiriam às ações do Superman de Moscou.

É importante perceber, também, que *Red Son* foi produzido por um autor com pensamento de esquerda, no contexto histórico do fracasso do comunismo no leste europeu, em fins do século XX, após eventos marcantes como o massacre da Praça da Paz Celestial (Tiananmen), em Pequim, na China, no ano de 1989³⁴; a queda do muro de Berlim na Alemanha Oriental, que separava e isolava a parte ocidental e capitalista, sob controle de França, Inglaterra e EUA, da parte oriental da cidade e do país, também em 1989; e a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, em dezembro de 1991. Todos esses eventos possuem enorme impacto no pensamento político mundial, principalmente no tocante à esquerda.

Para Jürgen Habermas, em *Depois da Queda*, obra organizada por Robin Blackburn, “o que se anuncia com o desmoronamento revolucionário do socialismo burocrático é um grande passo em direção à modernidade” (HABERMAS, 1992, p. 51). É o espírito da civilização ocidental, democrática e tecnológica, avançando sobre o oriente. Já Eric Hobsbawm, na mesma obra, afirma que o efeito do colapso do comunismo no leste europeu é o fato de que os capitalistas cessaram seus temores.

Tudo o que fez com que a democracia ocidental valesse a pena para seus povos – previdência social, o estado de bem-estar social, uma renda alta e crescente para os trabalhadores, e sua consequência natural, a diminuição da desigualdade social e a desigualdade de oportunidades – resultou do medo. Medo dos pobres e do maior e mais bem organizado bloco de cidadãos dos Estados industrializados – os trabalhadores; medo de uma alternativa que existia na realidade e que podia realmente se espalhar, novamente na forma do comunismo soviético. Medo da instabilidade do próprio sistema. [...] o que quer que Stalin tenha feito aos russos, ele foi bom para o povo comum do Ocidente. [...] hoje esse medo, já diminuído pela redução da classe trabalhadora industrial, pelo declínio de seus movimentos e pela recuperação

³⁴ Esse massacre ocorreu quando o governo chinês reprimiu de forma brutal os manifestantes – boa parte deles eram jovens, estudantes e universitários – presentes na Praça da Paz Celestial, em Pequim. A manifestação por liberdade e democracia, que durou cerca de seis semanas, foi finalizada pelo exército chinês, com tanques e armas de fogo.

da autoconfiança em um capitalismo próspero, desapareceu (HOBSBAWM, 1992, p. 103-104).

O desaparecimento do medo, segundo Hobsbawm, é decorrente da ausência de uma alternativa ao capitalismo ocidental. Alternativa não apenas econômica, mas cultural, social e ética. Com a inexistência de um poder que confronte a predominância do capital, o capitalismo despontou como única possibilidade mundial. Com exceção de alguns poucos países, todas as demais nações do globo sucumbiriam diante do sistema econômico capitalista, com sua cultura, indústria, ética e tecnologia. O principal representante desse sistema é, evidentemente, os Estados Unidos da América.

Com o fim do medo do comunismo e com o enfraquecimento dos sindicatos, da classe trabalhadora e dos pobres e miseráveis do mundo e de suas capacidades de organização e rebelião, o capitalismo despontou, baseado na teoria neoliberal, como condutor do mundo. Para Hobsbawm, os principais problemas dessa hegemonia capitalista neoliberal são o crescimento da desigualdade; da distância entre o mundo rico e o pobre – e dos ricos e pobres dentro do mundo rico; a ascensão e ampliação de ideias, movimentos e políticas racistas e xenofóbicas; e a crise ecológica (HOBSBAWM, 1992). As políticas de reforma (trabalhista, educacional, previdenciária e etc.); a financeirização da atividade de produção, do mercado e também da vida; o avanço da ótica do empreendedorismo sobre as relações sociais; o crescente desemprego; a obsolescência das atividades laborais; a informalidade no trabalho; a desumanização dos menos favorecidos; a ausência de seguridade, dignidade e de qualidade de vida; a desvalorização dos jovens e idosos; e as políticas de privatização e de destruição dos serviços estatais fornecidos aos cidadãos, são problemas que o neoliberalismo capitalista alimenta, principalmente nos países mais pobres.

Segundo Robin Blackburn, ao fim do século XX, o comunismo “marxista-leninista” da URSS sofreu amplo desmoronamento, eliminando a possibilidade desse sistema constituir alternativa para o capitalismo ocidental, comprometendo inclusive a própria ideia de socialismo. “A derrocada do stalinismo arrastou consigo a reforma do comunismo e em nada beneficiou o trotskismo, a social-democracia ou qualquer outra corrente socialista” (BLACKBURN, 1992, p. 107). Para o autor, “o comunismo de hoje não é um espectro que ronda o mundo, e sim um pobre espírito que implora para ser deixado em paz” (BLACKBURN, 1992, p. 107).

As revoluções que advogaram pelas mais diversas vertentes do socialismo e do comunismo ocorreram em ambientes de destruição causada pelo capitalismo e por conflitos bélicos, onde todas elas precisaram lutar contra “o pesado ônus do atraso socioeconômico e

do assédio militar” (BLACKBURN, 1992, p. 112). Muitas delas, por fim, acabaram sucumbindo ao modelo de governabilidade da União Soviética stalinista. Segundo Ralph Miliband, em *Reflexões sobre a crise dos regimes comunistas*, o arquiteto do modelo de governabilidade que imperou nos regimes comunistas foi “Stalin, que primeiro o estabeleceu na União Soviética e depois fez com que fosse copiado por outros líderes comunistas formados em sua escola, ou o impôs nos países que passaram ao seu controle após a Segunda Guerra Mundial” (MILIBAND, 1992, p. 25). A tese do comunismo de guerra formulada por Lênin e reinterpretada por Stálin tornou-se o norte organizacional da União Soviética no período stalinista, o que acabou fechando o regime, não abrindo margem para o debate acerca de alternativas democráticas para o socialismo. “A negação cruel da democracia socialista foi, sem dúvida, um dos impedimentos à inovação e ao desenvolvimento de associações coletivas de trabalho, especialmente na era da tecnologia da informação” (BLACKBURN, 1992, p. 162).

Por outro lado, a verticalização do poder, as medidas ditatoriais, o mal planejamento das políticas de planificação da economia, a perseguição de opositores e dissidentes e o custo humano das políticas adotadas no modelo soviético marcaram negativamente o regime. “Os povos da União Soviética têm bons motivos para deplorar o preço apavorante do stalinismo” (BLACKBURN, 1992, p. 133). Segundo Blackburn, a existência desse país teve impacto importante na vida das populações sob o jugo do capital. A URSS contribuiu para a derrota do nazismo, para o avanço dos movimentos anticolonialistas e de libertação nacional, para o fortalecimento dos movimentos trabalhistas e partidos de esquerda, e colaborou para a descolonização de várias regiões sob domínio das potências europeias, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. “Os habitantes da Europa Ocidental colhem ainda hoje os frutos de 1945, sob a forma de direitos democráticos mais amplos e de maior prestação social de serviços de educação e bem-estar” (BLACKBURN, 1992, p. 133). O que não justifica, segundo o autor, os crimes do stalinismo, “responsável pelos grandes expurgos e pela fome que debilitaram a União Soviética” (BLACKBURN, 1992, p. 133).

A economia soviética abandonou o modelo de mercado do capitalismo, o que gerou estagnação. Nos anos 1970 e 1980, não acompanhou a reestruturação do capital no ocidente, pois “não dispunha de mecanismos que assegurassem a canalização de recursos para as empresas mais eficientes e inovadoras” (BLACKBURN, 1992, p. 175). O fator econômico, nesse sentido, foi fundamental para o colapso da URSS. Não só. Segundo Blackburn, existem outras debilidades que precisam ser apontadas para o fracasso do comunismo no leste

européu, como a negação da democracia, dos direitos pessoais e de livre associação. Para além, há de ser enfatizada a questão cultural:

Também se poderia acrescentar que o conformismo e a letargia de grande parte da cultura oficial dos Estados comunistas contribuíram para sua queda. A inércia cultural dos Estados comunistas não resulta apenas da negação da democracia, embora certamente haja correlação entre os dois fatos. O comunismo conseguiu despertar um fervor messiânico; mas conseguiu também, como o cristianismo e o Islã, em seu apogeu, gerar feitos culturais expressivos. [...] [todavia,] nos anos 70 e 80, a inércia cultural dos países comunistas deixou-os vulneráveis à vitalidade cultural do mundo não comunista. Não era possível às autoridades comunistas manter as populações isoladas dos produtos culturais do Ocidente, e vez por outra essas mesmas autoridades promoviam ativamente esses produtos (BLACKBURN, 1992, p. 194-195).

A estagnação cultural dos países comunistas provocou a procura, por parte de sua população, dos produtos culturais do ocidente, que apresentava uma vitalidade cultural vinculada ao aparecimento das novas tecnologias de comunicação e informação. Por outro lado, essa vitalidade não é fruto do capitalismo, afirma Blackburn. Surge de impulsos e estímulos diferentes e variados, alguns deles pautados em resistências ao capitalismo e ao modelo de sociedade ocidental, enquanto outros fundamentam-se em utopias as mais diversas. “Porém, como ressaltam os teóricos da ‘sociedade do espetáculo’, ou do pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo avançado conseguiu aliar-se à mídia eletrônica, o que as economias dirigidas pós-stalinistas não conseguiram” (BLACKBURN, 1992, p. 195). Nesse sentido, as novas tecnologias e a mídia eletrônica atuaram como instrumento difusor e disseminador dos produtos culturais do ocidente para o resto do mundo, promovendo, no oriente, um processo de apropriação cultural, por parte de sua população, dos produtos culturais ocidentais. Logo, “foi vital o papel desempenhado pelas transmissões radiofônicas e pelas fitas ‘piratas’ na diluição do monólito ideológico” (BLACKBURN, 1992, p. 195) do comunismo soviético. Esse processo histórico constitui uma dentre as variadas explicações que versam sobre o colapso soviético, evidenciando tensões produzidas pela diversidade dentro de uma sociedade diversificada.

Cada vez mais o mundo comunista derrubava a cortina de ferro existente entre ocidente e oriente. Ideias como liberdade, democracia, autodeterminação e a alternativa ao capital infiltravam-se nesse ambiente. Dessa maneira, o colapso do comunismo representou o fracasso “de um tipo de formação social que dava pouca margem à iniciativa popular e ao pluralismo, à auto-identificação e à auto-atividade (coletiva ou individual), seja na vida econômica, na política ou na cultura” (BLACKBURN, 1992, p. 195). O papel dos cidadãos na

rebeldia do consumo de produtos culturais ocidentais e na organização de manifestações, foi algo fundamental para a queda da URSS. Não havia mais apoio das áreas rurais e os operários urbanos organizaram-se. Os profissionais liberais assumiram a liderança dos movimentos de crítica ao sistema soviético, apresentando “a perspectiva tentadora da adesão a um sistema já comprovado, o capitalismo” (BLACKBURN, 1992, p. 196). A União Soviética não conseguiu conter o colapso interno de seu sistema. Por outro lado, o regime chinês conteve as manifestações populares com dura repressão, o que acabou por marcar ainda mais negativamente o comunismo. O massacre da Praça da Paz Celestial tornou-se um “aviso” e também uma “prova”, para os anticomunistas e demais críticos, da capacidade repressora e destrutiva dos regimes fundados nessa ideologia.

É nesse ambiente cultural de colapso do comunismo soviético, de avanço do capitalismo e da democracia liberal, da queda da cortina de ferro que separava o ocidente e o oriente, que Mark Millar vai produzir o roteiro inicial de *Superman – Red Son*, em 1995. Como um autor de esquerda, colocou-se o desafio de refletir sobre o cenário que se apresentava para o mundo em fins do século XX. Como disse Norberto Bobbio em *O reverso da utopia*, “agora que já não temos bárbaros, que será de nós sem bárbaros?” (BOBBIO, 1992, p. 20). O poema, citado em 1989, é de autoria de Konstantínos Kaváfis (1863-1933), e a questão formulada pelo poeta grego-otomano é pertinente para entender o mundo ocidental em fins do milênio. O que fazer, agora que já não há mais o bárbaro que nos ameaçava? É possível afirmar que o fracasso do comunismo existente significou o triunfo do capitalismo? Fredric Jameson diz que não, pois as mazelas do capitalismo ainda persistem.

Millar apropria-se desse contexto político, cultural e ideológico do ocidente dos anos 1990 para produzir uma obra complexa, multifacetada, crítica e satírica não apenas ao stalinismo ou à URSS, mas também ao capitalismo e à democracia liberal. Todavia, a maneira como o autor escocês elabora a União Soviética sob controle do homem de aço – o herói do proletariado – apresenta muitos elementos presentes em textos de literatura de ficção distópica, que representam o regime de Moscou como *totalitário*. Esses elementos serão analisados no terceiro capítulo, baseando-se na obra de Hannah Arendt.

CAPÍTULO 3: A DISTOPIA TOTALITÁRIA E AS REPRESENTAÇÕES NO SUPERMAN SOVIÉTICO

A Guerra Fria foi um dos acontecimentos históricos marcantes do século XX, pois colocou em jogo o poderio bélico, industrial, geopolítico, diplomático, econômico e cultural das duas potências da época, a saber: Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Esse momento histórico foi de tensão não só entre dois países (URSS *versus* EUA), mas também entre dois modelos socioeconômicos e ideológicos, que em muito influenciaram e ainda influenciam o debate político no planeta. Capitalismo *versus* socialismo ainda é um embate que movimentava sociedades por todo o mundo. Partidos, movimentos sociais, jornalistas, políticos, pesquisadores etc., todos se interessam ainda por problemáticas que envolvem a crise do sistema socialista soviético, bem como sobre as crises que ocorrem no sistema capitalista neoliberal.

Os posicionamentos que URSS e EUA tomaram na Guerra Fria se constituíram, segundo Arendt, como um prosseguimento do imperialismo colonialista de antes, pois “é preciso considerar as últimas décadas [do século XX] como o período em que as duas nações mais poderosas da terra trataram de ocupar posições hegemônicas mais ou menos nas mesmas regiões em que as nações europeias haviam imperado antes” (ARENDR, 2012, p. 182). As posições de hegemonia, principalmente na Europa – separada entre oriental e ocidental – ergueu a chamada “Cortina de Ferro” entre as duas regiões, uma fronteira ideológica tensionada pelo embate político e pelo temor de que o conflito tomasse rumos bélicos.

O processo de criar nações em áreas atrasadas, onde a ausência de todos os pré-requisitos para a independência nacional é tão marcante quanto é óbvio o chauvinismo violento e estéril, leva a enormes vácuos de poder, pelos quais a competição entre as superpotências cresce em proporção tanto maior quanto, uma vez desenvolvidas as armas nucleares, parece estar definitivamente afastada a confrontação direta dos meios de violência que proporcionam um recurso para "resolver" todos os conflitos (ARENDR, 2012, p. 183).

A influência dos dois países nos processos de independência dos Estados, bem como no andamento da governabilidade em países da Ásia, África, América Latina e leste da Europa tinha como objetivo a ampliação da influência dos EUA e da URSS sobre esses países considerados “satélites” da disputa pelo domínio global.

O embate que se iniciou no pós-Segunda-Guerra Mundial e se estendeu até 1989 – quando da queda do muro de Berlim – e 1991 – quando do fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – teve momentos de tensão, como a crise dos mísseis (outubro de

1962), quando ocorreu um embate diplomático entre EUA e URSS acerca da implantação de mísseis balísticos soviéticos em Cuba. Houve, também, o avanço de testes de bombas termonucleares pela contrapartida dos dois países, nos anos 1950. Em 1953, em decorrência do avanço da produção de bombas termonucleares pelos estadunidenses e soviéticos, o Relógio do Apocalipse foi ajustado, marcando 2 minutos para meia noite³⁵.

A Guerra Fria influenciou também as produções culturais, estando presente na literatura, na ficção, no cinema, nas artes, na música e nos quadrinhos, se tornando uma temática presente em produções desse tipo até nos dias atuais. Esse momento histórico gerou uma quantidade considerável de produções culturais que buscavam representar as compreensões, anseios e imaginações de seus autores e consumidores em relação ao momento – seja o momento no qual viviam, ou o momento histórico que observavam.

3.1 O homem de aço soviético como representação

A fonte histórica utilizada nessa dissertação é uma história em quadrinhos (HQ) que pode ser entendida como uma representação de um acontecimento histórico, considerando que seu roteirista (Mark Millar) e seus desenhistas (Dave Johnson, Andrew Robinson, Kilian Plunkett e Walden Wong) iniciaram a produção dos quadrinhos no ano de 1995, 4 anos após a queda da URSS – considerado o marco do fim da Guerra Fria. Apesar de estarem muito próximos do acontecimento histórico e vivendo os desmembramentos do conflito, é inegável o fato de que o roteirista e os desenhistas produziram uma representação do passado.

Para compreender a complexidade da fonte analisada, faz-se necessário tomar o conceito representação como basilar. Segundo Coelho:

[...] representações são construções sociais da realidade, em que os sujeitos fundamentam suas visões de mundo tendo em vista seus interesses e os de seu grupo. Dessa forma, os sujeitos e o grupo ao qual pertencem, criam representações de si mesmos e de outros grupos, fundamentando suas visões de mundo sobre as experiências históricas. Nessa perspectiva, o conceito representação “não está longe do real nem do social”. Pelo contrário,

³⁵ O Relógio do Apocalipse é um relógio que simboliza o quão próximo estamos de uma catástrofe global, que envolve a interferência humana no meio ambiente. O Relógio do Apocalipse foi criado em 1947 pelo Boletim de Cientistas Atômicos (BPA, em inglês) nos Estados Unidos da América. Quando o instrumento foi criado, simbolizava a preocupação dos cientistas com a iminência de um conflito atômico que poderia ser gerado pelas duas potências envolvidas na Guerra Fria, considerando que ambas estavam participando da corrida armamentista da época. O relógio ainda existe e continua sendo ajustado. Disponível em: LISSARDY, Geraldo. O que é o Relógio do Apocalipse, e por que ele indica que desde 1953 nunca estivemos tão perto de uma catástrofe global. *BBC News Brasil*, 14 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40606193>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

compreender as representações dos grupos é entender como o mundo dos mesmos foi construído, ordenado, hierarquizado (COELHO, 2014, p. 105).

Nessa perspectiva, a fonte histórica estudada é uma representação da Guerra Fria e dos acontecimentos históricos de fins do milênio, que mescla elementos da realidade histórica (como figuras históricas, conflitos, países, narrativas, ideologias, acontecimentos, símbolos) com elementos ficcionais dos quadrinhos (personagens, ações, poderes), gerando uma obra única, que evidencia uma narrativa complexa que não é imparcial, tampouco neutra. O discurso presente nos quadrinhos, bem como a caracterização dos personagens, são algo pensado pelos seus autores, num momento de pós-Guerra Fria, de fim da “distopia comunista” soviética e de crescimento dos EUA como potência geopolítica, diplomática, econômica e cultural global. Além disso, o contexto de produção dos quadrinhos é os EUA. Ou seja, a fonte analisada é uma obra estadunidense, fazendo parte do conjunto de produções da indústria cultural desse país. A HQ em questão não se restringiu às fronteiras de seu país de origem, mas se espalhou por todo o globo, chegando ao Brasil e sendo traduzida no ano de 2004 e publicada pela editora Panini Comics. Nos EUA, a produção se deu dentro da editora da *DC Comics*, uma das maiores produtoras de personagens de super-heróis e de histórias em quadrinhos do mundo.

As representações contidas nesses quadrinhos “são determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam, exibindo uma maneira de estar e ver o mundo” (COELHO, 2014, p. 106), além de possuírem o “poder de modificar a realidade que parece refletir” (BURKE, 2008, p. 84). Sendo assim, a compreensão desses quadrinhos enquanto representação é fundamental, pois nos “permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais” (CHARTIER, 2017, p. 49). Deste modo, é necessário compreender a fonte como uma produção estadunidense da indústria cultural, voltada para um público amplo, tendo em vista que a editora que publicou a HQ é uma das maiores produtoras de quadrinhos de super-heróis do mundo. Além disso, a obra tem milhões de leitores, pois essa HQ foi traduzida para diversas línguas e publicada por várias editoras.

É importante ressaltar que:

As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas, de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é. Nesse sentido, produzem as brechas que rompem às sociedades e as incorporam nos indivíduos (CHARTIER, 2017, p. 51-52).

A HQ *Superman – Red Son*, assim como todos os quadrinhos, podem ser entendidos como uma fonte visual. Texto e imagem estão mesclados numa narrativa onde a passagem do tempo é compreendida na leitura – da esquerda para a direita, no ocidente – de quadro a quadro. As ações dos sujeitos, as feições dos rostos, os comportamentos, as poses, os cenários, as discussões, os pensamentos, os símbolos, objetos e vestimentas compõem uma construção complexa que visa a representar uma reflexão de cunho histórico, filosófico e político, além de uma representação do passado que interage fato histórico com ficção.

Entender esses quadrinhos enquanto representação de um acontecimento histórico é necessário para analisar a forma como a narrativa dos quadrinhos apresenta os personagens ficcionais e suas relações com o campo histórico. Além disso, entender a maneira como seus autores narram o passado por meio dessas HQ pode nos gerar pistas sobre como esses autores pensaram a interpretação da própria HQ, considerando que o discurso nos quadrinhos não é neutro. Sendo assim, seus autores buscam causar certos desconfortos, impressões e compreensões em seus leitores. Analisar a intencionalidade de Mark Millar e dos desenhistas na produção dos quadrinhos norteará o entendimento da forma como esses produtores estruturaram a narrativa das HQ, sabendo, de antemão, que a fonte foi elaborada por um autor de esquerda.

A representação do passado, por sua vez, tem potencial mobilizador da consciência histórica dos seus leitores (CERRI, 2001), pois apresenta um novo personagem ficcional: o Superman, embebido de história e cultura soviéticas, além da influência política e ideológica da URSS, em relação direta com Stálin e peça fundamental da expansão socialista pelo globo, num momento de Guerra Fria, onde a corrida armamentista da URSS se resume ao homem de aço. Seu único empecilho é a democracia estadunidense e seus ideais liberais.

Mark Millar e os desenhistas de *Superman – Red Son* produziram uma HQ singular, com uma narrativa envolvente e complexa, que não apresenta visões sobre a história, o mundo e a política de maneira maniqueísta. Os autores não desenvolvem uma narrativa no sentido de representar os EUA como paladino da moral, da liberdade e da justiça *versus* URSS e Superman como malvados totalitários. A dinâmica do discurso é mais complexa. Seus autores evidenciam contradições, expressam sentimentos, colocam questões que levam seus leitores a reflexão. Os quadrinhos utilizados como fonte são uma produção complexa que apresenta temas históricos, filosóficos, econômicos e sociais que ainda são alvo de debate nos dias

atuais. Os quadrinhos continuam sendo vendidos e foram transformados em animação pela *DC Comics*, lançada no ano de 2020³⁶.

Sendo assim, esse capítulo reflete sobre as representações da Guerra Fria nos quadrinhos de *Superman – Red Son*, buscando compreender o discurso presente nas HQ e a forma como é travado o embate URSS *versus* EUA, Luthor *versus* Superman, utopia e progresso *versus* liberdade, expurgos e controle mental *versus* liberdade da mente humana. Todos esses embates geram uma interpretação específica dos quadrinhos em seus leitores. Essa interpretação não foi pensada de maneira ingênua, pelo contrário: foi articulada pelo roteirista e apresentada por meio da produção iconográfica dos desenhistas.

O objetivo desse capítulo é analisar a maneira como as representações presentes nos textos de literatura de ficção distópica aparecem nos quadrinhos de Mark Millar que, por vezes, elabora sua narrativa aproximando a URSS da ideia de distopia totalitária. Mesmo sendo um autor de esquerda que satiriza a política estadunidense em sua obra, Millar ainda segue uma linha de raciocínio semelhante àquela elaborada por Zamiátin e Orwell, como exposto anteriormente nesse trabalho. Logo, para compreender o conceito *totalitarismo*, farei uso de Hannah Arendt como referência, mesclando os conceitos apresentados pela autora com os elementos presentes nos quadrinhos analisados.

A representação construída por Mark Millar e pelos desenhistas evidencia a inversão dos polos construídos historicamente nos conflitos geopolíticos entre Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, com decorrente domínio global dos comunistas soviéticos. Nesse cenário, a figura do Superman é oposta ao tradicional homem de aço estadunidense. O alienígena ainda é retratado como ingênuo e benéfico – seguindo o clássico construído por Siegel e Shuster – na medida em que não se interessa por atividades políticas desenvolvidas pelo Estado soviético. Todavia, no decorrer da narrativa, Superman internaliza certas visões de mundo e compreensões da realidade características do Estado socialista e acaba desenvolvendo comportamentos anti-heroicos (como do episódio onde entra em combate contra *Batman*, figura que representa o anarquismo e é abominada pelos bolcheviques, por ser rebelde) e, a partir do momento em que assume o poder da máquina de Estado soviética, transita para a figura de vilão e tirano.

Nesse sentido, a União Soviética é representada no período da Guerra Fria como um Estado totalitário que almeja o expansionismo global, e quanto mais Superman se aproxima das atividades de Estado – e, dessa forma, se aproxima do poder – mais assume características

³⁶ *Superman: Red Son*. Direção de Sam Liu. New York, NY: DC Comics, 2020. Duração: 84 minutos.

de vilão e ditador. Também ocorre que, na mesma medida em que a URSS é retratada como um Estado totalitário e expansionista, há a manutenção da figura dos EUA como resistência a favor da liberdade, da democracia e dos valores liberais – cujo principal personagem é, sem dúvida, Lex Luthor. Sendo assim, os estadunidenses representam, na narrativa construída nos quadrinhos, a resistência em um mundo de opressão ditatorial comandado pela potência soviética. Por outro lado, Mark Millar também não deixou de lado as críticas à política e sociedade estadunidenses, na medida em que representa as ações de sabotagem dos EUA contra a URSS, criticando a política imperialista e antidemocrática do país que, ironicamente, diz ser o defensor da democracia.

3.2 Superman: um amante da causa revolucionária

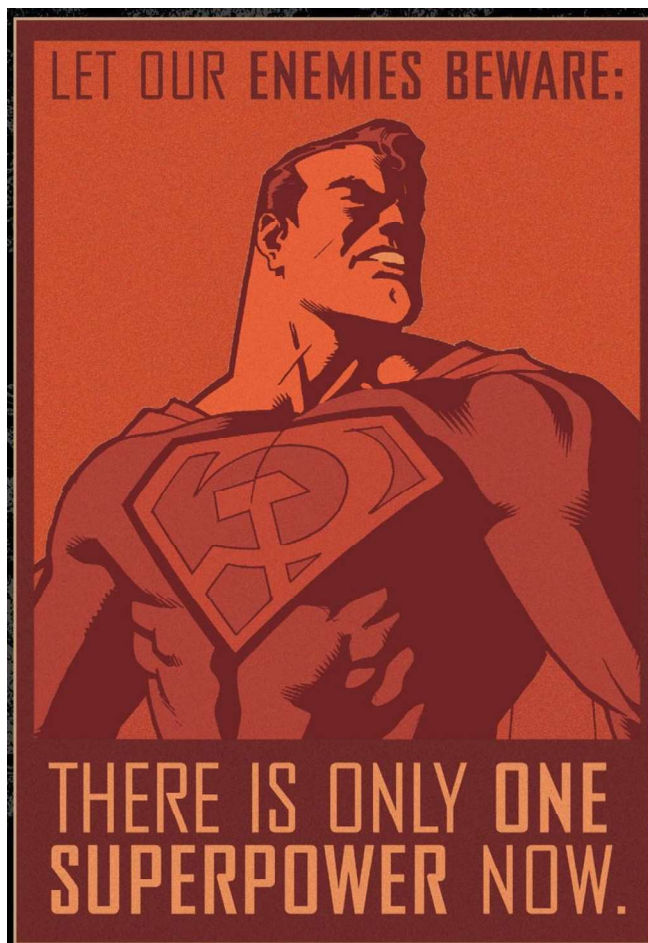
Um ponto interessante sobre o Superman soviético é que, diferente do Clark Kent original, um humilde fazendeiro de Smallville, no Kansas, que ama seus pais, que sofre pela perda de seu pai adotivo (Jonathan Kent) e que, quando se muda para a grande Metrópolis e inicia seu trabalho como jornalista, se apaixona por Lois Lane, o “Clark” soviético – com aspas, pois na HQ o personagem não possui esse nome – é um sujeito que jamais fala de seus pais. Sua mãe, nesse caso, é a mãe Rússia. Sua paixão é a causa do proletariado, a Internacional Comunista e a revolução socialista. Tanto que, no decorrer de toda a trama, o Superman soviético evita qualquer tipo de relacionamento afetivo com mulheres, principalmente com Diana (Mulher Maravilha), que em mais de um momento deixa evidente sua paixão pelo homem de aço.

Sua ingenuidade e paixão pela causa revolucionária que depois se transformam em profunda frieza e pragmatismo, só são quebrados em momentos cruciais da narrativa, onde Superman deixa evidente que apenas uma mulher chamou sua atenção. Mulher essa que não saiu da sua cabeça desde o primeiro encontro entre ambos: Lois Luthor. É interessante perceber como um personagem é construído sem individualidade numa sociedade coletivista – como era a União Soviética representada pelos autores. A visão que Mark Millar tinha do comunismo soviético o levou a produzir um Superman sem personalidade, um sujeito inicialmente simples, humilde e com muita compaixão, mas que, quando assume o poder da máquina de Estado soviética, se vê diante de um espelho, em que sua existência serve apenas ao Estado e nada que existe fora dele tem sentido para complementar sua existência mundana.

Ao avançar com os planos de expansão global do comunismo soviético, percebe-se uma URSS cada vez mais personalizada na imagem do Superman. Ao mesmo tempo, Millar deixa evidente que o Superman é a personificação do Estado soviético, deixando um questionamento sucinto por trás de toda trama: seria essa a face do governo bolchevique russo se tivesse os poderes que o alienígena Kryptoniano tem na ficção dos quadrinhos? O que uma ideologia baseada na ausência de propriedade privada, de individualidade e em um profundo coletivismo poderia ser capaz com um poder em mãos maior que qualquer bomba termonuclear? Um poder que não é passível de negociação, que não se submete a tribunais nem instâncias de poder internacionais. Algo para além da compreensão humana. Dessa maneira, Millar também apresenta nos quadrinhos uma reflexão sobre os perigos e os limites das ideologias políticas na contemporaneidade.

As artes construídas pelos desenhistas Dave Johnson, Andrew Robinson, Kilian Plunkett e Walden Wong para compor a versão definitiva dos quadrinhos (que engloba os três volumes, publicados em 2003, com algumas adições) são inspiradas nas artes e cartazes de propaganda soviéticos produzidos pela URSS e que ganharam força na época da Segunda-Guerra Mundial (1939-1945), quando o Estado soviético precisou mobilizar todo um contingente para lutar contra o avanço nazista no leste europeu. Apresento as primeiras imagens.

Imagem 7 – There is only one superpower now



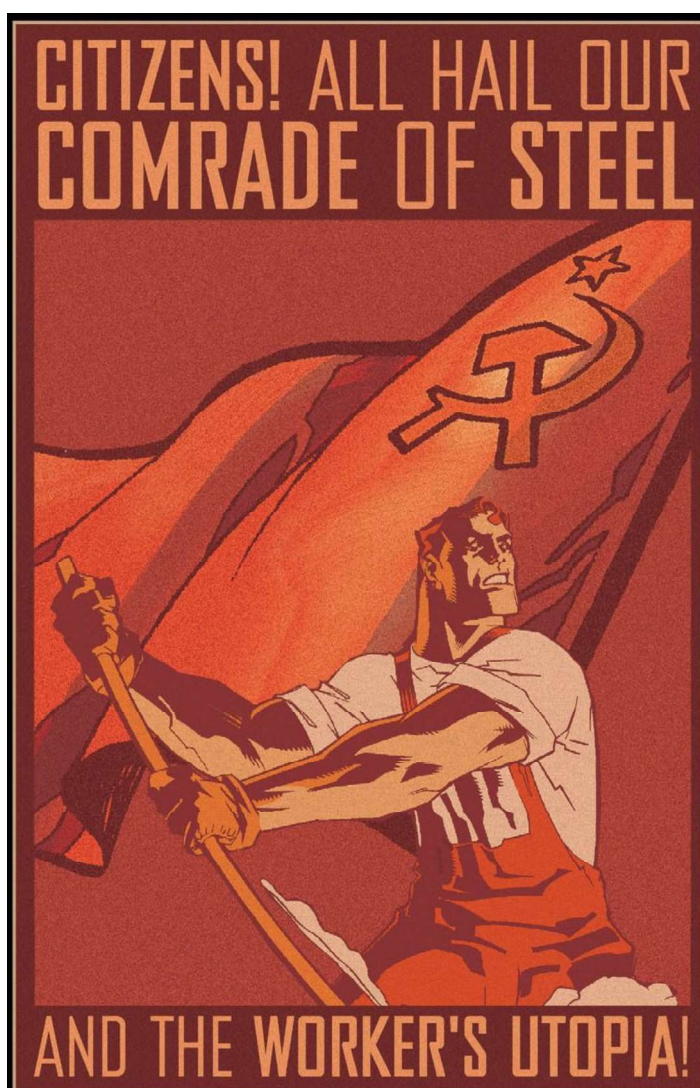
Fonte: MILLAR, 2014, p. 3.

A imagem 7 diz: “que nossos inimigos se acautelem: só existe uma superpotência agora”³⁷, fazendo uso do jogo de sentidos e significados ambíguos que existem na palavra em inglês *superpower* – podendo significar tanto *superpoder* como *superpotência*. As representações do Superman acabam por tomar três formas nessas artes: ora Superman é o símbolo do proletário forte, homem novo, obra prima do socialismo, ora é a arma do regime soviético, o trunfo máximo da URSS – se a palavra “superpower” puder ser compreendida em duplo sentido, não se referindo necessariamente a superpotência soviética, mas sim ao superpoderoso alienígena Kryptoniano, arma máxima do regime – e ora é o líder de toda uma causa, que transcende as próprias fronteiras da União Soviética. Nos quadrinhos, Superman é a personificação da ideologia socialista, agregando-se a isso o fato de que essa ideologia, na narrativa dos quadrinhos, era irrefreável, pois possuía poderes aparentemente ilimitados.

³⁷ As traduções seguiram a seguinte metodologia: são livres, mas também apresentam a perspectiva comparada entre fontes, comparando originais e as traduções livres com as traduções da versão brasileira publicada pela editora Panini Comics, cujo tradutor é Jotapê Martins. Essa forma de traduzir os textos dos originais em inglês persistirá por todo o capítulo.

O Superman da imagem 7 é uma caracterização muito semelhante aos originais do personagem: um homem branco e musculoso, com queixo avantajado, cabelos lisos e franja enrolada. Os tons de cor da imagem mesclam um dourado opaco com variações de vermelho, lembrando panfletos propagandísticos dos tempos de guerra. A face do homem de aço está curvada para a esquerda. Seu olhar é para o céu, mas sua feição de rosto carrega certo ar de mistério, pois não é possível ver seus olhos, apenas suas sobrancelhas franzidas, o que traz impressão de sentimento de fúria. Seu sorriso não é de alegria, pois carrega tom exibicionista. O que observo nesse personagem é a representação de uma criatura imponente, considerando que Superman é indestrutível sob ação de armas humanas – o que se vincula bem com o duplo sentido da frase da imagem que diz que há somente “uma superpotência agora”, referindo-se ao homem de aço e também à União Soviética.

Imagem 8 – Worker’s Utopia!



Fonte: MILLAR, 2014, p. 3.

“Cidadãos, todos saúdem nosso camarada de aço e a utopia do proletariado!”. Na imagem 8 observa-se Superman com vestimentas comuns de um trabalhador operário – semelhante à representação do “herói do proletariado” construída por Alex Ross e analisada na imagem 3 –, com um macacão e camisa branca, segurando uma alavanca que remete ao trabalho em fábrica. Suas características físicas são as mesmas da imagem 7. As cores desse quadrinho seguem o mesmo padrão analisado anteriormente, com a adição da cor branca em destaque na camisa do personagem. O homem de aço continua olhando para a esquerda e para cima, o que mostra uma visão rumo ao futuro da causa utópica dos socialistas, tendo o trabalhador operário, na figura de Superman, e a indústria como as bases do progresso soviético.

Ao fundo do personagem há uma bandeira vermelha tremulando com o símbolo da foice e martelo. Foice e martelo cruzados representam a união da classe trabalhadora, na frase representada como a “utopia do proletariado”, em que a foice simboliza os trabalhadores do campo, enquanto o martelo faz referência aos trabalhadores das indústrias. Em diversos países pelo mundo esse símbolo foi utilizado por partidos políticos, movimentos sociais e causas revolucionárias para defender os ideais do socialismo em suas mais variadas vertentes. Esse símbolo foi utilizado durante a Revolução Russa de 1917, se tornando símbolo oficial da URSS no ano de 1924.

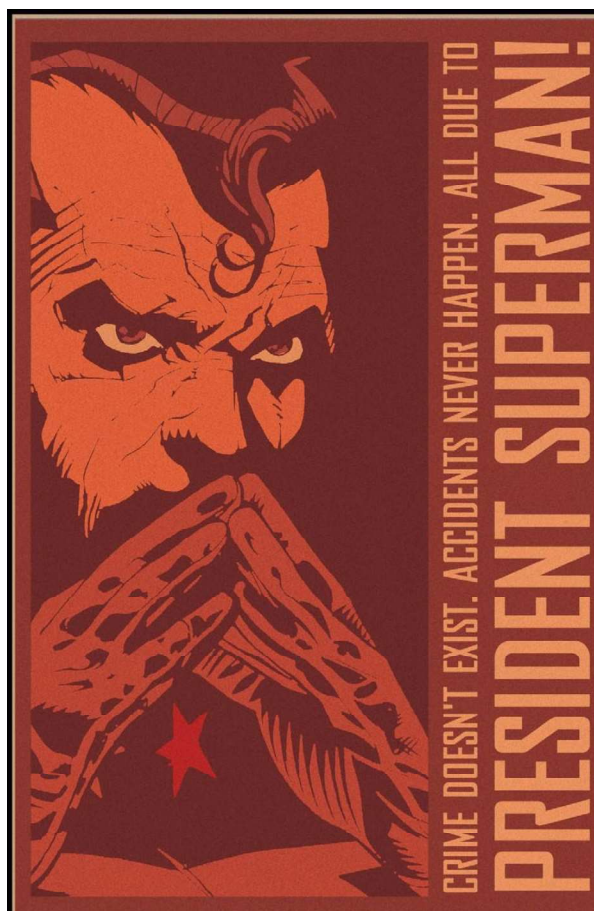
Por se tratar de um símbolo amplamente utilizado há mais de um século para representar movimentos de esquerda revolucionários, causas socialistas e comunistas, a foice e o martelo cruzados e pintados em vermelho se transformaram em símbolo que remete a uma ideologia específica. Esse mesmo símbolo, inclusive, foi utilizado pelos autores para preencher o símbolo clássico que fica no peitoral do homem de aço, em contraposição ao clássico Superman estadunidense que possui uma letra *S* no peito, contornada por um escudo e que possui duplo significado, representando a inicial de Superman, mas também a palavra “esperança” em seu mundo de origem.

Na HQ analisada, há o Superman soviético em que o clássico *S* é substituído pela foice e pelo martelo cruzados em vermelho. Evidente que as cores de sua vestimenta também se transformam, perdendo a caracterização que remete à bandeira dos EUA e ganhando cores mais fortes e escuras, como cinza escuro, preto e vermelho. Assim, o uso das cores e do símbolo pelos autores é pensado para fazer com que o leitor se contextualize em uma determinada realidade histórica, representando o Superman como um personagem que serve a uma ideologia específica: o socialismo soviético.

O uso das cores, com destaque sempre para o vermelho em tonalidades mais fortes, e dos símbolos, em que sobrepõe o uso da foice e martelo cruzados, faz com que o leitor necessite de conhecimentos prévios acerca dos significados dessas simbologias para que ele compreenda a narrativa que os autores dedicam aos quadrinhos. O significado de “worker’s utopia” remete a compreensão de senso comum do próprio conceito utopia, colocando-o como objetivo em movimento, sempre à ser alcançado.

A suposição de que seu público leitor compreenderá a simbologia utilizada nos quadrinhos, bem como as terminologias empregadas em texto, percorre toda a HQ de Mark Millar. O fundo político e ideológico dos quadrinhos analisados fica evidente, pois o roteirista se apropria de um amplo leque de conceitos e compreensões que possuem respaldo no mundo real, mesclando-os com elementos ficcionais construídos nos quadrinhos. Não só as compreensões mais básicas de tempo, espaço, movimento, relações e sentimentos humanos são utilizadas para dar sentido à obra, mas também entendimentos mais complexos de teoria e filosofia política, história, cultura e sociedade são empregados na narrativa da HQ.

Imagem 9 – President Superman!



Fonte: MILLAR, 2014, p. 3.

Na imagem 9³⁸ temos a seguinte frase: “Crimes não existem. Acidentes nunca acontecem. Tudo graças ao Presidente Superman!”. Nesse quadro, existe a representação do Superman da parte final da história em quadrinhos, o homem que assumiu o poder da máquina de Estado soviética, sucessor direto de Stálin, com uma caracterização de homem adulto e uma feição que remete frieza e disciplina, além de se apresentar como uma representação comum de um tirano, com as sobrancelhas franzidas para baixo e com um olhar fixo à frente. A posição das mãos passa o entendimento de que o líder está pensando, mas não apenas. Também passa a compreensão de que ele está tramando algo negativo, um plano maligno, que, nesse caso, remete aos próximos passos de expansão global da URSS da HQ. Suas mãos estão cobertas por luvas e sua feição está afetada pelas marcas faciais e rugas, o que evidencia um homem adulto e maduro. Em seu colarinho, há um broche em formato de estrela vermelha, símbolo comumente vinculado a partidos políticos, movimentos sociais e ideologias de esquerda.

“Crimes não existem. Acidentes nunca acontecem”. Essa frase, em teor afirmativo, remete aos instrumentos de controle de informações e de censura utilizados em regimes autoritários para impedir a difusão de notícias e fatos que pudessem comprometer a integridade desses regimes. Nesse sentido, Mark Millar apresenta uma crítica sarcástica aos instrumentos de censura utilizados historicamente por regimes antidemocráticos no decorrer do século XX. Nessa frase, há também o teor orwelliano presente em sua obra, pois aproxima a representação construída por Millar com aquela elaborada por Orwell em *1984*, no sentido em que ambos os autores elaboram textos de literatura de ficção distópica em que um dos principais temas é o controle de informações, fatos e narrativas sobre o passado e o presente. Logo, é possível perceber a inspiração do autor em Orwell para a elaboração desse ambiente de controle da verdade e da mentira em *Red Son*.

3.3 Censura e repressão no regime soviético: da HQ para os acontecimentos históricos

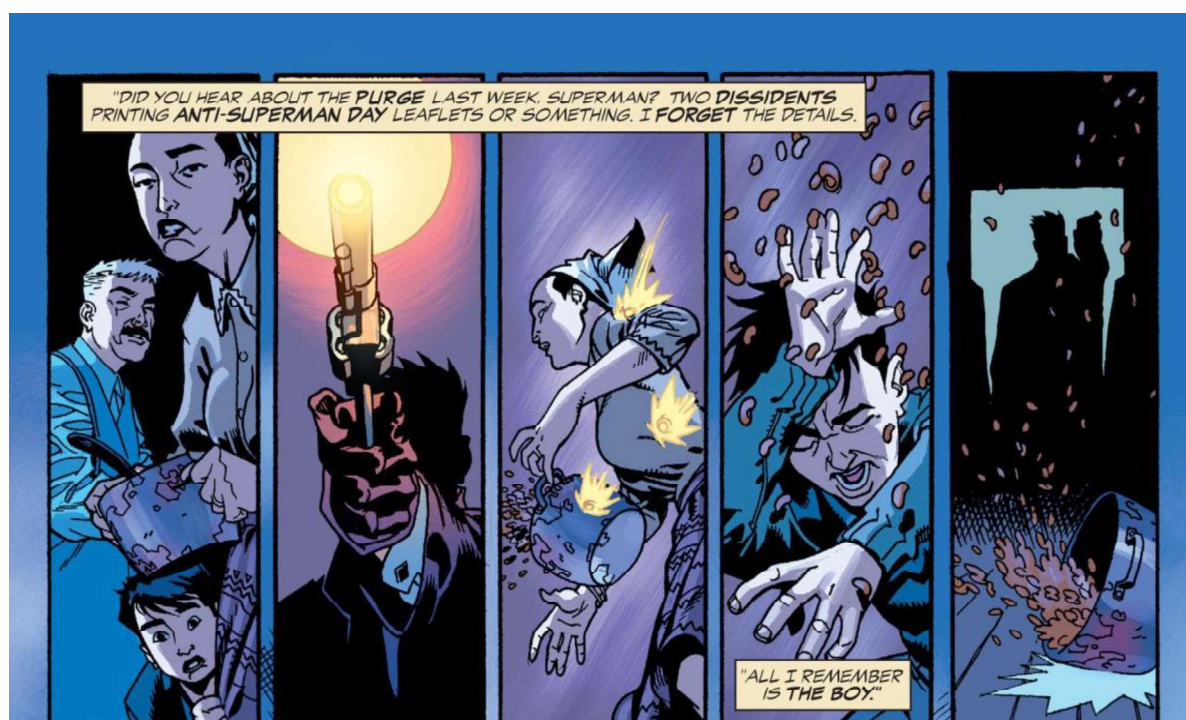
No caso específico da URSS, o diretório responsável pela censura era a Direção-Geral de Assuntos Literários e Editoriais (1922-1991), que depois mudou seu nome para Direção-Geral de Proteção de Segredos de Estado na Imprensa. A sigla em russo era conhecida como *Glavit*. A Glavit estava subordinada ao regime stalinista e era o braço censor do autoritarismo,

³⁸ As imagens 7, 8 e 9 compõem a introdução da versão definitiva dos quadrinhos – *New Edition*, no idioma original.

que buscava o controle das informações disseminadas pelos veículos de imprensa e literatura na URSS.

Nos quadrinhos, o governo soviético, primeiramente nas mãos de Stálin e depois personalizado na figura de Superman, passa a sensação para a população de segurança, prosperidade e desenvolvimento. Porém, todos aqueles que se contrapunham ao regime eram eliminados. No decorrer da trama, os censores do regime soviético, na época ainda comandado por Stálin, vieram a assassinar os pais de Batman, por difusão de propaganda anarquista, contrária ao regime stalinista. Por meio dessa ação nos quadrinhos, Mark Millar apresenta sua crítica à ausência de liberdade de opinião e livre arbítrio que havia no regime de Stálin na URSS, bem como representa os embates que ocorriam, historicamente, entre anarquistas e comunistas.

Imagem 10 – Assassinato dos pais de Batman



Fonte: MILLAR, 2014, p. 30.

“Ouvii falar sobre os expurgos da semana passada, Superman? Dois dissidentes imprimindo panfletos contrários ao Dia do Superman, ou algo do tipo. Não me recordo dos detalhes. Só me lembro do garoto”. Nesse trecho da HQ temos cinco quadros dispostos em tamanhos iguais, que mostram o assassinato dos pais de Batman, com ele, ainda garoto, presenciando toda a cena. Chama a atenção o fato de, originalmente, Bruce Wayne (Batman)

ser um herdeiro abastado de uma família rica da cidade fictícia de Gotham, que perde seus pais em um assalto noturno perpetrado em uma das vielas da violenta cidade.

No caso do arco de *Red Son*, o personagem é filho de um casal de opositores ao regime stalinista, que são mortos por um dos agentes repressores da URSS. As vestimentas simples de ambos – pais e filho – e também a condição da panela com grãos de feijão que a mãe de Batman carrega – com aspecto de velha e enferrujada – evidencia que o personagem possui origem humilde, em contraposição à roupa social do algoz, que faz parte da elite do aparelho de Estado soviético e, na narrativa dos quadrinhos, é também filho de Stálin. Como mostra a imagem 10, os pais de Batman são mortos em uma noite, como no arco original do personagem. Porém, o motivo do assassinato em *Red Son* é político. No último quadro, há a silhueta do assassino, sujeito do qual Batman buscará se vingar. Nesse momento da HQ, Mark Millar apresenta sua visão crítica do aparato censor do Estado soviético, cujo controle de corpos e de opiniões divergentes se deu pela violência física direta, com desaparecimentos, assassinatos e prisões em campos de trabalhos forçados.

As operações de captura e assassinato em massa de dissidentes, como o Grande Expurgo que ocorreu entre os anos de 1936-1938 na URSS, elaborado por Josef Stálin, “não eram excessos do regime motivados por circunstâncias raras, mas constituíam uma instituição do terror e deviam ser esperadas a intervalos regulares” (ARENDDT, 2012, p. 432). No caso soviético, com o regime bolchevique consolidado no poder, “as revoluções, sob forma de expurgos gerais, viraram instituições permanentes na União Soviética sob o regime de Stálin após 1934” (ARENDDT, 2012, p. 529).

No caso específico dos anarquistas, os enfrentamentos entre esses e os comunistas aconteciam desde a fundação da AIT. O principal representante da vertente libertária do socialismo (conhecida como anarquismo) foi o Russo Mikhail Bakunin (1814-1876). Bakunin se uniu em 1868 à Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) – a Primeira Internacional – para debater os futuros do movimento operário e da luta anticapitalista no mundo. Bakunin desde logo demonstrou discordâncias dos ideais dos comunistas e, principalmente, do pensamento de Karl Marx (1818-1883). As discordâncias se transformaram em um grande debate em torno do futuro do Estado para a organização dos socialistas: enquanto os comunistas, na figura de Marx, argumentavam que era necessário o Estado para a promoção e desenvolvimento do socialismo, os anarquistas, cuja figura proeminente era Bakunin, lutavam pela extinção dessa forma de organização do poder. Esse debate se aprofundou no Congresso de Haia, em 1872, o qual Bakunin não pode participar.

Assim, os anarquistas saíram derrotados e sua liderança foi expulsa da organização por Marx. Mas, em suas obras, Bakunin sempre deixou evidente sua crítica ao formato estatal de organização do poder que, para ele, se constituía em mais uma forma organizada de repressão. Conforme o autor:

No fundo, a conquista não é só a origem, mas também é o fim supremo de todos os Estados, grandes ou pequenos, poderosos ou fracos, despóticos ou liberais, monárquicos ou aristocráticos, democráticos e socialistas também, supondo que o ideal dos socialistas alemães, o de um grande Estado comunista, seja realizado algum dia. [...]. Arredondar, crescer, conquistar a qualquer preço e sempre, é uma tendência fatalmente inerente a todo Estado, qualquer que seja sua extensão, sua debilidade ou sua força, porque é uma necessidade de sua natureza. O que é o Estado senão a organização do poder? Está na natureza de todo poder a impossibilidade de suportar um superior ou um igual, pois o poder não tem outro objeto além da dominação, e a dominação só é real quando está submetido a ela tudo o que a obstaculiza. Nenhum poder tolera outro a não ser quando está obrigado a fazê-lo, isto é, quando se sente impotente para destruí-lo ou derrubá-lo. O simples fato de um poder igual é uma negação de seu princípio e uma ameaça perpétua contra sua existência, porque é uma manifestação e uma prova de sua impotência. Por conseguinte, entre todos os Estados que existem um ao lado do outro, a guerra é permanente e a paz tão só uma trégua (BAKUNIN, 2011, p. 27-28).

No processo revolucionário russo, que derrubou mais de 300 anos de Czarismo³⁹, o embate entre bolchevistas e anarquistas persistiu. Derrotados, os anarquistas foram marginalizados pelos bolcheviques, que tomaram o poder da máquina de Estado, que depois se tornou União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Pelas críticas que desenvolveram ao regime, foram condenados como opositores e sabotadores da causa soviética. Nesse sentido, é possível afirmar que:

A [contribuição] dos anarquistas foi a de não abrir mão da liberdade e, por isso, reiteraram com suas ações a defesa do socialismo libertário ou anarcocomunismo. Ficaram marcados, por isso mesmo, pelos bolchevistas, seus mais diretos oponentes, como os que careciam de organização para garantir o socialismo numa sociedade pauperizada, despedaçada e ameaçada pelos exércitos da Europa. Eram considerados simpatizantes pequenoburgueses importantes para o fato revolucionário, mas não para os desdobramentos da revolução, pois seus contras posicionamentos poderiam levar à restauração da velha ordem. Eles não cabiam no governo da **ditadura do proletariado**. Os anarquistas, por sua vez, viam nos bolchevistas a expressão das ideias de Marx e Engels, combatidas pelo francês Pierre-Joseph Proudhon desde a década de 1840, e depois pelos russos Mikhail Bakunin e Piotr Kropotkin desde a Associação Internacional de Trabalhadores, criada em 1864. Consideravam os bolchevistas autoritários e

³⁹ Organização política do Estado russo em formato de monarquia, na qual o Imperador (Czar) governava de maneira absoluta. O Czarismo imperou na Rússia de 1547 até a Revolução socialista de 1917.

ditatoriais, em sentido similar ao do governo burguês - incluindo o terror de Estado -, e os que lhes antecederam com faraós, imperadores, czares, reis e príncipes. Alertavam que a revolução contemporânea em si é incapaz de mudar o mundo, e que, paradoxalmente, ela está propensa a restaurar o exercício da soberania no Estado, seja em nome do povo ou do proletariado (PASSETTI, 2017, p. 48-49, grifos do autor).

Os bolchevistas viam nos anarquistas o “perigo de restauração da velha ordem” por “ausência de organização”, enquanto que os últimos enxergavam nos primeiros o “perigo do autoritarismo”, da ditadura e da soberania no Estado, onde um poder se impunha sobre todos os demais, seja em nome do povo ou do proletariado. Esse tipo de organização era considerado pelos anarquistas como uma forma diferente da repressão que já ocorria anteriormente e que era inerente ao Estado-nação. Sobre os anarquistas no processo revolucionário russo, Passetti afirma:

Os anarquistas russos anônimos também não foram poucos e compuseram a maior força socialista junto com os bolchevistas durante os primeiros anos da revolução. Mas como toda revolução necessita se conservar, os anarquistas minoritários passaram à condição de adversários e, em pouco tempo, de inimigos. Acabaram anônimos nos campos de concentração como escravos do modo de produção socialista, foram mortos, exilaram-se ou se mantiveram calados por um longo tempo. Cada um deles sabia que a vitória da **ditadura do proletariado** era sua possível morte instantânea (PASSETTI, 2017, p. 53, grifos do autor).

Essa marginalização e decorrente extermínio dos anarquistas russos pela URSS foi representada por Mark Millar nos quadrinhos. O principal inimigo existente no interior da sociedade soviética é justamente o Batman, personificação da causa anarquista e principal ameaça interna à qual o governo russo, na figura de Superman, busca eliminar. É evidente que o ponto crucial da crítica do autor na construção desse personagem é o perigo que o dissenso representava para o regime soviético, afinal, todo o aparato de Estado, incluso o homem de aço, foram colocados no enalço do homem-morcego russo.

Imagem 11 – Anarchy in black



Fonte: MILLAR, 2014, p. 64.

Nesse quadro, que ocupa mais da metade de sua página, há o destaque ao personagem Batman, com uma roupa cinza-escuro e um chapéu tipicamente usado no inverno russo e muito utilizado em representações da indústria cultural para se referir a Rússia e a outros países do leste europeu. Seus aparatos simples e sua roupa velha contrastam com a avançada sociedade soviética. O homem-morcego se balança no símbolo da URSS dos quadrinhos pós-morte de Stálin, que é o mesmo símbolo que Superman carrega em seu peito, reforçando a representação de Mark Millar que Superman e URSS se tornam, aos poucos, um só. Batman é perseguido e alvejado por um helicóptero da polícia soviética, cujo símbolo é uma mistura do escudo do Superman com uma caveira preta, reforçando a percepção do autor sobre a finalidade do policiamento e da perseguição da oposição em regimes autoritários e especificamente no soviético: o extermínio do dissenso. Essa polícia é a *KGB*.

Imagem 12 – agente da KGB



Fonte: MILLAR, 2014, p. 66.

A KGB (sigla de *Komitet Gosudarstveno Bezopasnosti*, que em português é traduzido como Comitê de Segurança do Estado) foi a principal organização de serviço secreto do Estado soviético. Fundada em 1954 e extinta com o fim da URSS em 1991, suas funções eram semelhantes às desenvolvidas pelas famosas organizações americanas *CIA* (*Central Intelligence Agency*) e *FBI* (*Federal Bureau of Investigation*), sendo as principais atribuições da organização: zelo pelos assuntos de segurança nacional e internacional da URSS, investigação e averiguação de crimes cometidos contra o governo soviético e atividades de espionagem. Nos quadrinhos, a KGB é representada na figura de policiais protegidos com máscaras de gás e fortemente armados, como é possível ver na imagem 12. A máscara em um cenário noturno destaca os olhos vermelhos como tecnologia de visão noturna. Suas vestimentas iguais e o contraste entre claro e escuro com destaque para a caveira no símbolo da organização os coloca como representação da morte, organizada e sistematizada pelo governo soviético em *Superman – Red Son*.

Os agentes da KGB são mobilizados para capturar Batman, mas não obtêm sucesso. Batman sai vivo para confrontar Superman. No confronto, Batman acaba se suicidando. O homem-morcego capturou o homem de aço, assim como já havia subjugado a Mulher-Maravilha, aprisionando-os em uma caverna. Após não conseguir sucesso em sua missão, ele explode a si mesmo, evitando ser pego como preso político por Superman. Nesse sentido, talvez a colocação mais complexa do autor para representar o perigo da oposição e, evidentemente, da liberdade na ficção distópica totalitária é o controle das mentes dos contrários à URSS. Todos os presos políticos que não foram exterminados pela KGB no regime soviético foram lobotomizados pelo governo e transformados em serviçais, uma espécie de robôs que servem àqueles que indicam as ordens.

É perceptível a semelhança com *Nós*, de Zamiátin. Em seu texto, o autor russo também elabora um mecanismo estatal de lavagem cerebral voltado para a operação dos dissidentes do regime. Em *Red Son*, Mark Millar constrói uma representação semelhante àquela elaborada pelo autor russo, voltada ao controle mental dos opositores do regime soviético. Logo, é mais um fator que aproxima a HQ com os textos clássicos de literatura de ficção distópica apresentados anteriormente.

Imagem 13 – Controle mental dos opositores do regime



Fonte: MILLAR, 2014, p. 104.

É possível perceber que, nesse momento dos quadrinhos, Mark Millar e os desenhistas trabalharam em conjunto para construir a representação do controle mental dos opositores do regime soviético, controle padronizado pelo governo. Todos àqueles que foram presos políticos e que demonstraram simpatia pela causa anarquista de Batman foram lobotomizados e vestidos com a fantasia do homem-morcego. Em suas cabeças, foram implantados discos na região direita e frontal do cérebro, sendo esse mecanismo responsável pelo controle mental dos presos.

Historicamente, a lobotomia era uma prática de intervenção cirúrgica que cortava as conexões do lóbulo frontal com as demais regiões do cérebro. O procedimento causava diversos problemas, deixando muitos pacientes em estado vegetativo, perdendo a capacidade de abstração e de interação social. Na narrativa ficcional de *Superman – Red Son*, os lobotomizados apresentam suas funções físicas operantes, mas sua individualidade está morta. As pessoas são utilizadas pelo regime soviético, sob o comando de Superman, não só como serviçais, mas também como símbolo de poder e ameaça àqueles que se opuserem ao regime, advertindo-os que esse seria o destino dos contrários à URSS.

No decorrer do arco da HQ, os fatores políticos, socioeconômicos e diplomáticos do regime soviético passam, pouco a pouco, para o controle de Superman. Ao ver seu povo, após a morte de Stálin, sucumbir ao desemprego e a fome, o alienígena decide intervir e assumir o controle do Estado. Na trama, Estado e personagem se fundem em torno de uma ideologia comum: o expansionismo soviético por todo o globo. É sabido que existiram diversas versões desse personagem icônico no decorrer da História, principalmente nos quadrinhos de produção estadunidense. Mas, no caso das HQ analisadas, fica evidente que o Superman é uma resposta satírica de Mark Millar acerca de como um ser humano com poderes ilimitados se comportaria em uma sociedade real, com uma dinâmica complexa e cheia de contradições, problemas, crenças e ideologias. No caso em questão, a representação construída pelo autor coloca o homem de aço em uma sociedade bastante particular, de um momento histórico específico: a URSS da Guerra Fria.

3.4 O Estado soviético em *Red Son*

A maneira como Mark Millar coloca o Superman no âmbito de uma nação movida por uma crença ideológica faz com que a união de ambos aprofunde elementos que o autor percebia e que representa nos quadrinhos. Ou seja, Mark Millar capta elementos de

autoritarismo e violência em uma sociedade e transporta esses fatores para dentro das HQ, elevando o nível desses ao máximo, como forma de crítica à política e ideologia dos soviéticos e também dos estadunidenses, forçando seus leitores a refletir sobre qual seriam as implicações da vitória da Guerra Fria não pelos EUA, mas sim pela URSS.

As representações que Mark Millar constrói em relação a União Soviética apresentam os embates entre utopia e progresso *versus* liberdade, expurgos e controle mental *versus* liberdade, e colocam a figura histórica da URSS, mesclada com toda a ficção do enredo dos quadrinhos, em uma posição de regime totalitário, seguindo as elaborações dos textos clássicos de literatura de ficção distópica problematizados no início dessa pesquisa. Logo, compreender o conceito totalitarismo é fundamental, no sentido de perceber como esse entendimento se aproxima da representação contida nos quadrinhos. Mas o que é um regime totalitário? Como os elementos presentes nos quadrinhos podem ser entendidos como representações de uma distopia totalitária?

Segundo Hannah Arendt, o totalitarismo é uma nova forma de governabilidade que surgiu no entreguerras e que não desapareceu com o fim da Segunda-Guerra Mundial (1939-1945), se constituindo como um regime diferente das ditaduras e das tiranias, pois, “o domínio total é a única forma de governo com a qual não é possível coexistir” (ARENDR, 2012, p. 420). Para a autora, as principais condições do domínio total são a transformação das classes em massas e a eliminação da solidariedade grupal, em que o isolamento de indivíduos atomizados afeta a todos, inclusive àqueles no topo da estrutura, pois “não existe qualquer inter-relação entre os que exercem as funções de comando” (ARENDR, 2012, p. 546). O totalitarismo, nesse sentido, é motivado pelas ideologias, e busca a transformação da natureza humana. Esse regime tem nos campos de concentração – no caso soviético, nos Gulag – o laboratório em que se leva ao limite o procedimento de transformação da natureza humana.

No totalitarismo, o exército se mantém relevante, mas perde certo papel de destaque – como teria em regimes tirânicos ou ditatoriais, como exemplo das ditaduras militares –, sendo substituído pela polícia secreta. No caso dos quadrinhos analisados, a representação desse aparato policial se dá na construção da KGB como principal força ostensiva – para além do próprio Superman – do regime soviético. Dessa maneira, o centro do poder reside na polícia secreta, único órgão de verdadeiro poder. A polícia, nesse sentido, executa normas políticas, ordens do alto escalão do governo totalitário. Nesse regime existe a contraposição entre Estado – que se constitui enquanto poder aparente – e o Partido que é a autoridade real.

A relação entre as duas fontes da autoridade, entre o Estado e o Partido, é a relação entre uma autoridade aparente e outra real, de modo que muitos descrevem a máquina governamental do regime totalitário como fachada importante, a esconder e disfarçar o verdadeiro poder do partido (ARENDDT, 2012, p. 534).

No caso soviético, a contraposição Partido – como poder ostensivo – e Polícia Secreta – como poder real – tem efeito semelhante do contraste Estado/Partido descrito acima.

O totalitarismo transforma o sistema partidário em movimento de massa, pois, com o fim das classes sociais e com o surgimento da massa na política, o sistema partidário torna-se obsoleto, tendo em vista que não há mais interesses de classe a representar. Da mesma maneira, a política externa é vertida em objetivos de domínio global a partir do expansionismo. Esse é um dos fatores mais importantes representados nos quadrinhos. No momento em que Superman assume a liderança da máquina de Estado soviética, prossegue com os planos de Stálin para o domínio do planeta por parte da URSS, encontrando como entrave a democracia estadunidense e sua ideologia liberal.

Para entender o totalitarismo, é necessário compreender o conceito ideologia. Para Arendt, a ideologia é central nesse regime:

Pois a ideologia difere da simples opinião na medida em que se pretende detentora da chave da história, e em que julga poder apresentar a solução dos “enigmas do universo” e dominar o conhecimento íntimo das leis universais “ocultas”, que supostamente regem a natureza do homem (ARENDDT, 2012, p. 234).

De acordo com Arendt, “toda ideologia que se preza é criada, mantida e aperfeiçoada como arma política e não como doutrina teórica” (ARENDDT, 2012, p. 235). Por isso a ideologia é perigosa no caso do totalitarismo, pois pode ser moldada aos interesses do líder do partido. No caso soviético, Stálin esvaziou a teoria marxista de qualquer conteúdo teórico, transformando-a em doutrina.

É importante destacar que existe diferença entre o movimento totalitário e suas características, que pode acontecer em diversos contextos e países, e o totalitarismo efetivamente no poder. O totalitarismo requer material humano para se consolidar no poder. Considerando essa afirmativa, Arendt coloca que as únicas duas experiências totalitárias do século XX ocorreram na Rússia stalinista e na Alemanha nazista. Para a autora, “somente onde há grandes massas supérfluas que podem ser sacrificadas sem resultados desastrosos de despovoamento é que se torna viável o governo totalitário” (ARENDDT, 2012, p. 438). Os movimentos totalitários, diferente do regime totalitário, podem ocorrer em quaisquer lugares

onde existam massas e essas desenvolvam “certo gosto pela organização política” (ARENDT, 2012, p. 438).

As massas são um aglomerado amorfo de indivíduos atomizados e solitários que não se unem por interesses comuns ou por articulações próprias de classe.

O termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto (ARENDT, 2012, p. 438-439).

Podem ser caracterizadas pela indiferença, além do desprezo pelo presente e pelo imediato, pois a mentalidade das massas “raciocinava em termos de continentes e sentia em termos de séculos” (ARENDT, 2012, p. 445). A autora coloca que as massas dos movimentos totalitários, em sua grande parte, não haviam participado anteriormente de processos políticos, o que facilitou para os partidos a construção de propagandas que visavam sua organização, bem como o reforço de programas políticos baseados em mentiras.

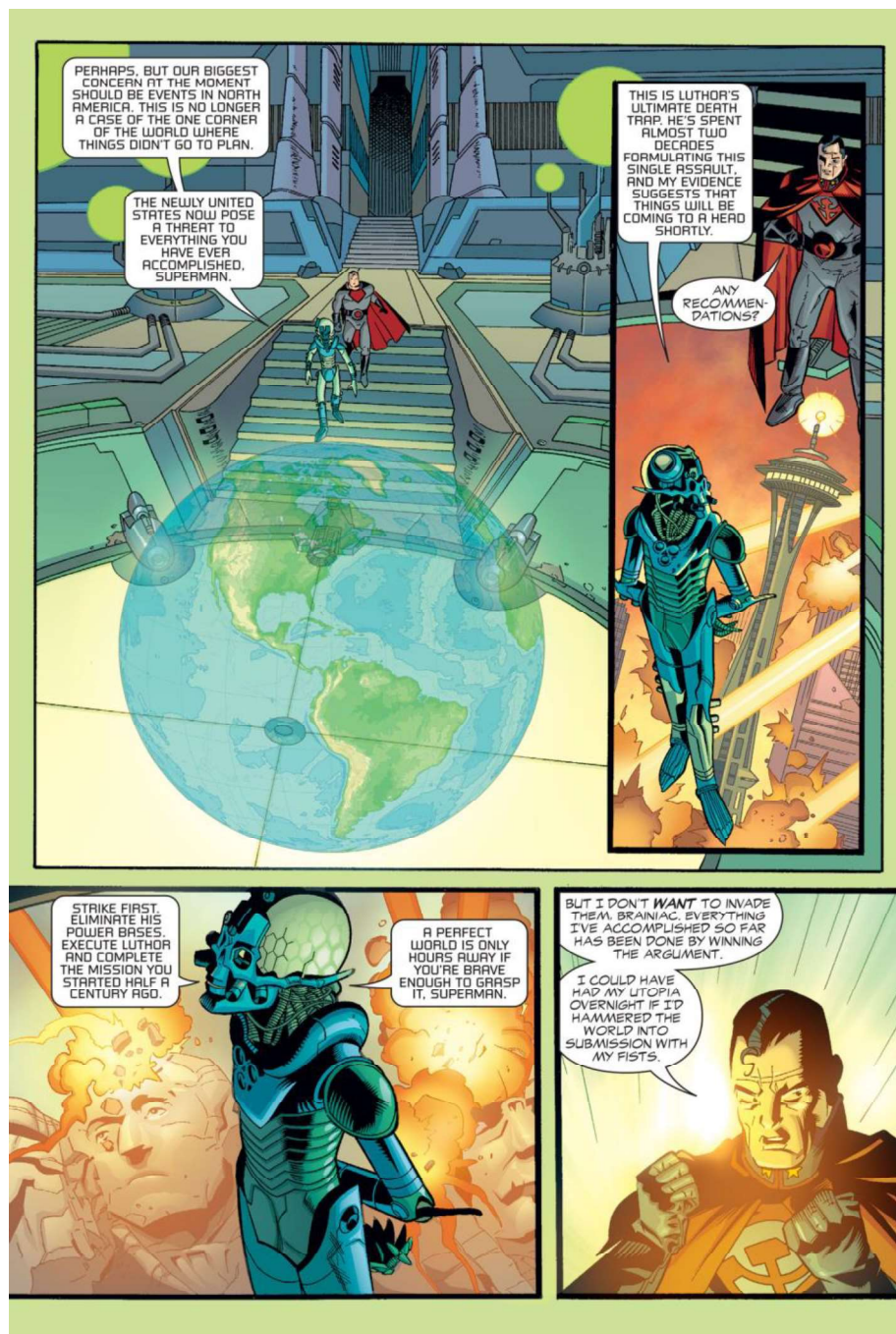
O fim da divisão entre classes transformou a maioria das pessoas que existiam por trás dos partidos políticos em uma massa de indivíduos desorganizados e enraivecidos que possuíam pouca coisa em comum, exceto a descrença na democracia liberal, no sistema partidário e o ódio das lideranças políticas tradicionais. Essa massa insatisfeita aumentou com rapidez em países europeus após a Primeira-Guerra Mundial (1914-1918), bem como após o *crash* (quebra) da bolsa de Nova Iorque em 1929, em proporção com o crescimento da inflação e do desemprego, que em muito agravaram as sequelas das derrotas militares.

A verdade é que as massas surgiram dos fragmentos da sociedade atomizada, cuja estrutura competitiva e concomitante solidão do indivíduo eram controladas apenas quando se pertencia a uma classe. A principal característica do homem da massa não é a brutalidade nem a rudeza, mas o seu isolamento e a sua falta de relações sociais normais. [...] essas massas, no primeiro desamparo da sua existência, tenderam para um nacionalismo especialmente violento, que os líderes aceitavam por motivos puramente demagógicos, contra os seus próprios instintos e finalidades” (ARENDT, 2012, p. 446).

Isso posto, o totalitarismo é a organização massiva de “indivíduos atomizados e isolados” (ARENDT, 2012, p. 453), conseqüentemente, solitários. Não são simples movimentos, pois exigem lealdade total, mesmo que essa lealdade acabe com a vida daquele ou daqueles que se dedicaram ao regime. Essa exigência é feita pelas lideranças dos

movimentos com a garantia para seus adeptos de que um dia a organização abrangerá todos os seres humanos da terra. Essa forma de lealdade só é possível quando esvaziada de todo conteúdo concreto, o que faz do totalitarismo um regime com ausência de programa político sólido. Essa característica está presente nos quadrinhos de *Superman – Red Son*, quando seu protagonista discute com o vilão *Brainiac* as maneiras de subjugar, sem violência, todas as nações do globo e, em especial, os Estados Unidos da América.

Imagem 14 – Debate entre Superman e Brainiac



Fonte: MILLAR, 2014, p. 118.

Na terceira parte do arco de *Red Son*, intitulada *setting*, analiso um conjunto de quadrinhos sobrepostos que mostram o diálogo entre a inteligência artificial Brainiac e o presidente Superman acerca das ações do governo do homem de aço em relação aos EUA. A imagem mostra o mausoléu do Superman, construído com uma tecnologia avançada, e um holograma do planeta terra, destacando as Américas. Aos pés dos dois personagens tem-se a representação da ideia de Brainiac, sugerindo que Superman deveria atacar preventivamente os EUA, evitando, assim, que a URSS fosse atacada. Podemos observar, ao fundo de Brainiac, o Monte Rushmore, localizado em Black Hills, Dakota do Sul, famoso pelas esculturas das gigantes cabeças de pedra que representam quatro presidentes dos EUA: George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln. No contexto dos quadrinhos, o vilão sugere a Superman destruir os EUA, indicando também o ataque aos seus símbolos históricos. Segue o diálogo entre os personagens, exposto na imagem 14:

- **Brainiac:** [...] possivelmente, porém nossa maior preocupação no momento são os eventos na América do Norte. Não se trata mais do único canto do mundo onde as coisas não seguem de acordo com o planejado. Os recém-reagrupados Estados Unidos representam agora uma ameaça a tudo que já concretizou, Superman. Essa é a derradeira armadilha mortal de Luthor. Ele passou quase duas décadas formulando esse único ataque, e as minhas evidências sugerem que o desfecho ocorrerá muito em breve.
- **Superman:** alguma recomendação?
- **Brainiac:** ataque primeiro. Elimine suas bases de poder. Execute Luthor e complete a missão que iniciou a meio século atrás. Um mundo perfeito está a apenas horas de distância, se for corajoso o suficiente para toma-lo, Superman.
- **Superman:** Mas eu não **quero** [grifo do autor] invadi-los, Brainiac. Tudo que realizei até o momento foi feito pelo diálogo. Poderia ter minha utopia em um simples dia se optasse por subjugar o mundo com meus punhos (MILLAR, 2014, p. 118)⁴⁰.

Brainiac fala dos “recém reagrupados EUA”, referindo-se ao Estado que havia se separado após uma profunda crise econômica e política que resultou em uma guerra civil. Também se refere ao “único canto do mundo onde as coisas não seguem de acordo com o planejado”, tratando diretamente do controle verticalizado da política global a partir da Rússia soviética sob o julgo de Superman. Anteriormente, quando o projeto expansionista do personagem ainda estava em curso, o Chile também fora citado como dissidente. Compreendo esse “Chile” como a representação histórica do país da década de 1970, após o golpe de Estado do general Augusto Pinochet em 1973, que derrubou do poder a única experiência democrática socialista da América Latina, quando o presidente eleito Salvador Allende foi

⁴⁰ Tradução livre, em diálogo com MILLAR, 2017, p. 118.

deposto e assassinado no Palácio de La Moneda. Após o golpe, se sucedeu uma ditadura militar de base econômica neoliberal que perdurou até os anos 1990.

Chama atenção o fato de, apesar das diversas ditaduras militares que ocorreram na América Latina, financiadas direta ou indiretamente pelo governo dos EUA, numa política intervencionista e imperialista, apenas o Chile de Pinochet é citado, pois foi nesse país que a política econômica ultraliberal dos *Chicago Boys* fora implantada, com auxílio direto do governo estadunidense. Esses jovens economistas chilenos seguiam a filosofia da Escola de Chicago, baseados principalmente nos intelectuais Milton Friedman e George Stigler, onde estruturaram a economia do governo ditatorial chileno, impondo profundas transformações econômicas, reformas e privatizações, transformando o Chile em um laboratório do neoliberalismo.

Em *Red Son*, o Chile é citado em *Ascendant*, na página 59, por uma guia dentro do museu do Superman na URSS. O país aparece apenas essa vez, como único aliado dos EUA contra a URSS, sendo uma das duas últimas economias capitalistas ainda sobreviventes no globo e prestes a colapsar. Chama atenção, também, a sátira elaborada por Mark Millar, pois o último aliado dos Estados Unidos se constitui em uma ditadura militar. O autor, nesse sentido, representa a aproximação histórica do governo estadunidense, no período da Guerra Fria, com ditaduras militares na América Latina – muitas dessas financiadas e apoiadas pelo país – e com movimentos golpistas e antidemocráticos ao redor de todo o mundo. Muitos dos golpes de Estado, levados à cabo por esses movimentos, foram apoiados pelo governo dos EUA, o que se mostra uma hipocrisia, pois o país que se disse defensor da autodeterminação, da liberdade e da democracia, por vezes não respeitou as decisões políticas de outros países do Oriente Médio, Ásia e América Latina, principalmente quando essas escolhas contrariavam os interesses estadunidenses.

Após Brainiac sugerir que Superman ataque os Estados Unidos da América, subjugando o último reduto de resistência ao expansionismo soviético no mundo, o homem de aço responde: “mas eu não **quero** invadi-los”. A ênfase de Mark Millar no verbo “querer” – em inglês, *want* – demonstra o lado contraditoriamente humano de Superman, em contraste com a liderança do governo soviético, personificação de uma ideologia. Querer, nesse sentido, demonstra poder de escolha, ou seja, liberdade. O que se apresenta como uma sátira, tendo em vista que todos os que foram subjugados por Superman tiveram seu direito de “querer”, ou seja, escolher, negado pelo governo da URSS. “Tudo que realizei até o momento foi feito pelo diálogo”, diz o homem de aço. O personagem, nesse momento, demonstra ingenuidade, sendo

destacada pelo autor, pois não compreende que a manifestação do poder não se dá apenas diretamente pela intervenção em outros países, mas também é simbólica e política, como a imposição de um poder maior sobre outro menos influente. No caso dos quadrinhos, o personagem Superman acredita que conquistou sua *utopia* pelo diálogo. Mas, afinal, quem se oporia ao homem de aço?

O personagem também se refere ao seu ideal como utópico. A utopia, em um sentido amplo do termo, é uma verdade positiva, porém inalcançável, pois sempre está em movimento. A igualdade entre todos os homens, dessa maneira, também é compreendida por Superman como utópica, pois para ser almejada há a necessidade de um governo que se sobreponha em relação aos demais, o que se constitui enquanto uma contradição ao próprio ideal. O lado humano e sentimental – e, por isso mesmo, falho – de Superman, transparece na narrativa ficcional dos quadrinhos. É essa ingenuidade que a inteligência artificial Brainiac busca manipular, induzindo o alienígena soviético a intervir belicamente no território dos EUA. Por outro lado, a utopia do homem de aço se transforma em distopia no decorrer do arco de Mark Millar, da mesma maneira como exposto no início dessa pesquisa. No ocidente, a ideia de utopia adquiriu teor pejorativo, pois foi transformada em base para os surgimentos das distopias contemporâneas.

A tensão construída na narrativa de *Red Son* entre o expansionismo do governo soviético pela via da diplomacia e imposição de poderio bélico contra a intervenção direta para a subjugação de outra nação, perpassa toda a ficção da HQ. Esse é um ponto importante, pois coloca a utopia do progresso e da segurança da URSS sob o controle do líder Superman contra a liberdade, a individualidade e a criatividade dos EUA, cujo personagem principal é Lex Luthor. Dessa maneira, Luthor é o representante da democracia liberal estadunidense, além de seu sistema econômico capitalista, com primazia pela liberdade. Da mesma forma, é um personagem complexo, egocêntrico, narcisista, misógino⁴¹ e despótico – pois, mesmo defendendo a liberdade – como valor também utópico –, recorre a medidas antidemocráticas, paramilitares e terroristas para derrubar o líder soviético do poder. Em contrapartida, na Rússia, o Batman é o arqui-inimigo de Superman, representando o anarquismo, a desobediência civil, o caos e a revolução, um desvio interno à política da URSS e que, logo, foi controlado pelo governo. O homem de aço representa um líder opressor, que busca a

⁴¹ A misoginia é uma característica comum aos personagens masculinos de *Red Son*. Não só Lex Luthor é misógino em relação a sua própria esposa, mas Superman e Batman também apresentam essa característica em relação a Mulher Maravilha.

continuidade e o aprofundamento do governo de Stálin, mesmo que movido por boas intenções.

O dilema moral do líder Superman se resume à questão: agir com violência autoritária contra os opositores ou não? O homem de aço tomou, no decorrer da narrativa de *Red Son*, diversas medidas autoritárias contra os opositores, como controle de mentes por meio de neurocirurgia, prisões, assassinatos, imposições e embargos. Essas ações, todavia, foram consideradas pelo personagem como não violentas, o que demonstra certa ingenuidade do líder da URSS. O personagem decide invadir os EUA, influenciado por Brainiac, sofrendo resistência da tropa dos Lanternas Verdes, liderados pelo personagem Hal Jordan, e das Amazonas, cujo líder é a Mulher Maravilha. Porém, foram obstáculos facilmente derrotados pelo Kryptoniano.

Hal Jordan é um personagem interessante. O Lanterna Verde nessa HQ é um coronel do exército americano sobrevivente à tortura e à violência em condições extremas, quando foi preso por inimigos comunistas na Malásia, na década de 1980. A Malásia é um país do sudeste asiático, próximo do Vietnã, Indonésia e China, se constituindo como mais um dos vários pontos estratégicos na disputa geopolítica global da época da Guerra Fria. Em *Superman – Red Son*, após ter seu avião abatido no pacífico sul, o coronel e sua frota foram presos e torturados durante quatro anos. Hal Jordan não sucumbiu devido a sua força de vontade e imaginação fértil, que permitiu ao personagem abstrair de si mesmo naquele contexto de violência.

Imagem 15 – Hal Jordan preso e torturado



Fonte: MILLAR, 2014, p. 112.

Na imagem 15 há uma cena de tortura do personagem Hal Jordan sendo afogado por guerrilheiros caricatos, com estereótipo asiático e traje militar. Ao fundo, seus companheiros de guerra jazem pendurados, pois provavelmente também serão torturados. No balão de diálogo, o personagem Lex Luthor narra:

– Lex Luthor (em diálogo com James Olsen⁴²): “você provavelmente leu a história sobre seu avião ter sido abatido na Malásia em 1983, quando ainda estávamos tentando expulsar os comunistas do pacífico sul. [Hal Jordan] foi

⁴² James Bartholomew Olsen, conhecido também como Jimmy Olsen, é um personagem ficcional do universo dos quadrinhos da DC Comics. Originalmente, é um grande amigo de Superman e Lois Lane. Em *Superman – Red Son*, Jimmy é aliado de Lex Luthor e representante do governo dos EUA, auxiliando Luthor no embate contra Superman e a URSS.

capturado pelo inimigo, torturado todos os dias e alimentado com uma dieta de insetos até pesar esqueléticos quarenta quilos”⁴³.

A representação do Lanterna Verde de Millar coloca o veterano de guerra estadunidense, atuante em conflitos nas regiões asiáticas, como um sujeito com o psicológico abalado. A construção psicológica que Mark Millar faz para o personagem Hal Jordan é de um soldado psicologicamente abatido, com traços de psicopatia e profundos traumas da época de guerra. Essa representação do veterano de guerra que retorna do conflito e se encontra em situação de desassistência e com transtornos psicológicos lembra as clássicas representações dos veteranos de guerra do Vietnã⁴⁴, difundidas pela indústria cultural estadunidense, como os personagens Rambo (interpretado por Sylvester Stallone) e Travis Bickle, interpretado pelo ator Robert De Niro em *Taxi Driver*, do diretor Martin Scorsese.⁴⁵ Por outro lado, em *Superman – Red Son*, o personagem Hal Jordan, mesmo estando desequilibrado emocionalmente, é escolhido para ser o Lanterna Verde, por conta da sua capacidade imaginativa, onde é colocado para combater o homem de aço soviético que planeja invadir o território dos EUA. Assim, transparece a crítica do autor, pois o veterano de guerra só possuía valor estratégico e militar para o governo estadunidense, podendo ser facilmente descartado ou substituído.

Em *Red Son*, o auge da reflexão proposta por Mark Millar se dá no diálogo final entre os personagens Lois Luthor, Lex Luthor e Superman, onde os papéis se invertem: Superman derrotou o Lanterna Verde, a Mulher Maravilha e invadiu o território dos EUA, contrariando a sua fantasia utópica de conquista global pela via pacífica de negociações, enquanto Luthor havia estado no mausoléu de Superman, visando frustrar seus planos. Nesse momento, Luthor cita a cidade de Stalingrado⁴⁶, presa dentro de um globo de vidro, como se fosse um aquário. No decorrer da trama da HQ, Lex Luthor usa Brainiac para reduzir o perímetro urbano de Stalingrado à nível microscópico, fazendo com que a cidade coubesse dentro de um frasco de vidro. Superman invade o escritório de Luthor e recupera a cidade. Todavia, em toda a sua trajetória como liderança soviética, nunca conseguiu retornar à cidade símbolo da nação russa ao seu tamanho original. No quadrinho abaixo vê-se o homem de aço salvando o aquário de uma queda ao chão, o que demonstra a fragilidade de toda uma população, subjugada por uma

⁴³ Tradução livre, em diálogo com MILLAR, 2017, p. 112.

⁴⁴ A Guerra do Vietnã foi um conflito entre dois governos vietnamitas que disputavam a unificação da região sob seus poderes. A parte norte do país foi apoiada pelos soviéticos, enquanto os estadunidenses ajudaram a parte sul. A guerra durou 20 anos – de 1955 até 1975. A partir de 1965, os EUA enviaram soldados para o conflito.

⁴⁵ *Taxi Driver*. País: Estados Unidos da América. Ano: 1976. Diretor: Martin Scorsese. Duração: 114 min.

⁴⁶ Historicamente, a região adquiriu o nome de Stalingrado em homenagem ao líder soviético Josef Stálin. O nome persistiu até os anos 1960.

força superior. Essa parábola é fundamental para o desfecho da metáfora presente na narrativa dos quadrinhos⁴⁷.

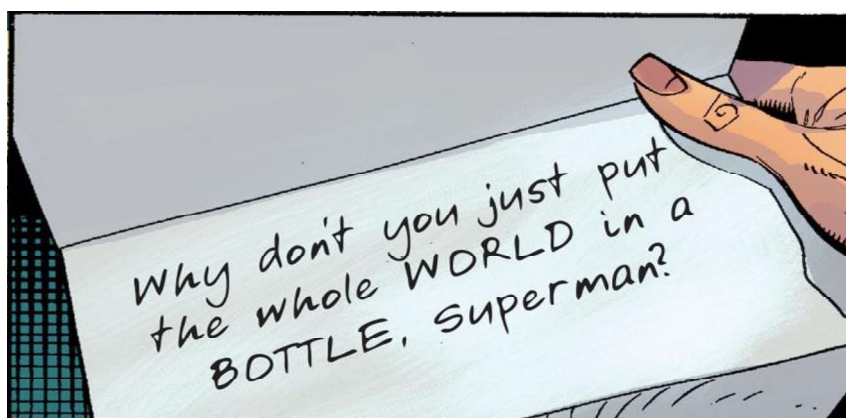
Imagem 16 – Stalingrado dentro de um globo de vidro



Fonte: MILLAR, 2014, p. 56.

No desfecho de *Red Son*, quando o homem de aço invade o território dos Estados Unidos da América e encontra Lois Luthor oferecendo resistência sozinha, a informa que pretende destruir a região e pede que a personagem evacue a Casa Branca. Todavia, Lois diz para Superman que há um bilhete em seu bolso, escrito por Lex Luthor. O bilhete contém as seguintes palavras:

Imagem 17 – Carta para Superman, de Lex Luthor



Fonte: MILLAR, 2014, p. 132.

⁴⁷ Nos quadrinhos convencionais do Superman, também há uma cidade dentro de um globo de vidro. *Kandor* foi poupada do apocalipse em Krypton, sendo miniaturizada e roubada por Brainiac. Nela, restam os últimos remanescentes do povo Kryptoniano.

Na imagem 17 tem-se a metáfora referindo-se a reflexão utopia *versus* liberdade. Afinal: “por que você simplesmente não coloca o mundo inteiro numa garrafa, Superman?” Ou seja, por que não subjuga tudo e todos de uma vez? Assim, o autor Mark Millar evidencia a contradição da ideologia do homem de aço, que buscava libertar todos os homens das amarras da opressão do capitalismo, oprimindo-os com a justificativa do progresso socioeconômico, da igualdade e da segurança para todas as pessoas, sob o julgo do socialismo soviético. Ao perceber que, derrotando todos os opressores da terra, ele seria o único restante, Superman compreende que, apesar de ser um contra toda a humanidade, o homem de aço havia se transformado em tirano, subjugando pela via da força toda uma espécie de seres não poderosos. Isto é, Superman fez com o planeta o que Luthor havia feito com Stalingrado. Ao se ver como opressor, Superman desaba e chora, desistindo de seu plano expansionista. Após Brainiac se rebelar, o homem de aço o derrota, levando-o para longe do planeta Terra. Assim, sem seu líder, a União Soviética se desintegra, dando fim à Guerra Fria dos quadrinhos, abrindo espaço para o retorno dos EUA como potência mundial. Comparando o tempo da narrativa com o tempo histórico que ela representa, a Guerra Fria dos quadrinhos termina no mesmo período que o acontecimento histórico real.

Em *Superman – Red Son*, percebo inicialmente o Superman soviético como um sujeito, ou seja, um personagem interativo com o contexto, com o ambiente e com as demais figuras da narrativa, sejam elas representações ficcionais – como Lex Luthor, Lois ou Batman – ou caricaturais de sujeitos históricos – como Stálin. Porém, Mark Millar coloca o homem de aço não apenas como um personagem – o que é evidente – mas também como a personificação de uma ideologia. Não é sem propósito que o Superman soviético carrega uma foice e um martelo vermelhos em seu peito.

Imagem 18 – Superman is here to rescue them



Fonte: MILLAR, 2014, p. 51.

“Digam aos seus amigos que eles não precisam ter mais medo ou fome, camaradas. Superman está aqui para salvá-los”. Nesse quadrinho, que ocupa uma página por inteiro, o homem de aço levanta voo com o braço esquerdo levantado na diagonal para cima e para a esquerda, o que lembra formas de saudação variadas que existiam em regimes autoritários. A mais famosa dessas saudações é, evidentemente, a saudação do regime nazista, que era feita com o braço direito. O braço de Superman aponta para o céu, enquanto abaixo dele a população russa comemora a tomada de decisão do personagem. Na parede do prédio de

Estado da URSS, além das bandeiras vermelhas e da centralidade do símbolo comunista, há duas grandes bandeiras com os rostos de figuras históricas importantes para o processo revolucionário russo: Josef Stálin e Vladimir Ilyich Ulyanov, o Lênin (1870-1924). É interessante que Lênin e Stálin olham para o céu, representando o olhar em direção ao futuro, e é na mesma direção para a qual Superman alça voo, o que evidencia a representação construída de um personagem em consonância com a ideologia da União Soviética. As bandeiras também tremulam para a direção à qual Superman está voando. Os punhos das pessoas que comemoram estão fechados. O punho fechado e levantado para cima é símbolo de luta que movimentos sociais de esquerda, causas revolucionárias e partidos políticos comumente usam para representar suas ideologias. As vestimentas dos populares são trajes de frio, o que ambienta os personagens no inverno da União Soviética.

3.5 Superman como líder da União Soviética

Analisando toda a narrativa ficcional de *Superman – Red Son*, é perceptível que um dos principais elementos recorrentes na HQ é a dinâmica do líder e sua importância dentro da política soviética, mesmo antes da morte de Stálin – representada no arco. A maneira como Mark Millar constrói o líder Superman não é simplesmente à imagem de um tirano que visa apenas interesses pessoais. O personagem é complexo, contraditório e, por vezes, cego pelas suas próprias inclinações morais e ideológicas.

A representação construída em torno do personagem Superman como líder da URSS pós-Stalin possui elementos que o caracterizam como uma figura que transcende um simples tirano ou ditador. Unindo essas informações com o caráter da HQ, que se aproxima dos textos de literatura de ficção distópica, há a possibilidade compreendê-lo como representação de um líder dentro de um regime totalitário. Não está se afirmando que Mark Millar estudou a teoria política sobre totalitarismo e, partindo disso, construiu esse personagem. O provável é que essa afirmativa seja falsa. Mas, fato é que o autor produziu uma narrativa dinâmica que aproxima os elementos presentes no arco de *Red Son* em torno do personagem Superman com características do totalitarismo como movimento e regime político. Aparentemente, essa elaboração aconteceu por dois motivos: por suas leituras políticas à esquerda, sendo essa esquerda vinculada com ideais democráticos, o que faz com que sua visão sobre a União Soviética, e principalmente sobre o período stalinista, seja bastante crítica; e por sua referência orwelliana, ou seja, baseada em textos de literatura de ficção distópica para a

elaboração da obra. Logo, para além das intenções do autor, faz-se mister prevalecer os elementos existentes nos quadrinhos analisados como fonte e objeto. Esses elementos, por sua vez, aproximam o Superman da figura do líder dentro da teoria do totalitarismo, seja porque Millar era crítico ao stalinismo, seja porque o autor se baseou em obras de literatura de ficção distópica, que por sua vez colocam a distopia narrada como terror totalitário.

Sobre o “Líder” no totalitarismo, Hannah Arendt afirma:

O princípio do Líder não estabelece nenhuma hierarquia no Estado totalitário, como não o faz no movimento totalitário; a autoridade não se filtra de cima para baixo através de todas as camadas intermediárias até a base da estrutura política, como no caso dos regimes autoritários. A razão concreta é que não há hierarquia sem autoridade: e, a despeito dos muitos erros de interpretação cometidos em relação à “personalidade autoritária”, o princípio da autoridade é, para todos os efeitos, diametralmente oposto ao princípio do domínio totalitário. O seu caráter primígeno já aparece na história romana: ali a autoridade, sob qualquer forma, visa a restringir ou limitar a liberdade, mas nunca aboli-la. O domínio totalitário, porém, visa à abolição da liberdade e até mesmo à eliminação de toda espontaneidade humana e não a simples restrição, por mais tirânica que seja, da liberdade (ARENDR, 2012, p. 543).

Diferente das tiranias e dos autoritarismos, o líder no Estado totalitário não busca a restrição da liberdade a partir da autoridade, mas sim almeja a destruição da liberdade e a eliminação de toda e qualquer espontaneidade humana, que possa representar qualquer indício de autonomia dentro do totalitarismo. Qualquer forma de iniciativa, seja espiritual, artística ou intelectual representa perigo enorme ao governo totalitário. Tão logo o totalitarismo galga posições de poder, busca eliminar todo esse grupo de simpatizantes que venham a elaborar qualquer tipo de projeto de forma autônoma. “O totalitarismo no poder invariavelmente substitui todo talento, quaisquer que sejam as suas simpatias, pelos loucos e insensatos cuja falta de inteligência e criatividade é ainda a melhor garantia de lealdade” (ARENDR, 2012, p. 473). Em *Superman – Red Son*, essa eliminação dos simpatizantes é representada quando um personagem aliado de Superman tenta traí-lo e é lobotomizado como punição.

Outro fator de diferenciação entre as tiranias e o totalitarismo é que os governos totalitários consideravam os países conquistados apenas como sedes temporárias “do movimento internacional a caminho da conquista do mundo” (ARENDR, 2012, p. 550). Segundo Arendt, para o totalitarismo, as derrotas e vitórias são consideradas em termos de séculos ou mesmo milênios; sendo assim, os interesses globais sempre serão prioritários, em detrimento dos interesses locais do país conquistado ou mesmo do próprio território do governo totalitário. Para a autora, o governo totalitário nunca havia sido testado na história

humana pois nenhum tirano “foi jamais suficientemente louco para desprezar todos os interesses limitados e locais – econômicos, nacionais, humanos, militares – em favor da realidade puramente fictícia de um futuro distante e indefinido” (ARENDR, 2012, p. 551). Por outro lado, como exposto, essa tese se mostra frágil, pois Stálin, após o fim da Segunda Guerra Mundial, buscou negociar com os aliados ocidentais, com objetivos de reconstruir a Rússia soviética devastada pela guerra, distanciando-se de uma perspectiva expansionista e atendendo aos interesses locais do povo soviético à época.

A utopia de conquista global e o desprezo pelos interesses locais e nacionais estão presentes no arco de *Red Son*, a partir do momento em que Superman assume a vaga deixada por Stálin após o seu falecimento. Inicialmente, o homem de aço buscava atender os interesses da população russa, evidente no quadrinho exposto na imagem 18, quando ele afirma que os populares não precisam mais sentir medo ou fome. Porém, ao assumir o poder, a ideologia soviética torna-se a causa mais importante defendida pelo personagem Superman, que deixa de lado os interesses locais dos próprios russos. Por outro lado, a URSS nos quadrinhos se desenvolve como uma sociedade futurista sob o comando do homem de aço, o que acaba por beneficiar, implicitamente, toda a população soviética.

“Essencialmente, o líder totalitário é nada mais e nada menos que o funcionário das massas que dirige; não é um indivíduo sedento de poder impondo aos seus governados uma vontade tirânica e arbitrária” (ARENDR, 2012, p. 455). No caso dos quadrinhos estudados, Superman não posiciona sua individualidade e seus interesses acima da ideologia do Estado soviético; pelo contrário, o personagem sempre coloca as causas da URSS acima de qualquer objetivo pessoal. Por ser um funcionário das massas, o líder no totalitarismo não adquire a mesma importância de um tirano. O amorfismo político do regime totalitário permite que, levadas as causas ao extremo, mesmo o líder possa ser eliminado ou substituído. Em *Red Son*, o personagem Stálin deixa evidente, em diálogos com Superman, que sua ausência deveria ser preenchida pelo homem de aço, o que ocorre no decorrer da narrativa, sem muitos problemas e com aparente aceite geral da população soviética, como demonstrado na imagem 18, onde os populares saúdam a iniciativa do Superman de assumir o controle da máquina de Estado soviética.

A dinâmica do totalitarismo possibilita que o regime subverta qualquer teoria política transformando-a em doutrina, facilmente moldável, a depender dos interesses do próprio regime. O objetivo prático do totalitarismo é a dominação permanente de todas as pessoas em toda e qualquer esfera da vida, eliminando qualquer traço de privacidade, criatividade ou

individualidade. O totalitarismo se mantém no poder pois sua causa está em constante movimento e seu objetivo é reafirmado quando cada etapa é atingida, sendo o fim último inalcançável. Dessa maneira, a finalidade prática do movimento é “amoldar à sua estrutura o maior número possível de pessoas, acioná-las e mantê-las em ação” (ARENDR, 2012, p. 456). Segundo Arendt, inexistente um objetivo político que indique a finalidade do movimento totalitário. Essa característica também está presente nos textos clássicos de literatura de ficção distópica citados no início desse trabalho.

Outro ponto de importância do líder é que, assumindo o poder, a base da estrutura totalitária reside não na veracidade de suas palavras, mas sim “na infalibilidade dos seus atos” (ARENDR, 2012, p. 526). As ações infalíveis e não passíveis de erro do líder totalitário são evidentes tanto nos textos de Zamiátin e Orwell quanto no Superman soviético de Mark Millar, tendo em vista que um homem, com os poderes de uma divindade, não é passível de cometer erros ou injustiças. O próprio personagem é construído de uma forma que crê fielmente nessa afirmativa, pois assim que assume o poder do Estado soviético, raramente se questiona sobre os impactos negativos das suas ações de conquista. O líder, no totalitarismo, não erra. E seus subordinados, como atuam em seu nome, também não cometem erros. O fracasso, nesse sentido, só pode ser entendido como sabotagem, que deve ser punida pelos instrumentos de violência do Estado – como a neurocirurgia (lobotomia) representada na narrativa ficcional de *Nós* e em *Superman – Red Son*.

Partindo dos elementos dispostos e baseado na teorização proposta por Hannah Arendt, compreendo o Superman soviético, representado na narrativa ficcional do arco de *Superman – Red Son*, como um personagem de construção complexa que se aproxima do Líder, figura central de um Estado totalitário. Arendt argumenta que os governos totalitários russo e alemão terminaram com as mortes de seus líderes. No caso estudado, o totalitarismo soviético acabou com a morte de Stálin aos 74 anos de vida, acometido por um derrame, no ano de 1953. Na narrativa ficcional da HQ, o personagem Superman é considerado a continuação e o aprofundamento do governo stalinista na União Soviética. Baseando-se na afirmação da autora e na análise da fonte utilizada, é possível considerar a representação do governo de Superman como uma distopia totalitária, tendo em vista que esse governo fictício é o prolongamento do stalinismo na URSS.

Ainda sobre o totalitarismo como movimento e regime político, considero que duas de suas principais características são o terror e a propaganda como instrumentos de guerra psicológica e coesão interna. Em *Red Son*, o terror é simbolizado não só pela ação da polícia

secreta (KGB), mas também pelas ameaças de neurocirurgias forçadas (lobotomia), bem como pelos expurgos e, por fim, pela própria presença do Superman, líder indestrutível do governo soviético, que não poderia ser confrontado por meio da força e que se impunha no âmbito da política.

A questão da propaganda é diferente do terror, pois o terror é aprofundado e levado ao extremo quando o movimento totalitário assume o poder. A propaganda, tão logo o totalitarismo é transformado em regime, é substituída pela doutrina política e pelas mentiras organizadas. “Em outras palavras, a propaganda é um instrumento do totalitarismo, possivelmente o mais importante, para enfrentar o mundo não totalitário; o terror, ao contrário, é a própria essência da sua forma de governo” (ARENDDT, 2012, p. 476-477).

Essa face da propaganda é representada na HQ, como observou-se nas imagens 7, 8 e 9, dispostas nesse capítulo, em que o Superman é transformado em símbolo propagandístico do regime soviético. Nas imagens 7 e 8, Superman é representado como operário que trabalha pela utopia dos trabalhadores e também como arma principal da autointitulada única superpotência da narrativa ficcional de *Red Son*: a URSS de Stálin. Essas propagandas ficcionais se assemelham mais à propaganda como instrumento de enfrentamento com o mundo não-totalitário, como colocado por Arendt. Já na imagem 9, há evidente manipulação da verdade, em benefício da imagem do presidente Superman, onde se aproxima da compreensão da autora sobre o totalitarismo como regime político que, como dito, substitui a propaganda pela doutrina e falsificação.

A transformação do fato em falsificação ou mentira organizada em benefício do regime totalitário é uma representação construída nos quadrinhos que se aproxima da análise histórica proposta por Hannah Arendt, quando fala da ausência de dados passíveis de verificação no regime soviético.

[...] essa falta de dados prova apenas, neste ponto como em outros, que o regime de Stálin era cruelmente coerente: eram tratados como mentiras todos os fatos que não concordassem, ou pudessem discordar, com a ficção oficial, fossem dados sobre as colheitas de trigo, a criminalidade ou as reais ocorrências de atividades “contrarrevolucionárias”. Todas as regiões e todos os distritos da União Soviética recebiam os seus dados estatísticos oficiais como recebiam as normas, não menos fictícias, que lhes eram destinadas pelos Planos Quinquenais⁴⁸ (ARENDDT, 2012, p. 424).

Sendo assim, não é de surpreender que a representação construída por Mark Millar e pelos desenhistas do presidente Superman, líder fictício da URSS pós-Stálin, afirmasse que

⁴⁸ No caso da URSS de Stálin, os Planos Quinquenais eram instrumentos empregados como mecanismos para a planificação econômica e para o desenvolvimento industrial.

“crimes não existem. Acidentes nunca acontecem. Tudo graças ao Presidente Superman!”. Pois, em alinhamento com os fatos históricos, a ficção dos quadrinhos dispôs um regime organizado e que também negava a veracidade das informações e os fatos que contradiziam os interesses do Estado soviético. Faz-se mister afirmar, também, que todos os elementos que Arendt apresenta em sua reflexão teórica também estão presentes, alguns mais, outros menos, nos textos de literatura de ficção distópica que serviram de base para Mark Millar pensar o Superman soviético, sendo os principais deles os textos de George Orwell.

É explícita a semelhança das representações da URSS em *Red Son* com a ideia de distopia totalitária, pois o objetivo dos regimes totalitários, para além da transformação das classes em massas e da eliminação da solidariedade grupal, é a luta pelo domínio total, tendo a conquista global como utopia e causa última do totalitarismo que, quando no poder, usa a máquina do Estado para o seu objetivo de longo prazo de domínio mundial, na mesma medida em que usa a polícia secreta como instrumento de terror, de coesão doméstica e de transformação da ficção totalitária em realidade, assim como “erige campos de concentração como laboratórios especiais para o teste do domínio total” (ARENDR, 2012, p. 531).

É nos campos de concentração – no caso do nazismo, que levou essa questão aos limites do possível – ou nos campos de trabalhos forçados – no caso do stalinismo – que todo e qualquer resquício de individualidade e de espontaneidade humanas buscam ser aniquilados.

[...] destruir a individualidade é destruir a espontaneidade, a capacidade do homem de iniciar algo novo com seus próprios recursos, algo que não possa ser explicado à base de reação ao ambiente e aos fatos. Morta a individualidade, nada resta senão horríveis marionetes com rostos de homem (ARENDR, 2012, p. 603).

Antes da destruição da individualidade, o totalitarismo assassina moral e juridicamente suas vítimas. Assim, destruindo a individualidade, apaga-se qualquer traço de espontaneidade humana. Resta, por fim, o suicídio como manifestação última de vontade própria. Pois, “a espontaneidade em si, com a sua imprevisibilidade, é o maior de todos os obstáculos para o domínio total do homem” (ARENDR, 2012, p. 605). Dessa maneira, o que o totalitarismo almeja, segundo Arendt, não é o domínio despótico, mas sim um sistema onde as pessoas sejam supérfluas. A aniquilação da individualidade humana cria homens inanimados, incompreensíveis a partir de parâmetros psicológicos. Assim, percebo que “a psique humana pode ser destruída mesmo sem a destruição física do homem” (ARENDR, 2012, p. 585), tal como representado na imagem 13, pelos robôs da URSS da HQ. A questão do suicídio como manifestação da individualidade também aparece em *Red Son*. Tendo seus planos frustrados

pelo homem de aço, Batman se suicida, buscando fugir da neurocirurgia forçada praticada pelo regime soviético contra seus opositores.

A sátira que acompanha o controle mental dos opositores do regime na narrativa de Mark Millar coloca em evidência a disputa presente na obra: a utopia do progresso e da segurança, oferecidos pelo governo soviético do líder Superman, contra a liberdade da mente humana, representada tanto pelo anarquista Batman, como pelo estadunidense Lex Luthor. Ambos, uns mais do que outros, não são simples personagens, mas também personificam ideais: Luthor, a resistência ao expansionismo soviético, a democracia liberal, o capitalismo e a liberdade, além de evidentes narcisismo, imperialismo e despotismo; Batman, o anti-herói anarquista, é a ameaça interna, a desobediência civil, a espontaneidade e a imprevisibilidade, inaceitáveis ao domínio soviético; e, por fim, Superman, um sujeito inicialmente simples, ingênuo e socialista, que se transformou em líder da União Soviética, face da opressão e do expansionismo na Guerra Fria da ficção distópica de *Superman – Red Son*.

Superman e Batman são personagens construídos de maneira mais complexa que o próprio Lex Luthor. Essas duas figuras chamam a atenção pois não tem nome próprio. Nos quadrinhos originais, Bruce Wayne é Batman, e Clark Kent é Superman. Só ao fim da narrativa de *Red Son* é revelado, através de uma reviravolta, o nome primeiro do alienígena Kryptoniano, batizado em seu outro mundo com um nome semelhante ao das suas histórias originais: Kal-L⁴⁹. É interessante perceber que ambos não possuem sentimentos nem relações íntimas no decorrer da trama da HQ, muito menos desejos ou sonhos, medos ou problemas pessoais. Suas causas transcendem sua própria individualidade, em que acabam por personificar ideologias. Seus conflitos, dessa maneira, são causados por fatores político-ideológicos. A vingança do personagem Batman transcende a figura de seu algoz e seu alvo se torna o regime soviético. O desejo revolucionário de Superman está além das fronteiras da própria União Soviética e é mais importante que qualquer relacionamento interpessoal. Mesmo quando a personagem Diana (Mulher Maravilha) manifesta afeto pelo homem de aço, este não busca uma aproximação íntima, e inclusive manipula a personagem, usando-a para derrotar seu adversário, o Batman.

Considerando a argumentação exposta, não concluo que o roteiro de Mark Millar apresentou uma visão da Guerra Fria simplista ou de uma URSS como mal à ser combatido. A escrita do autor não é imperialista, muito menos anticomunista. Sua produção é complexa e

⁴⁹ Nas clássicas aventuras do herói Superman, o personagem foi batizado em seu mundo alienígena como Kal El. Nos quadrinhos de *Red Son*, seu nome é Kal-L. Uma diferença sutil, mas fundamental para a reviravolta final da narrativa.

faz os leitores pensarem sobre questões filosóficas e políticas, para além das questões socioeconômicas e ideológicas. Porém, as representações que construiu aproximam o regime soviético de Stálin e a figura ficcional do Superman da ideia de distopia totalitária, por conta da semelhança dos elementos narrados pela HQ com aqueles expostos nos textos de Orwell, Zamiátin e outros, e também com os conceitos presentes na obra de Hannah Arendt. Não é possível saber se Millar leu Arendt, nem se o mesmo se baseou na filósofa para produzir seus quadrinhos. Como afirmado anteriormente, é provável que não. E não é intenção deste trabalho afirmar tal conjectura. O que a pesquisa trouxe foi uma aproximação das representações dos quadrinhos com uma forma de política para além da simples ditadura ou tirania, pois seus elementos transcendem esses regimes políticos e se aproximam daqueles expostos nos textos de literatura de ficção distópica.

É importante perceber também que *Superman – Red Son* é uma produção que busca representar um período histórico específico: a Guerra Fria; mistura elementos de ficção com elementos históricos conhecidos, como sujeitos e países, ideologias e regimes políticos. Faz uma crítica ao sistema político estadunidense e à sociedade industrial, resumida na figura da máquina, instrumento que transforma seres humanos em coisas obsoletas. O problema do progresso acima de todos os valores humanos e alheio da ética ocorre em toda a narrativa dos quadrinhos. A crítica à máquina, tão presente nos textos clássicos de literatura de ficção distópica, aparece em *Red Son* quando o autor demonstra que Brainiac – uma inteligência artificial – foi responsável por manipular o homem de aço e levar o mundo a um cenário apocalíptico.

O Superman soviético começou a ser produzido em 1995 por Mark Millar, quatro anos após o fim da União Soviética e da maior polarização política do século XX. Logo, a narrativa ficcional dos quadrinhos lida com o problema da permanência de determinadas visões sobre o período histórico retratado. A obra de Millar passa como mensagem a ideia de que podemos deixar práticas e ideologias do século XX morrerem no mesmo século. Não precisamos carregá-las para o próximo milênio – e nem devemos. Mas, sim, podemos refletir sobre as potencialidades e limites dessas ideias para a construção de um mundo diferente no alvorecer do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Superman – Red Son é uma produção de época que começou a ser elaborada em 1995 e foi publicada em 2003 pela *DC Comics*, uma das maiores produtoras de histórias em quadrinhos de super-heróis do mundo. É uma produção independente e que carrega a assinatura de seu roteirista – Mark Millar –, mas também atende aos interesses de mercado, bem como possui um lugar social de produção específico – os EUA de fins do século XX, considerados vitoriosos em um conflito geopolítico de quase meio século.

Esses quadrinhos demonstram como o final da Guerra Fria se configura nas mentes das pessoas e como essas mentes originam representações que, por vezes, surgem como produto de consumo na indústria cultural. Afinal, o que representava o fim da URSS em 1995 para esses artistas, como Mark Millar e tantos outros? Millar, escocês assumidamente de esquerda, é um dos autores de quadrinhos britânico que mais fez sucesso nos EUA com suas produções. No caso da HQ utilizada como fonte e objeto, parece que se trata de uma reflexão em torno da permanência ou não de determinados ideais políticos no século XXI, não sendo somente problematizada a ideologia do personagem Superman, mas também as formas de ação do governo estadunidense, personificados na figura de Lex Luthor.

Assim, é importante a compreensão dos quadrinhos enquanto agentes disseminadores de representações. São produtos consumíveis, produzidos e vendidos pela indústria cultural (BOSI, 1992) num contexto de mercados globalizados. Dessa forma, se espalham pelas sociedades carregando consigo discursos que expressam, no caso de *Superman – Red Son*, maneiras de representar e narrar o passado, bem como reflexões políticas, sociais e filosóficas em torno do futuro. Os quadrinhos, por se tratarem de uma representação acerca de um contexto histórico, apresentam potencial mobilizador da consciência histórica (CERRI, 2001) dos seus leitores. Num contexto de mundo globalizado, em que o acesso ao conteúdo é facilitado pela internet, a HQ atualmente se encontra digitalizada, nas suas mais diversas versões, no ambiente digital, o que facilita o contato dos leitores interessados com a obra.

Red Son apresenta uma visão de mundo específica, que transcende a própria individualidade do roteirista e dos desenhistas, englobando também os interesses editoriais, os direitos autorais e de imagem do personagem e também o lugar social de produção da HQ (CERTEAU, 2017), que permite, na mesma medida em que restringe, certos discursos e práticas. É possível perceber a maneira como a cultura estadunidense e seus ideais de civilização pautados na democracia representativa, bem como no sistema econômico

capitalista liberal, se transformaram historicamente, nesse sentido, em terreno fértil para o desenvolvimento do mercado das histórias em quadrinhos dos heróis e dos super-heróis, na mesma medida em que esses personagens também podem vir a representar esses ideais e essa cultura.

Entender as histórias em quadrinhos como representação significa compreendê-las como construções histórico-sociais da realidade, que evidenciam e também fundamentam visões de mundo variadas de seus produtores e leitores, contribuindo para a construção do mundo social e transformando a maneira como os sujeitos envolvidos entendem as experiências cotidianas. O trabalho do historiador, nesse sentido, é problematizar a representação, questionando-a e evidenciando suas contradições.

Por outro lado, mapear a forma como os leitores receberam e interpretaram a obra se constitui enquanto um objeto inalcançável para a presente pesquisa. Para isso, talvez fosse necessária uma pesquisa quantitativa, entrevistando grupos heterogêneos de leitores para se construir um mapeamento mais geral da maneira como o público compreende os quadrinhos – levando em consideração também o lugar de onde fala determinado público leitor. O que essa pesquisa buscou, por outro lado, foi se aprofundar no material original, em seus diversos formatos, tentando compreender as representações presentes nesses quadrinhos, bem como a maneira como essas representações, no caso da URSS e de seu personagem principal, o Superman, se aproximam de uma compreensão teórico-filosófica e política presente nos textos clássicos de literatura de ficção distópica que trata o regime político soviético como distopia totalitária.

É interessante constatar que boa parte das pesquisas em História, que tratam das HQs como fonte e objeto, trabalham quadrinhos de contextos históricos de guerras ou conflitos, evidenciando sua disseminação nesses períodos e a sua importância como produto da indústria cultural capaz de propagar projetos políticos e ideologias que favorecessem determinado país na liderança dos conflitos, angariando recursos ou mesmo apoio popular ao projeto político e militar do governo de determinado país. Geralmente se destacam os quadrinhos estadunidenses e as suas influências no período do entre guerras, na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e mesmo na Guerra Fria. Uma outra parte das pesquisas em História utilizam dos quadrinhos como fonte para pensar o ensino de História na educação básica. Na maioria dos casos, buscam-se quadrinhos de época para serem trabalhados como fonte histórica, visando a problematização de determinado período.

Me parece que a historiografia ainda não se debruçou profundamente sobre a chamada "Era Moderna" dos quadrinhos e sobre suas influências político-ideológicas num contexto de mundo globalizado e de rápida disseminação de informações via tecnologias digitais e internet. Isto é, quais são os impactos dos discursos dos quadrinhos ainda nos dias de hoje? Quais são suas possibilidades de usos e quais são os objetivos, para além dos interesses econômicos e mercadológicos de suas publicações, considerando as HQs como produtos da indústria cultural? Os quadrinhos influenciam as ideologias políticas de seus leitores atualmente? Melhor, os quadrinhos algum dia possuíram tal poder? Qual é o papel dos quadrinhos na arena de disputas de narrativas acerca do passado no tempo presente? O que fica evidente é que as HQs não são isentas, tampouco neutras, de concepções de mundo e de passado que são históricas. É possível dizer que as representações nos quadrinhos se tornam fator de impacto nas formas como os sujeitos históricos compreendem a História. Algumas narrativas são, inclusive, direcionadas a determinado público. Conforme as HQs adquirem caráter adulto e narrativas com tramas cada vez mais complexas, também pressupõem um leitor preparado para compreender seus discursos.

No caso de *Superman – Red Son*, a produção é voltada para um público jovem, mas também aos adultos, e que exige de seus leitores compreensões de História, política e Filosofia que sejam contextualizadas e aprofundadas. O entendimento do contexto histórico representado – Guerra Fria – bem como dos países envolvidos – EUA, URSS e outros – e também das figuras históricas e dos personagens ficcionais que se misturam na narrativa, é fundamental para a interpretação proposta pela obra. A simbologia transcende os elementos como foice e martelo e está presente também nos diálogos dos personagens. Por outro lado, a leitura descontextualizada da obra pode despertar curiosidade em seus leitores, o que pode levar ao estudo do que está representado nos quadrinhos. Assim sendo, a HQ, mesmo voltada para determinado público, por conta dos elementos complexos existentes na narrativa, não se restringe, podendo atingir diversas faixas etárias, o que produz uma heterogeneidade de leituras e compreensões sobre a obra.

Chama a atenção também o fato de que *Superman – Red Son* levou quase 10 anos do início da produção até a publicação em três volumes nos Estados Unidos da América (1995-2003), chegando ao Brasil no ano de 2004. Foram mais 11 anos, nos EUA, até a republicação da história original, num compilado chamado *New Edition* (2014), e mais três anos até a publicação da versão definitiva em tradução para português brasileiro pela editora Panini Comics (2017). O que é possível concluir desse lapso temporal é que, mesmo com a idade

considerável dos quadrinhos, ainda há mercado consumidor interessado em ler as aventuras do homem de aço na União Soviética. Isto é, considerando o tempo em que escrevo, fazem 30 anos da dissolução da URSS e, mesmo assim, *Red Son* continua em venda, tanto no exterior como no Brasil. O interesse em ler essa HQ se manifesta não só pela diversão em acompanhar as trajetórias de heróis famosos em outros contextos, mas também é por conta de uma possível vontade em compreender o passado histórico que a HQ traz à tona e as representações que a obra carrega em torno de assuntos historicamente polêmicos e que ainda agitam os debates na esfera pública – sejam em ambientes formais ou em lugares informais, como as redes sociais e espaços dentro do universo da internet.

Superman – Red Son é objeto de consumo e com potencial de venda e disseminação alto. Por se tratar de representação construída em determinado período – fins dos anos 1990 e início dos anos 2000 – e por carregar consigo determinada compreensão sobre um contexto histórico específico – a Guerra Fria – há a possibilidade de estudo em História desses quadrinhos, considerados como fonte e também como objeto. O campo de estudos dos quadrinhos, em História, “pode alargar e enriquecer as formas de compreensão do imaginário social, das sensibilidades, práticas e experiências de uma dada sociedade, bem como dos conflitos e disputas simbólicas que se passam em diferentes esferas da vida social – política, cultural” (VAZQUEZ; PIRES, 2017, p. 151).

Os quadrinhos podem ser observados levando em consideração as dinâmicas de transformação da sociedade no passado e no presente, sabendo que essas fontes também apresentam potencial para constituição de campos de estudos estratégicos para a problematização da sociedade como um todo. Ora, o Superman soviético entretém, mas não só. Esse personagem, assim como todo o contexto em que está imerso, mesclando elementos ficcionais com fatos históricos, diz algo sobre a História. Cabe ao pesquisador interessado analisar, a partir de matrizes teórico-metodológicas variadas, os discursos presentes nas histórias em quadrinhos e os impactos sociais, econômicos, políticos e ideológicos desses discursos na sociedade. Afinal, à título de exemplo, há cerca de 20 anos atrás nascia oficialmente o Superman soviético. E até hoje há leitores interessados em conhecer as aventuras do homem de aço comunista na antiga União Soviética.

FONTES

An Interview with... Mark Millar. *The Aspiring Kryptonian*, 2019. Disponível em: <<http://theaspiringkryptonian.com/2019/10/24/an-interview-with-mark-millar/>>. Acesso em 13/05/2022.

CORRÊA, Luís Rafael Araújo. O dia em que o Super-Homem acabou com a Segunda Guerra Mundial. *História em Rede*, 15 mar. 2019, 8p. Disponível em: <<https://medium.com/@historiaemrede/o-dia-em-que-o-super-homem-acabou-com-a-segunda-guerra-mundial-32b1f353d359>>. Acesso em 08 de dezembro de 2020.

MILLAR, Mark. Red Son. *SUPERMAN.NU*, 2003. Disponível em: <<http://theages.superman.nu/History/redson/>>. Acesso em 12/05/2022.

MILLAR, Mark. *Superman: Red Son*. Volume 1. New York, NY: DC Comics, 30 de abril de 2003, 51p.

MILLAR, Mark. *Superman: Red Son*. Volume 2. New York, NY: DC Comics, 11 de junho de 2003, 52p.

MILLAR, Mark. *Superman: Red Son*. Volume 3. New York, NY: DC Comics, 27 de agosto de 2003, 52p.

MILLAR, Mark. *Superman: Red Son: New Edition*. Mark Millar, Dave Johnson, Kilian Plunkett, Andrew Robinson, Walden Wong. New York, NY: DC Comics, 08 de abril de 2014, 166p.

MILLAR, Mark. *Superman: entre a foice e o martelo*. Versão definitiva. Roteiro por Mark Millar; arte por Dave Johnson; tradução por Jotapê Martins. Barueri, SP: Panini Brasil, 2017, 172p.

SIEGEL, Jerry; SHUSTER, Joe. *Action Comics No. 1*. Estados Unidos da América: DC Comics, 1938, 68p. Disponível em: <http://www.mediafire.com/file/v0o5i4nnyyva21/Action_Comics_01_%25281938%2529.PDF/file#>. Acesso em 14/05/2020.

SMEE, Guilherme. O Cânone dos quadrinhos: o que é e como funciona. *Splashpages*, 12 set. 2018. Disponível em: <<https://splashpages.wordpress.com/2018/09/12/o-canone-dos-quadrinhos-o-que-e-e-como-funciona/>>. Acesso em 15/05/2022.

Tudo sobre Superman. *Omelete*. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/superman>>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

VERGUEIRO, Waldomiro. Jerry Siegel, Joe Shuster e o Super-Homem. *Omelete*, 26 jun. 2006. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/jerry-siegel-joe-shuster-e-o-super-homem/>>. Acesso em 08 de dezembro de 2020.

YOUNIS, Steven. Exclusive Mark Millar interview. *Superman Homepage*, 2003. Disponível em: <https://www.supermanhomepage.com/comics/interviews/interviews-intro.php?topic=c-interview_millar3>. Acesso em 13/05/2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAKUNIN, Mikhail Aleksandrovitch. *O princípio do Estado e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2011.
- BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- BARROS, José D'Assunção. *A construção da teoria nas ciências humanas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- BARROS, José D'Assunção. *Teoria e formação do historiador*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Autores: Norberto Bobbio; Ralph Miliband; Edward Thompson; Jürgen Habermas; Hans M. Enzensberger; Fred Halliday; Eric Hobsbawm; Robin Blackburn; Fredric Jameson; André Gorz; Diane Elson. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, 271p.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Semiótica e totalitarismo*. São Paulo: Contexto, 2020, 224p.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da História, ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOBBIO, Norberto. O reverso da utopia. IN: BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17-20.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 412p.
- BRANDÃO, Leonardo. “Asilo” e “O Grande Urso”: a Guerra Fria nas Histórias em Quadrinhos do Capitão América (1989). *Fronteiras: Revista de História | Dourados, MS | v. 20 | n. 35 | p. 174 - 190 | Jan. / Jun. 2018*. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/8639/4527>>. Acesso em 20/01/2020.
- BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (orgs.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, 291p.
- BURKE, Peter. *O que é História cultural?* 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, 368p.

CARDOSO, C. F. Um conto e suas transformações: ficção científica e História. *Tempo*, Rio de Janeiro, n° 17, p. 129-151, 2004. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1670/167017770007.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

CARDOSO, Ciro F.S. Iconografia e História. In: *Resgate* — Revista interdisciplinar de cultura, Campinas, v.1, n.1, p. 9-17, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645451>>. Acesso em 20/05/2018.

CARDOSO, C. F. Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 17-37, outubro 2006. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3861/386137997002.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

CERRI, Luis Fernando. Os conceitos de consciência histórica e os desafios da didática da História. *Revista de História Regional*, 6(2): 93-112, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2133/1614>>. Acesso em 20/01/2020.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

CHARTIER, Roger. *A História ou a leitura do tempo*. 2. ed. 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jul./dez. 2011.

CHOMSKY, Noam. *Mídia: propaganda política e manipulação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975, 104p.

COELHO, Fabiano. *Entre o Bem e o Mal: representações do MST sobre os presidentes FHC e Lula (1995-2010)*. Tese (Doutorado em História). Dourados, MS: Universidade Federal da Grande Dourados, 2014, 440p.

COSTA, Robson Santos. As histórias em quadrinhos como gênero discursivo contemporâneo. *IV ENLETRARTE: Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes, Campos dos Goytacazes*, ago. 2009. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/50cc/ec8695e762e760ec211912db171c6a17e731.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1979. 386p.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, Florestan. *Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana*. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007, 352p.

FREITAS, Richardson Santos de. A História do humor gráfico. [s. l.]: *Estúdio Nanquim*, maio de 2013. Disponível em: <<https://nanquim.com.br/historia-do-humor-grafico/>>. Acesso em 31 de julho de 2020.

FROMM, Erich. Posfácio. IN: ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 365-380.

GROENSTEEN, Thierry. *O sistema dos quadrinhos*. 1. ed. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GUERRA, Fábio Vieira. *Pela pátria, das guerras às liberdades – a política nos quadrinhos de super-heróis*. s.l., s.n., s.d. Disponível em: <encurtador.com.br/pGNR4>. Acesso em 26/07/2021.

GUIMARÃES, Edgard. Linguagem e metalinguagem na história em quadrinhos. *INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 set. 2002. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/31334389205109716883020426641198370007.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

HABERMAS, Jürgen. A revolução e a necessidade de revisão na esquerda – o que significa socialismo hoje? IN: BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 45-72.

HOBBSAWM, Eric. Adeus a tudo aquilo. IN: BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 93-106.

HOBBSAWM, Eric. Renascendo das cinzas. IN: BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 255-270.

IANNI, Octavio. Globalização e nova ordem internacional. IN: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 205-225.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – jun. 2006. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406/1274>>. Acesso em 20/01/2020.

KRAKHECKE, Carlos André. *Representações da guerra fria nas histórias em quadrinhos Batman – o cavaleiro das trevas e Watchmen (1979-1987)*. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre, RS: PUCRS, 2009, 145p.

KROPOTKIN, Piotr Alekseievitch (1842-1921). *O princípio anarquista e outros ensaios*. São Paulo: Hedra, 2007, 142p.

LISSARDY, Geraldo. O que é o Relógio do Apocalipse, e por que ele indica que desde 1953 nunca estivemos tão perto de uma catástrofe global. *BBC News Brasil*, 14 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-40606193>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

LOSURDO, Domenico. Para uma crítica da categoria de totalitarismo. *Revista Crítica Marxista*, 17, p. 51-79, 2006.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, 320p.

MELO, Demian Bezerra de; MONTEIRO, Marcio Lauria. Os ciclos de revisionismo histórico nos estudos sobre a Revolução Russa. *Revista Direito e Práxis*, Rio de Janeiro, vol. 08, n.3, 2017, p. 2256-2294.

MILIBAND, Ralph. Reflexões sobre a crise dos regimes comunistas. IN: BLACKBURN, Robin (org.). *Depois da Queda: o fracasso do Comunismo e o futuro do Socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 21-35.

MOYA, Álvaro de (org.). *Shazam!* 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MUNHOZ, Sidnei J. *Guerra Fria: História e historiografia*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020, 313p.

NACHTIGALL, Lucas Suzigan. Modelos semióticos no trabalho historiográfico com os quadrinhos: questões teórico-metodológicas. *Fronteiras: Revista de História | Dourados, MS | v. 20 | n. 36 | p. 122-136 | Jul. / Dez. 2018*. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/9419/4960>>. Acesso em 20/01/2020.

OLIVEIRA, André Moreira de. O aristocrata contra o burocrata: uma breve discussão sobre a iconografia do socialismo soviético nas primeiras histórias de Batman nas edições da Detective Comics (julho e agosto de 1939). 1ª jornadas internacionais de Histórias em Quadrinhos. *Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo*, São Paulo, agosto de 2011, 12p.

OLIVEIRA, Laura de. *Guerra Fria e política editorial: a trajetória da Edições GRD e a campanha anticomunista dos Estados Unidos no Brasil (1956-1968)*. Maringá: Eduem, 2015, 274p.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 416p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, 444p.

PASSETTI, Edson. Os anarquistas na revolução russa (anotações libertárias). *Revista Ecológica*, São Paulo, n. 19, set-dez 2017, p. 47-61.

PATO, Paulo Roberto Gomes. *História em Quadrinhos: uma abordagem bakhtiniana*. Dissertação (Mestrado em Educação). Brasília: Universidade de Brasília, 2007, 147p.

PEREIRA, Carlos Eduardo Boaretto. *A difusão da ideologia imperialista estadunidense nas histórias em quadrinhos dos Avengers (1963 a 1967)*. Dissertação (Mestrado em História). Paraná: UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon, 2012, 208p.

PIMLOTT, Ben. Posfácio. IN: ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 381-394.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.

PIRES, Felipe Augusto Mariano. Hannah Arendt e o totalitarismo como forma de governo apoiada na ralé e nas massas. *Investigação Filosófica*, Macapá, v. 11, n. 1, p. 39-56, 2020.

PLATTHAUS, Andreas. “Graphic Novel”: algo mais do que história em quadrinhos. Entrevista concedida para Günther Birkenstock. *Deutsche Welle*, 2011. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/12Swr>>. Acesso em 25/02/2021.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PYNCHON, Thomas. Posfácio. IN: ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 395-414.

RAHDE, Maria Beatriz. Origens e evolução das histórias em quadrinhos. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 5, p. 103-106, novembro de 1996. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2954/>>. Acesso em 20/01/2020.

REBLIN, Iuri Andréas; BECKO, Larissa Tamborindenguy; COSTA, Carolina Bitencourt da (orgs.). *Vamos falar sobre gibis? Retratos teóricos a partir do Sul*. Leopoldina: ASPAS, 2017, 206p.

REBLIN, Iuri Andréas; MACHADO, Renato Ferreira; WESCHENFELDER, Gelson (orgs.). *Vamos falar sobre quadrinhos? Retratos teóricos a partir do Sul*. Leopoldina: ASPAS, 2016, 283p.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Crise e desagregação do socialismo. IN: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (orgs.). *O século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 3v., p. 161-183.

REIS, Patrícia Carvalho. Totalitarismo: um novo regime (a)político? *Revista Estudos Filosóficos* nº 9/2012 – versão eletrônica. DFIME – UFSJ - São João Del-Rei, MG, p. 29 – 43, 2012.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, 472p.

RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.). *História, fontes visuais e ficcionais*. 1. ed. Belém, PA: Cabana, 2021.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia: um estudo das charges da Folha de S. Paulo*. 1. reimp. Maringá: Eduem, 2000, 213p.

SAIDENBERG, Ivan. *A história dos quadrinhos no Brasil*. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2013.

SANTOS, Marlus Rogério. Quadrinhos em História. *ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História*, João Pessoa, 2003, 9p. Disponível em: <<http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/anpuhnacional/S.22/ANPUH.S22.504.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

SILVA, Francisco. *Enciclopédia de guerras e revoluções: vol. II: 1919-1945: a época dos fascismos, das ditaduras e da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, 307p.

SILVA, Matheus Ostemberg Benites da. *A sentinela da liberdade: o Capitão América e o combate aos inimigos da democracia*. Dissertação (Mestrado em História). Dourados, MS: Universidade Federal da Grande Dourados, 2020.

SILVA, Nadilson M. da. Elementos para a análise das Histórias em Quadrinhos. *INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande /MS – setembro 2001*. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/145679190592438538598866043670438455063.pdf>>. Acesso em 20/01/2020.

TRAVERSO, Enzo. Do Fascismo ao Pós-Fascismo. *Revista de estudos e pesquisas sobre as américas*, vol. 13, n. 2, 2019, p. 12-44.

VAZQUEZ, Laura; PIRES, Conceição. Percursos teóricos e metodológicos dos estudos sobre HQs na Argentina e Brasil. In: RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). *Possibilidades de pesquisa em História*. Diversos autores. São Paulo: Contexto, 2017, p. 137-170.

VIANA, Nildo. Histórias em Quadrinhos e métodos de análise. (Dossiê História em Quadrinhos: Criação, Estudos da Linguagem e usos na Educação). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. v. 16, n. 02, p. 41-60 de 469, número especial, 2016. Disponível em: <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>>. Acesso em 20/01/2020.

VIANA, Nildo; REBLIN, Iuri Andréas. *Super-heróis, cultura e sociedade: aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos*. São Paulo: Ideias & Letras, 2011, 184p.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. A Guerra Fria. IN: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (orgs.). *O século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 3v., p. 195-225.

XAVIER, Glayci Kelli Reis da Silva. Histórias em quadrinhos: panorama histórico, características e verbo-visualidade. *Darandina*, revista eletrônica. Programa de Pós-graduação em Letras: estudos literários. UFJF, vol. 10, n. 2, 20p.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Recurso Eletrônico. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017, 344p. ePUB.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 27 de outubro de 2022.

Bruno Alves do Nascimento