



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANILO PONTES RODRIGUES

**ESTADOS UNIDOS PÓS 11 DE SETEMBRO NA HISTÓRIA
EM QUADRINHOS *IN THE SHADOW OF NO TOWERS* DE
ART SPIEGELMAN (2001-2004)**

Londrina
2017

DANILO PONTES RODRIGUES

**ESTADOS UNIDOS PÓS 11 DE SETEMBRO NA HISTÓRIA
EM QUADRINHOS *IN THE SHADOW OF NO TOWERS* DE
ART SPIEGELMAN (2001-2004)**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós Graduação em História Social, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Rodrigues, Danilo Pontes .

Estados Unidos pós 11 de setembro na história em quadrinhos in the shadow of no towers de Art Spiegelman (2001-2004) / Danilo Pontes Rodrigues. - Londrina, 2017. 118 f. : il.

Orientador: José Miguel Arias Neto.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. Inclui bibliografia.

1. Quadrinhos. Política. Art Spiegelman. Governo Bush. - Tese. I. Arias Neto, José Miguel . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

DANILO PONTES RODRIGUES

**ESTADOS UNIDOS PÓS 11 DE SETEMBRO NA HISTÓRIA EM
QUADRINHOS *IN THE SHADOW OF NO TOWERS* DE ART
SPIEGELMAN (2001-2004)**

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. José Miguel Arias Neto
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Samuel Alves Soares
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Hélio Sochodolak
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Sílvia Cristina Martins de Souza
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 21 de junho de 2017.

*À Marlene e ao Décio, por sempre apoiarem
e auxiliarem em toda minha jornada.*

“Ainda vejo a torre incandescente a desabar, impressionante... Tinha certeza de que iríamos morrer! Eu sempre meio que suspeitei, mas aquela manhã me convenceu mesmo...”

Art Spiegelman

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, José Miguel Arias Neto, não só pela constante orientação neste trabalho, mas, sobretudo, pela sua amizade e confiança que foi creditada à pesquisa desde a sua origem.

Aos professores do programa de pós graduação do departamento de história da Universidade Estadual de Londrina que, além de contrubuírem nas disciplinas, apresentaram interesse pela pesquisa e seu desenvolvimento.

Aos colegas de programa, que contrubuíram nas discussões no decorrer das aulas, e também em momentos de descontração, em especial, à Ana Paula, pelas sugestões de leitura.

Agraço também a Amanda, pelo companheirismo em todos os momentos desta jornada e por ajudar na revisão do abstract. Ao Rafael, pelo auxílio na revisão do trabalho. A Nayara pelas caronas e companhia em momentos de estudo e escrita na biblioteca. À minha família, que sempre me apoiou e incentivou, mesmo não entendendo plenamente o que faço em minha pesquisa, e a todos que, de alguma forma, me inventivaram ou colaboraram com esta produção.

RODRIGUES, Danilo Pontes. **Estados unidos pós 11 de setembro na história em quadrinhos *in the shadow of no towers* de art spiegelman**. 2017. p. 117. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

O presente trabalho consiste em analisar a história em quadrinhos *À sombra das torres ausentes* de Art Spiegelman, publicado originalmente entre os anos de 2002 e 2003 pelo periódico alemão *Die Zeit* e depois compilado em uma edição única nos Estados Unidos em 2004, ano de reeleição do então presidente George W. Bush. O trabalho parte de uma discussão teórica quanto as histórias em quadrinhos enquanto um produto cultural e suas implicações sociais e políticas. Empreende-se uma análise histórica dos atentados terroristas do 11 de Setembro e seus desdobramentos tais como as guerras do Afeganistão e do Iraque e a aprovação de leis que restringiram a liberdade individual dos cidadãos americanos, como o Patriot Act. A análise é feita quanto aos aspectos discursivos da obra, tendo em vista que a mesma faz leitura do governo e da sociedade estadunidense, e em especial das guerras acima mencionadas e da paranoia que se implantou socialmente após os atentados do 11 de Setembro. Finalmente, realiza-se uma análise de sua receptividade para buscar compreender como a obra dialoga com o momento político de sua produção e publicação.

Palavras-chave: História. Quadrinhos. Política. Art Spiegelman. Governo Bush

RODRIGUES, Danilo Pontes. **United States post september 11th in the comics *In the Shadow of No Towers* from Art Spiegelman.** 2017. p.117. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This study consists in analyzing the comic book *In the Shadow of No Towers* from Art Spiegelman, originally published between 2002 and 2003 by the German newspaper *Die Zeit* and then compiled into a single issue in the United States in 2004, US President George W. Bush re-election year. The work starts from a theoretical discussion about comics as a cultural product and its social and political implications. The survey approaches a historical analysis of the terrorist attacks of September 11th and its consequences such as the wars in Afghanistan and Iraq and the passage of laws that restricted individual freedom of American citizens, such as the Patriot Act. The analysis is made from the discursive aspects of the work, with a view that it is critical of the government and American society, especially the wars mentioned above and to the social paranoia after the attacks of September 11th. Contemplating finally an analysis of its receptivity to seek to understand how the work dialogues with the political moment which was produced and published.

Key words: Comic Books. September 11th. Political History. Art Spiegelman. Bush Administration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E HISTÓRIA	16
1.1 SOBRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E SUA MÁ FAMA.....	17
1.2 TEORIAS SOBRE MÍDIA.....	21
1.3 QUADRINHOS COMO PRODUTO “ADULTO”	27
1.4 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO FONTE DE PESQUISA	35
2 ESTADOS UNIDOS PÓS 11 DE SETEMBRO	43
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO PRESENTE	44
2.2 NEOLIBERALISMO E IMPERIALISMO EM AÇÃO.....	51
2.3 UMA REFLEXÃO SOBRE O TERRORISMO E O 11 DE SETEMBRO	56
2.4 DOCTRINA BUSH.....	62
3 À SOMBRA DAS TORRES AUSENTES: UMA ANÁLISE POLÍTICA	69
3.1 Art Spiegelman e Sua Obra	70
3.2 As Sombras Presentes.....	82
3.3 À Guisa da Recepção da Obra.....	101
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
FONTES ANALISADAS	112
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Os ataques terroristas do dia 11 de setembro de 2001 foram eventos que marcaram todo o mundo, em específico, os Estados Unidos. Não apenas pelos cidadãos estadunidenses mortos, mas foi um ataque que aconteceu dentro do território nacional americano e determinou muitas decisões políticas, seja no que concerne à legislação interna, ou às relações internacionais do governo americano. Se os números “911”¹ já tinham uma natureza de emergência atrelados a eles, após os atentados, estes números ganharam um novo significado.

Além de medidas unilaterais por parte do governo estadunidense, pôde-se observar a criação de um sentimento de desconfiança persistente na população norte-americana. O medo de outro atentado terrorista iminente se mostrou um terreno fértil para as decisões do governo, que aprovou o USA *PATRIOT ACT*², também conhecido como ato patriota, assinado pelo então presidente, George W. Bush, em 26 de outubro de 2001 e acabou por restringir as liberdades individuais. Este mesmo receio também colaborou para o governo estadunidense investir em duas guerras num período de dois anos.

Dentro deste contexto, Art Spiegelman, quadrinista americano, nascido na Suécia, filho de judeus sobreviventes de Auschwitz, produziu uma série de 10 pranchas entre fevereiro de 2002 e agosto de 2003, contendo histórias em quadrinhos (HQ)³ intituladas *À sombra das torres ausentes*, sob encomenda do semanário alemão *Die Zeit*. Posteriormente foram compilados, no ano de 2004, em uma edição única, de capa dura, com páginas em papel cartão. Nesta edição, além do trabalho publicado no periódico alemão, há um complemento contendo sete pranchas de suplementos de HQs clássicas, que eram publicados em jornais nova iorquinos, no final do século XIX e início do século XX. Teriam estas pranchas inspirado Spiegelman na elaboração de seu trabalho? A julgar pelo formato das

¹ Nos Estados Unidos, o número telefônico para atender situações de emergência é o “911”; a data dos atentados, coincidentemente é o “9/11”, considerando que neste país se tem por costume colocar os dias antes dos meses ao representar as datas.

² Abreviação do nome expandido *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*.

³ A partir deste momento, será utilizada a abreviação HQ para referir ao termo História em Quadrinhos.

pranchas e pelo desenho dos personagens, a resposta seria sim. Mas é necessário se interrogar acerca desta questão ao longo do trabalho.

Considerando que em 2004 ocorreram eleições presidenciais nos EUA e o então presidente George W. Bush candidatou-se à reeleição pelo Partido Republicano, concorrendo com o representante do partido Democrata John Kerry. Por se tratar de um material que faz críticas explícitas ao governo Bush, traz caricaturas do presidente da época, assemelhando-o a um gnomo, por exemplo, esse humor crítico vai dialogar com um público específico, seja de pessoas que discordam da doutrina Bush ou de pessoas que apreciam o trabalho do Art Spiegelman. Embora, como o próprio autor aponta, ele tenha tido dificuldade de publicação deste e de outros trabalhos antes de 2004, *In the shadow of no towers* trata de questões pertinentes ao seu período de produção de forma explícita.

Como é exposto pelo autor na introdução de *À sombra das torres ausentes* (SPIEGELMAN, 2004), o editor do *Die Zeit* lhe propõe espaço para a produção e veiculação de seu material, com total liberdade criativa, ou seja, ele poderia escolher qualquer tema que quisesse abordar, e teria os direitos de publicação em qualquer outra língua que não o alemão. Por se tratar de um assunto delicado para a sociedade americana, o autor conta que jornais e revistas estadunidenses que outrora se mostravam ávidos em publicar seus materiais, tais como *New Yorker Review of books*, *New York Times* e *The New Yorker*, reagiram receosos em publicar o material. O único jornal que se mostrou interessado e publicou com destaque o material foi o semanário judeu *Forward*.

A tragédia é recorrente nos trabalhos de Spiegelman, a sua obra de maior destaque e reconhecimento, *Maus*, relata a experiência de seu pai, Vladek, em Auschwitz. Nesta obra, o autor também retrata a sua relação com os pais, que sobreviveram aos campos de concentração e como a memória de seu irmão morto pelos alemães nazistas era um empecilho nesta relação. Além de incluir o *Prisioneiro do planeta inferno*⁴ (SPIEGELMAN, 2005, p. 102-105), em que o autor expressa nos quadros todo o seu sofrimento e culpa pelo suicídio da mãe.

⁴ Trabalho que é publicado pela primeira vez em 1973, na primeira edição da revista *Short Order Comics*, no ano de 1973 e depois é incluída em *Maus*.

Mas, afinal, quais são os pontos abordados em *À Sombra das Torres Ausentes*? Nesta obra o autor representa toda a paranoia social que se instaura na sociedade estadunidense após os atentados terroristas de 11 de Setembro, utiliza os quadrinhos para criticar as decisões políticas tomadas pelo governo de George W. Bush e relata a experiência traumática e tensa dele e de sua esposa ao terem de esperar horas para saber que sua filha estava bem, visto que a criança estudava em uma escola próxima às torres gêmeas do *World Trade Center*. Dentro da crítica ao clima paranoico que se instaurou nos Estados Unidos, o autor também faz reflexões críticas, apontando que a quantidade de informações transmitidas durante o atentado criaram grande incertezas; ele se encontrava perdido, sem saber o que pensar.

Assim, a presente dissertação procura analisar a HQ, como também buscar compreender como se encontrava a sociedade estadunidense após os atentados e como se constituía a visão do autor ao elaborar tal produto. O trabalho tenta compreender como se deram as relações político-sociais estabelecidas em decorrência dos atentados e como isso impactou a sociedade norte-americana, bem como intenta verificar como Spilgemam interpretou estes processos em sua obra, produzida de 2002 a 2003 — ainda que o autor alegue ter começado sua produção, pelo menos, reflexiva, logo após os atentados

Dentre as diversas expressões artísticas imagéticas que permeiam o público ocidental, as HQs aparentam ocupar um espaço à margem do que é considerado “Arte” ou mesmo como produto passível de estudo. Este cenário, contudo, se mostra em um lento processo de mudança, com exposições de HQs em galerias e museus de arte, a denominação de “Nona arte” por alguns teóricos de arte (ANDRAUS, 2005, p. 5), a venda de HQs em livrarias, o reconhecimento das HQs pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) e pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs).

Contudo, ainda pode-se ver expressões de preconceito pelas pessoas em relação às HQs. O estereótipo de que HQ são produtos voltados para crianças e adolescentes, que atrapalham no desenvolvimento das pessoas pela alfabetização ou na capacidade imaginativa que a literatura proporciona, ou mesmo que se tratam de produtos descartáveis, sublitteratura com a única finalidade de entretenimento, ainda se mostram presentes em alguns setores da sociedade.

Se este preconceito ainda se mostra presente, no que concerne a pesquisas acadêmicas usando HQs como fonte ou objetos de análise, o cenário se mostra em processo de mudança. No âmbito nacional, a partir dos anos 1970, existem trabalhos pioneiros com HQs, trabalhos como *Shazam!* de Álvaro de Moya (1993), sendo um dos pioneiros em trabalhos que utilizam HQs. No livro há capítulos diversos que apresentam desde análises psicanalíticas a trabalhos técnicos que demonstram a produção técnica das HQs. No mesmo período, Moacyr Cirne (1970) produziu dois trabalhos, *A explosão criativa dos quadrinhos*, em que ele trabalha elementos narrativos e gráficos das HQs, além de fazer reflexões sobre a importância de se estudar HQs, como se dá a metalinguagem dentro deste produto e como seriam as HQs uma extensão da literatura. Já em *Para ler os quadrinhos*, Cirne (1972) faz uma análise comparativa dos elementos gráficos que coincidem tanto nas HQs quanto na linguagem cinematográfica, além de fazer uma reflexão da trajetória que a linguagem percorreu da literatura às HQs.

Dentro do âmbito da historiografia, o estudo das HQs se mostram pertinentes uma vez que, a partir delas, podem-se observar aspectos culturais, políticos, sociais e mesmo morais de determinada época. Assim, observando um período mais recente, foram pesquisados alguns trabalhos, como a dissertação de Márcio dos Santos Rodrigues (2011), intitulada *Representações políticas da guerra fria: as histórias em quadrinhos de Alan Moore na década de 1980*, defendida no programa de Pós-Graduação em História pela UFMG. Trabalho em que o pós-graduando procura compreender como o quadrinista se relacionava, dentro de sua obra, com questões políticas próprias do fim da guerra fria.

Pensando também o período da Guerra fria, existe o trabalho do Rodolfo Grande Neto (2016), denominado *Manifestações políticas na obra "O cavaleiro das trevas" de Frank Miller*, apresentado no programa de Pós-Graduação em História da Unicentro (PR). Em seu estudo, o pesquisador traz reflexões sobre a relevância do trabalho de Frank Miller, as suas relações com o período da obra, além de trazer uma reflexão sobre como o trabalho do quadrinista influenciou os artistas de sua geração, seja no âmbito estético, quanto no político.

Outro trabalho, voltado para o ensino seria o de Marco Tulio Rodrigues Vilela (2012), com o título de *A utilização dos quadrinhos no ensino de História: avanços*,

desafios e limites, apresentado no curso de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Humanidades e Direito da Universidade Metodista de São Paulo. Em sua obra, o autor faz um levantamento da utilização de HQs no ensino de História, como estas seriam utilizadas em livros didáticos e também traz propostas de utilização de HQs sobre períodos diversos, como a dita Pré-História, História antiga, medieval e moderna. O autor faz reflexões em cima de obras que representam estes períodos e as possibilidades do professor as utilizar na sala de aula.

Ainda pode-se apontar a dissertação da Beatriz da Costa Pan Chacon (2010), intitulado por *A mulher e a mulher-maravilha um questão de História Discurso e Poder*, apresentado ao programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A autora traz um levantamento de questões, como a sensualidade, as relações de gênero e como são feitas representações da mitologia grega nas histórias da mulher maravilha.

Estes são alguns trabalhos que, mesmo longe de representar a totalidade da produção recente, mostram uma diversidade temática e metodológica. Mais do que pensar em como se comporta a linguagem expressada pelas HQs, o pesquisador de história que utiliza HQs tem que ter em mente o que ele pretende trabalhar nas HQs, se irá utilizá-las como fonte histórica ou vai trabalhar a história das HQs como objeto de análise, nesse sentido, a presente pesquisa utiliza uma HQ como fonte.

Assim, no primeiro capítulo desta pesquisa haverá uma discussão teórica sobre concepções de indústria cultural, cultura de massas e cultura de mídia. Serão apontadas as diferenças dos termos e como a visão dos teóricos que trabalham o tema vão se diferenciar no tocante a estes produtos culturais. Outro aspecto a ser trabalhado é como os quadrinhos foram vistos como elementos nocivos e, também, como se deu a construção de HQs como um produto adulto, detentor de dotes artísticos. Será trabalhada também a diferenciação de HQ à criação do termo *Graphic Novel*, que possui um público-alvo distinto, constatado desde a sua temática ao tratamento editorial das edições com capa dura, papéis de qualidade superiores ou mesmo as suas vendas em livrarias, deixando de ser vendidas majoritariamente em lojas especializadas ou bancas de jornal. Tal discussão será tratada no contexto editorial norte-americano, uma vez que a fonte trabalhada nesta pesquisa é um

material produzido por um cidadão estadunidense e veiculado no mercado editorial estadunidense, se tem ciência de que inicialmente foi publicado no *Die Zeit*, contudo, outros quadrinhos do autor foram publicados nos Estados Unidos, além das referências que o autor utiliza fazem menção às HQs publicadas na imprensa lanque do início do século XX.

Outra reflexão também levantada no primeiro capítulo refere-se às mudanças que ocorreram nas HQs com o advento da internet de banda larga, seja na sua produção ou no seu consumo. Ou seja, produção de *webcomics*, o que elas trazem de inovador na sua linguagem ou mesmo em aspectos materiais de produção e as relações comerciais atribuídas a este produto diferenciado.

O último trecho do primeiro capítulo vai voltar a sua fala à utilização das HQs como fonte histórica. Tendo em vista que uma análise criteriosa deve ser feita, assim como com toda fonte histórica deve ser trabalhada, como também compreender aspectos específicos da linguagem dos quadrinhos para poder trabalhar com as HQs. Assim, para fazer questionamentos pertinentes às fontes históricas, tem que se ter em mente que HQs não são materiais imparciais, desprovidos de intenção; nos quadros, o autor está construindo algo, que pode ou não ser absorvido pelo leitor.

Juntamente com o atentado terrorista e a reação do Governo Bush, muitas pessoas se mostraram satisfeitas por terem um governante tomando todas as medidas possíveis para que a ordem fosse restabelecida, contudo, assim como Art Spiegelman, muitas críticas ao governo foram tecidas. Desta forma, o segundo capítulo buscará entender o que os ataques terroristas e as decisões governamentais estadunidenses representaram para a sociedade norte-americana e como se deram as relações políticas e comerciais dos Estados Unidos, considerando, também as críticas de filósofos, cientistas políticos e historiadores.

Se, com a dissolução da União Soviética, existe um sentimento de “vitória”, se não dos Estados Unidos, ao menos do neoliberalismo como sistema econômico e político superior; compactuando com este sentimento surge a tese do filósofo estadunidense Francis Fukuyama (1992) *O fim da História e o último homem*, que vai alegar, a partir de uma dialética Hegeliana, que o neoliberalismo teria superado o seu último contraponto, restando às nações neoliberais espalhar o seu modelo

econômico para o resto do mundo. Pensamento que será amplamente criticado desde a sua publicação. Porém, como aponta Rubens Ricupero (2003), o 11 de Setembro vai simbolizar a perda da inocência, criticando justamente o pensamento de Francis Fukuyama.

Com os atentados de 11 de Setembro, o terrorismo se estruturava como um novo inimigo a ser combatido pelos Estados Unidos, nesse sentido críticas quanto às políticas praticadas pelos governos americanos são tecidas, refletindo se tais políticas não seriam terroristas. Os filósofos Noam Chomsky (2002) e Domenico Losurdo (2010) levantam questionamentos quanto à posição dos Estados Unidos de ser o maior terrorista do mundo. As suas argumentações se baseiam em apontar intervenções militares dos Americanos, como na Nicarágua ou na Guerra do Golfo, por exemplo, além de apontarem planos existentes da CIA de assassinar Fidel Castro e também todo o terror causado em Hiroshima e Nagasaki, com o lançamento das bombas atômicas na Segunda Guerra Mundial.

Os autores criticam os governos estadunidenses e suas políticas, mas é importante salientar que consideram o assassinato de 3000 pessoas nos atentados amplamente condenáveis. O que não justifica, na opinião destes estudiosos, as medidas unilaterais e as guerras preventivas prescritas e praticadas pela doutrina Bush.

Comparando essas duas guerras, a do Afeganistão se mostra como uma resposta imediata aos atentados, já a do Iraque seria uma intervenção com o intuito de evitar novos ataques uma vez que este estado seria detentor de armas de destruição em massa. Acusações que se mostram infundadas, o que faz com que o governo americano tenha que assumir a inexistência das supostas armas, porém, o líder já havia sido deposto. Medidas estas criticadas por Slavoj Žižek (2003), apontando como o terrorista, nessa doutrina, se torna um ser desprovido da sua humanidade ante a sociedade ocidental, sendo digno das piores punições como a tortura e o assassinato, já que seria apenas um terrorista a menos no mundo.

Pensando sobre o discurso governamental de levar a democracia e a civilidade a esses países, encontrados sob regimes tiranos, Eric Hobsbawm (2007) apontou o quão prejudicial é esta democracia forçada. Além disso, a democracia aos moldes estadunidenses não é algo bem visto aos olhos destes povos,

principalmente tendo em vista como ela é imposta pelos Estados Unidos e não construída por estas nações junto a seus cidadãos.

No terceiro capítulo será elaborada uma análise discursiva da HQ *À Sombra das Torres Ausentes* para assim buscar compreender como o autor expõe na sua obra o seu ponto de vista em relação aos atentados, como é feita a sua crítica ao então presidente e suas decisões políticas. É realizada também a explanação quanto ao clima paranoico que a sociedade norte-americana se encontrava. Portanto, procurar-se-á entender como o autor da obra se expressa em relação à sociedade e ao momento histórico no qual está inserido, bem como de qual modo ele representa tais elementos em sua HQ. Por se tratar de uma HQ — e em sua estrutura possuir elementos textuais e imagéticos —, a pesquisa procurará analisar também como o autor faz a construção visual de sua obra, unindo elementos relacionados à imagem e texto na obra. Se faz necessário, ainda, uma análise da receptividade do material. Para tal, serão utilizados artigos acadêmicos estadunidenses sobre a obra e resenhas tanto da mídia americana quanto de leitores, para tentar analisar como foi recebida a HQ em questão.

1 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E HISTÓRIA

As HQs são um produto midiático que tem sua origem no final do século XIX, este formato possui uma linguagem própria e tem sua expressão em diversos países, seja pela produção de material ou pela redistribuição através da aquisição dos direitos de publicação de conteúdos de outras nacionalidades. Em sua criação, as HQs tiveram sua publicação em jornais periódicos com um tom humorístico, entretanto, durante todo o século XX as HQs sofreram adaptações e podem-se observar os mais variados temas abordados em suas páginas, ampliando bastante a gama de possibilidades, tanto no que se diz sobre o enredo da história, quanto na sua linguagem, em seu formato e também na sua mídia física, de uma forma geral (MAZUR; DANNER, 2014, p. 7).

No decorrer do século XX, o debate historiográfico ampliou e continua ampliando a sua abrangência nas pesquisas através do diálogo com outras ciências, como a antropologia, sociologia, economia, comunicação etc. e também com a abordagem de novas perspectivas aliada à utilização de novas fontes que até então não eram muito aceitas no meio acadêmico. Fontes tais como obras cinematográficas, músicas, jornais, fotografias e também histórias em quadrinhos.

Partindo deste cenário no meio acadêmico da história, a presente pesquisa tem como fonte de análise a HQ *À Sombra das torres ausentes*, do quadrinista norte americano Art Spiegelman. Neste primeiro capítulo será feita uma discussão teórica quanto às HQs, a cultura de massas, cultura popular, sua expressão como produto e a sua utilização como fonte e objeto da história.

Assim, algumas reflexões podem ser levantadas no tocante à utilização de HQs como fonte histórica. É possível encontrar nas buscas por artigos acadêmicos diversas pesquisas com a utilização de obras cinematográficas, literárias e até fotográficas, contudo, a utilização de HQs, por mais que tenha aumentado a sua incidência nos últimos anos, não foram observadas grandes quantidades de pesquisas, em comparação com outras fontes. Assim, é visível que a academia, de uma forma geral, poderia considerar o estudo de HQs menos relevante.

Com mais pesquisas que utilizam HQs como fonte, uma barreira vem sendo quebrada e, por consequência, o aumento da produção acadêmica com HQs em diversos campos do conhecimento⁵.

Desse modo, procurar-se-á definir neste capítulo, o que são as HQs. O que elas representam para nossa sociedade. E como utilizar as HQs como fonte de pesquisa histórica.

1.1 SOBRE AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E SUA MÁ FAMA

Na tentativa de responder algumas destas questões, primeiramente, será realizado um levantamento sobre as HQs de uma forma mais panorâmica, delimitando suas definições, linguagem, como foi vista pela sociedade e seus elementos narrativos.

Conforme aponta Santiago García:

[...] a definição de quadrinhos dada por Kunzle se baseia em quatro condições que servem para definir uma HQ [...] 1) Deve haver uma sequência de imagens separadas; 2) Deve haver uma preponderância da imagem sobre o texto; 3) O meio em que a história em quadrinhos aparece e para qual está originalmente destinada tem que ser reprodutivo, ou seja, em forma impressa, um meio de comunicação de massas; 4) A sequência deve contar uma história que seja tanto moral quanto tópica. Essa definição foi bastante criticada, sobretudo por Thierry Groensteen, que a considera inaceitável por ser normativa e interessada (GARCÍA, 2012, p. 43).

Ainda conforme García (2012), Thierry Groensteen, teórico francês, faz essa crítica à Kunzle indicando um posicionamento tendencioso deste. A divergência se dá entre europeus. Groensteen aponta o suíço Rodolphe Töpffer como criador das HQs, por ter produzido, como ele mesmo denominou, “histórias em estampas”, durante a primeira metade do século XIX, que seriam desenhos sequenciados com elementos textuais nos rodapés das imagens. Segundo este, a terceira condição que

⁵ Conforme pôde-se observar em Thiago Monteiro Bernardo (2006, p. 4), os trabalhos acadêmicos utilizando as HQs como fonte tem início na década de 1970 e, com o passar do tempo, aumentam a sua incidência e ampliam-se as suas abordagens possíveis, sendo trabalhadas questões políticas, de gênero, questões de alteridade, etc. Observa-se isso na revista acadêmica *História – imagem e narrativas*, que consta a sua primeira edição datada de 2006, a presença de alguns artigos sobre HQs em suas distintas edições. Há em 2007, no prêmio HQMIX, a inclusão de duas categorias voltadas para trabalhos acadêmicos entre as suas premiações, uma para trabalhos de conclusão de curso e outra para teses de doutorado (LUYTEN, 2016).

o britânico David Kunzle aponta, só serviria para vincular o nascimento das HQs à imprensa estadunidense do final do século XIX (GARCÍA, 2012, p. 26-30).

O argumento do surgimento das HQs na imprensa dominical nova-iorquina, em específico, sustenta-se no fato de *Yellow Kid*, de Richard F. OutCault ter a sua primeira edição datada em 1896. Neste período, eram veiculadas na imprensa tiras ordenadas sequencialmente de modo a compor uma história cujos diálogos já eram apresentados com o recurso gráfico dos balões, embora as falas do protagonista aparecessem em suas respectivas camisetas. Este destaque para a outra margem do Atlântico revela que a obra Töpffer, apesar de possuir elementos narrativos interessantes com construção através de quadros e texto, não possuía o amplo alcance que os jornais estadunidenses atingiram, pois, as HQs mudaram a relação que as pessoas possuíam com os jornais, já que alavancaram as vendas dos mesmos e se criou um novo hábito de leitura naquela sociedade. Além disto, esta disseminação explica-se também pelo preço acessível dos jornais (GARCÍA, 2012, p. 68).

Entende-se que as HQs, independente do discurso de sua gênese, surgem em diversos países, possuindo características que podem variar de acordo com a nacionalidade do autor, seu posicionamento político ou mesmo as suas experiências com as HQs. Contudo, devido às características da fonte escolhida, optou-se fazer um recorte no contexto de criação de HQs estadunidenses.

Com o aumento das vendas dos jornais estadunidenses que possuíam HQs em suas publicações, e também constatando o interesse dos leitores por este produto, os jornais começam a investir neste tipo de material para arrematar mais consumidores, surgindo então diversas novas HQs.

Consolida-se um mercado consumidor e o novo produto torna-se um sucesso em poucos anos de existência, criando inclusive personagens como o Superman⁶, que à época tornou-se e até hoje é um símbolo da cultura contemporânea, seja através de suas HQs, desenhos animados, filmes, seriados de televisão, paródias ou mesmo sua imagem utilizada em produtos diversos como camisetas, garrafas, bolsas, bonés, etc.

⁶ Personagem que tem sua primeira aparição na revista *Action Comics*, no ano de 1938, inaugura o gênero das HQs de super heróis e vai ser um dos gêneros de maior destaque na indústria das HQs.

Com o grande público que as HQs tiveram ao serem publicadas em jornais, alguns editores optaram por um novo formato de publicação, que ficou conhecido como *comic book*⁷, que tem a sua primeira edição denominada *Famous Funnies*, no ano de 1934. O surgimento dos *comic books* indicaram uma produção diferenciada, onde, além de poderem trabalhar as suas histórias de forma mais ampla e extensa, já que possuíam uma quantidade maior de páginas, trouxeram uma dinâmica diferenciada em sua leitura. Houve, então, o surgimento de editores que se dedicavam exclusivamente na produção das HQs (MAZUR; DANNER, 2014, p. 13-14).

Diante destas novas formas de produção e veiculação das HQs, o preconceito e reprovação das HQs por parte da sociedade norte-americana mostrou-se presente. Havia o questionamento dos desenhos que estruturam as HQs, uma vez que não eram considerados “Arte”, havia também o questionamento da gramática presente nos textos das HQs; os leitores de HQs eram considerados incultos, além de haver a preocupação dos leitores se prenderem a uma “literatura barata e pobre” e não se interessarem ao contato com as grandes obras da literatura. Essas críticas às HQs ganharam força com o lançamento do livro intitulado *Seduction of the innocent*⁸, escrito pelo psiquiatra Frederic Wertham no ano de 1954, em que é relacionado a leitura de HQs com a delinquência juvenil uma vez que, segundo o psiquiatra, a leitura deste tipo de material induzia os jovens à criminalidade.

Como aponta Gonçalves Junior:

[...] *Seduction of the Innocent* foi recebido por parte da imprensa como uma bomba atômica. Em especial pelos grandes jornais de linha conservadora e declaradamente anticomunista. Naqueles dias em que o Senador Joseph McCarthy era o grande inquisidor do país, a mídia em geral acostumou-se a dar destaque a qualquer denúncia que ajudasse os americanos a se livrar da ameaça que vinha de Moscou. E anunciou a obra como comprovação científica feita por um médico respeitado de um grave perigo contra a infância e a adolescência. (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 237).

⁷ HQs que contém entre 34 e 64 páginas com história que podem ou não ter sequência em edições anteriores ou posteriores com preço acessível (GARCÍA, 2012, p.112).

⁸ Obra nunca editada em língua portuguesa e que, com o passar do tempo, perdeu a sua relevância como referência bibliográfica para quem desejava estudar o assunto, embora sirva como fonte para diversos trabalhos, como aponta Gonçalves Junior (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 385).

Em resposta ao apelo popular, foi aberto no senado norte-americano, também no ano de 1954, uma comissão a fim de investigar os malefícios que as HQs proporcionavam à juventude. Como resultado, não foi encontrada nenhuma prova da relação HQ e delinquência. Portanto, não se achou necessária nenhuma intervenção legislativa. Porém, o senado determinou que as editoras organizassem os seus negócios. Assim, as editoras criaram a *Comics Magazine Association of America*, uma associação que teve como principal fim a criação de um código de autocensura, denominado *Comic Code Authority*⁹(GARCÍA, 2012, p. 152-156).

Mais do que estarem preocupados com os valores morais e éticos da juventude estadunidense, como indica Gonçalo Junior (2004), a sociedade e os senadores viviam o auge do macarthismo, influenciados pela guerra fria e o conflito ideológico com a então União Soviética. Ocorreram severas perseguições contra políticos, atores e artistas norte-americanos. No caso das HQs, a preocupação não era diferente, pois havia o grande medo por parte da sociedade que a juventude, influenciada pelas HQs, se convertesse à ideologia comunista (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 237-242).

Mais do que delimitar os temas possíveis de serem trabalhados dentro das HQs e assim acalmar os ânimos do senado e da sociedade estadunidense, o código acabou por reforçar o estereótipo de que as HQs eram destinadas às crianças e também limitar a criatividade dos autores, uma vez que as editoras que não aderissem ao código acabariam sofrendo boicote da própria população que viam os produtos que não possuísem o selo de aprovação do código na capa, como sendo inapropriados.

O código foi recebido como uma derrota por parte dos criadores de HQs, porém, parte das editoras viram na adesão uma oportunidade de acabar com a concorrência que possuíam grande parcela do público leitor, como HQs do gênero de terror, investigação criminal e outros gêneros que abordavam cenas de violência, crimes ou sexo. “O dono da EC COMICS acreditava que a criação do código, se não

⁹ Código semelhante foi desenvolvido pelos editores brasileiros e aplicado à publicação nacional, no ano de 1961. Entre as transgressões se verificava: afrontas à religiões, representação da família de forma desrespeitosa e o divórcio apresentado como solução para problemas conjugais, utilização de gírias e frases do uso popular, histórias de terror, pavor, horror, depravação e a utilização de cenas de sexo e cenas de amor extremamente realista. Grupo editorial que incluía a Editora Gráfica O Cruzeiro, Editora Brasil-América Ltda, Rio Gráfica Editora e Editora Abril, e publicavam tanto HQs estadunidenses quanto de produção brasileira (VERGUEIRO, 2014, p. 14-16).

teve esse propósito, serviu convenientemente para os seus concorrentes” (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 244). Evidenciando o apelo comercial competitivo que as editoras possuíam, e como se sentiram incomodados com a forte expressão comercial deste tipo de material.

1.2 TEORIAS SOBRE MÍDIA

Muitas vezes, partindo de certa interpretação dos escritos da Escola de Frankfurt¹⁰, em especial, de Adorno e Horkheimer, alguns teóricos entendiam que, pelo consumo estético massificado, as pessoas tenderiam a aderir acriticamente a valores que são impostos de forma repetida e sedutora, incapacitando-se para superar a alienação, desta forma, contribuindo para reproduzir e perpetuar a ideologia dominante e, por consequência, a própria estrutura social. Para Adorno, a cultura de massa seria na verdade uma cultura imposta às massas (ADORNO, 2002, p. 11-13) e o efeito da indústria cultural seria o de um antiesclarecimento de um “engodo das massas” que “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (ADORNO, 2002, p. 17-22).

Contudo, este caráter dominador e alienante da indústria cultural em que as HQs poderiam estar englobadas foi contestado por Umberto Eco (2006) em seu livro *Apocalípticos e Integrados*. Em sua obra o estudioso analisa alguns teóricos que discutem sobre mídia de massa. Os apocalípticos, que são inspirados pela escola de Frankfurt, vão elencar três estirpes de cultura: a “alta” cultura, consumida pela alta burguesia; a média, consumida por médios ou pequenos burgueses; e a cultura da massa, que englobaria os piores filmes, as HQs e músicas acusadas de serem de baixa qualidade consumidas pelas classes baixas, como exemplo, o *rock’n’roll*. (ECO, 2006, p. 37). Assim, a cultura de massas serviria para homogeneizar os seus consumidores, uma vez que apresentavam materiais de fácil compreensão com o intuito de criar cidadãos sem uma visão crítica da sociedade. Somente quem não

¹⁰ Escola de Frankfurt (em alemão: *Frankfurter Schule*) refere-se a uma escola de teoria social interdisciplinar neo-marxista, particularmente associada com o Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. Muitos dos teóricos desta escola entendiam que a tradicional teoria marxista não poderia explicar adequadamente o desenvolvimento de sociedades capitalistas no século XX.

consumisse tais produtos é que estaria livre dessa alienação, seriam os que se excluiriam de tal massificação.

Em contraponto, esta crítica de Umberto Eco aos integrados enxergaria a cultura de massas como um meio democrático, pois a massificação teria um poder de alcance maior e, portanto, não seria nem excludente e nem alienante.

Uma vez apresentados esses pontos de vista, Eco indica a fragilidade no pensamento de ambas interpretações. O equívoco dos apocalípticos-aristocráticos residiria em “pensar que a cultura de massa seja [ou fosse] radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial” (ECO, 2006, p. 49). Já os integrados, ou apologistas, estariam equivocados em “afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja [ou fosse] boa em si, segundo um ideal homeostático do livre mercado, e não deva [ou devesse] submeter-se a uma crítica e a novas orientações” (ECO, 2006, p. 49).

Assim, Eco (2006, p. 50), para compreender esta relação, parte da seguinte questão: ao considerar a estrutura intrínseca da nossa sociedade industrial com a mídia de massa, qual seria a forma em que poderiam ser transmitidos valores culturais nestes meios de massa?

Dessa forma, para Umberto Eco, por mais que os burgueses administrem os meios de produção dos produtos de massa, não seriam eles os que idealizariam tais produtos, aí então o papel dos diretores e roteiristas de filmes, romancistas e, no caso das HQs, os desenhistas e roteiristas, os que poderiam criar materiais críticos representando o interesse dos membros desta sociedade. Desta forma seria criada uma cadeia de eventos que os grupos econômicos que a iniciaram não teriam mais pleno controle. E assim se mostraria a necessidade de “uma intervenção ativa das comunidades culturais no campo das comunicações de massa. O silêncio não é protesto, é cumplicidade; o mesmo ocorrendo com a recusa do compromisso” (ECO, 2006, p. 52).

Douglas Kellner (2001), ao analisar a cultura veiculada pela mídia, seus receptores e a sociedade, vai denominar como cultura da mídia aquela destinada à população por meio de instrumentos os quais a indústria cultural utiliza e, mais do que projetar à sociedade os modelos identitários padrões, a mídia se tornaria um

espaço de disputa entre ideais reacionários e progressistas. Observando que, como produto, necessariamente a cultura precisa da recepção e da aceitação do seu público para que possa continuar sendo produzida. Assim, por mais que existissem mecanismos de controle na transmissão destes valores, o público poderia:

[...] resistir aos significados e mensagens dos, criar sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se da cultura de massa, usando a sua cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidade e forma de vida próprios [...] a própria mídia dá recursos que os indivíduos podem atacar ou rejeitar na formação de sua identidade em oposição aos modelos dominantes. (KELLNER, 2001, p. 11).

Mesmo expondo o caráter elitista que a escola de Frankfurt tem ante ao sistema de produção cultural e seu acesso pela população, Kellner (2001) indica os pontos positivos que os seus estudos trouxeram como sendo os primeiros a detectarem a importância da indústria cultural. Também estudou o modo como a cultura se mostrava presente na nossa sociedade, seja em momentos de lazer, quanto em um meio de dominação, ou seja, quando reafirmam ideologias que perpetuam formas de opressão. O autor também expôs como estavam errados os métodos:

[...] quantitativos para estabelecer relações qualitativas e produziu métodos de análise das complexas relações entre textos, públicos e contextos, bem como do relacionamento entre as indústrias da mídia, o Estado e as economias capitalistas. Portanto, o estudo da comunicação e da cultura foi integrado na teoria da sociedade contemporânea, uma vez que a cultura e a comunicação estavam desempenhando papel cada vez mais significativos. (KELLNER, 2001, p. 47).

Ou seja, os estudos de Adorno e Horkheimer se mostram limitados na formulação de práticas de oposição e resistência de estruturas hegemônicas porque evitaram a política concreta, limitando a objeção a pessoas críticas, não abordando grupos, movimentos ou práticas sociais de divergência.

Por sua vez, os estudos culturais britânicos, partindo do modelo gramsciano, procuram identificar na sociedade formas sociais e culturais hegemônicas de dominação e forças contra-hegemônicas de resistência, que vão contra as outras e, através desta dominação e resistência, colaboram com processo de disputa política

(KELLNER, 2001, p. 48). O problema destas abordagens, como aponta Kellner, são que, ao estudarem o que eles denominam de cultura popular, eles vão deixar de fora da sua análise o que eles entendiam por cultura superior (KELLNER, 2001, p. 50).

Assim, Douglas Kellner vai criticar o termo “cultura de massas” defendendo que se trata de um termo elitista, uma vez que cria uma diferenciação binária entre culturas alta e baixa (KELLNER, 2001, p. 50). Nesse sentido, o termo cultura popular levantaria uma percepção controversa também, uma vez que passaria a ideia de que toda a cultura surgiria do povo e seria destinada ao povo, não distinguindo da cultura que é feita para das massas e veiculado pelas mídias (KELLNER, 2001, p. 21). Já a expressão:

[...] “cultura da mídia” também tem a vantagem de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas (KELLNER, 2001, p. 54).

Outra crítica à escola de Frankfurt observada seria a de Habermas (FREITAG, 1995), alguns apontamentos quanto a sua teoria da modernidade e como o autor enxerga a estruturação da sociedade, contribuem para a compreensão de sua crítica aos filósofos alemães.

Com o intuito de criar uma teoria com finalidade de compreender a sociedade moderna ocidental, Habermas parte do conceito de descentrações introduzido por Piaget no contexto educacional de crianças, indicando que as sociedades poderiam ter a capacidade de aprendizado:

[...] superando princípios de organização mais simples e menos eficazes em favor de princípios novos mais universais, mediante sucessivas descentrações [...] A divisão local e internacional do trabalho impõe novas descentrações, que resultam no planejamento dos processos societários [...] a consequência dessas permanentes descentrações é um aprendizado coletivo que traduz em uma capacidade de manejo e direcionamento maior das formações societárias, em maior diferenciação e autonomização de certas “esferas” ou subsistemas (FREITAG, 1995, p. 139-140).

Como indica Bárbara Freitag (1995), para Habermas, a “modernidade” tem seu começo marcado por três episódios históricos sucedidos na Europa: a Reforma Protestante, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Eventos estes que tiveram início na Europa, mas exerceram influência em todo mundo, abrangendo os séculos XVIII, XIX e XX (FREITAG, 1995, p. 140).

Habermas (FREITAG, 1995) faz uma diferenciação importante entre os processos de modernização e a modernidade cultural, sendo que os primeiros salientam os processos de racionalização pertinentes aos subsistemas econômicos e políticos, enquanto a segunda enfoca a autonomização, dentro do denominado “mundo vivido”, ou seja: a moral, a ciência e a arte (FREITAG, 1995, p. 140-141).

O denominado “mundo vivido” engloba todos os integrantes da sociedade, inclui as suas relações, códigos comunicativos e a cultura em comum. Assim:

[...] O segundo conceito, o de **sistema**, adota a perspectiva do observador, externo à sociedade. Trata-se de um conceito que não se opõe ao de "mundo vivido", mas o complementa. Com auxílio desse conceito é possível descrever aquelas estruturas societárias que asseguram a reprodução material e institucional da sociedade: a economia e o Estado. Trata-se, neste caso, de dois subsistemas da sociedade que desenvolveram certos mecanismos auto-reguladores: o **dinheiro** e o **poder** que asseguram a "integração sistêmica". No interior do sistema a linguagem é secundária, predominando a ação instrumental ou estratégica. O sistema é regido pela razão instrumental. (FREITAG, 1995, p. 142, grifos da autora).

No tocante à modernidade cultural, que vai lidar com as transformações dentro do subsistema cultural, havendo “uma diferenciação em três esferas: a científica, a ética e a estética, e depois a autonomização de cada uma delas; isto é, cada uma passa a funcionar segundo princípios próprios” (FREITAG, 1995, p. 142-143).

Na modernidade, cada uma dessas esferas sofrem especificações internas. Em relação à arte:

[...] Associações de escritores, feiras de livro, galerias, mercado de arte, orquestras sinfônicas, etc, coexistem com teorias estéticas de um Walter Benjamin, Theodor Adorno ou Peter Bürger, que interpretam o fenômeno artístico da poesia, literatura, escultura, música, etc, desprendidas da lógica intrínseca das instituições artísticas. (FREITAG, 1995, p. 143).

Sendo assim, a autonomização da arte possibilita este desprendimento parcial, gerando o funcionamento com regras autônomas, adaptadas para a sua realidade e suas necessidades.

Quanto à sua crítica estética da modernidade, Habermas irá entender que, no contexto estético, a modernidade estaria superada, uma vez que passaria a ter um sentido de moda, sendo efêmera por definição. Criando-se então um culto ao novo que “significam em verdade a idolatração de uma atualidade, que constantemente gera passados subjetivamente projetados” (HABERMAS, 2012a, p. 542).

Habermas ainda aponta a teoria da escola de Frankfurt como elitista e conservadora. Elitista por reservar o acesso às obras de arte a um grupo restrito de pessoas eruditas, restringindo o acesso das massas a essas obras de arte. E conservadora por tentar manter a arte autônoma, em sua concepção burguesa de arte pela arte, impossibilitando a sua incorporação à vida.

Habermas apresentaria maior simpatia pela teoria de Walter Benjamin, denotando um caráter transformador na reprodução técnica da arte, uma vez que a maior reprodução de materiais culturais, as massas teriam maior acesso às obras de arte atingindo assim o seu caráter transformador. Transformação estas que não se dariam exclusivamente no contexto fabril, mas também no âmbito da produção artística, alterando o próprio conceito de obra de arte. Embora:

No caso de Benjamin, o mundo sistêmico e a modernização societária é interpretado com auxílio das categorias elaboradas para a compreensão da modernidade cultural, mais especificamente da modernidade estética. Com isso, Benjamin extrapola as categorias do entendimento, da libertação, autenticidade, expressividade, etc, vigentes na esfera estética, para o espaço sistêmico, acreditando (quando não é devorado pelo seu pessimismo cíclico) na "salvação messiânica", como se o estado e a economia funcionassem segundo a lógica estética. [...] Habermas admite que a esfera da arte, autonomizada no espaço do mundo vivido, fornece uma contribuição inestimável para a interpretação e redefinição da modernidade. A esfera da arte funciona como um termômetro da modernidade. Aqui se exprimem com maior rapidez as patologias da modernidade (FREITAG, 1995, p.158).

Assim, é possível considerar que a arte expressa um caráter crítico constante, contestando a validade das instituições societárias vigentes, bem como impedindo a consolidação de estruturas sociais com características patológicas.

No tocante às HQs, o que Habermas indica em relação à arte é pertinente no sentido de que esta autonomização ocorre, seja por meios de uma linguagem específica para os quadrinhos, ou na especificação interna: convenções de quadrinhos, prêmios exclusivos à indústria das HQs, cursos voltados a formações de novos profissionais da área. E, por mais que sempre houvesse o risco de uma instrumentalização dos conteúdos, até porque os produtos culturais veiculados através da mídia não negariam o seu caráter comercial, ainda haveria uma produção de caráter crítico à sociedade e suas instituições.

Desse modo, a produção das HQs podem expressar os problemas contidos na sociedade. Assim, esse recurso se apresenta como um produto capaz de incitar reflexões acerca de instituições, seu contexto de produção e permitir uma ponderação sobre as questões sociais de determinado momento histórico.

Como será abordado adiante, o mercado editorial considerou e incentivou a produção dos quadrinhos ditos adultos. Estes, a um primeiro olhar, poderiam expressar melhor as questões acerca da autonomia da arte e seu caráter crítico. Contudo, procurar-se-á demonstrar que tais aspectos e temas podem também ser identificados em HQs consideradas para o público infantil.

1.3 QUADRINHOS COMO PRODUTO “ADULTO”

Santiago García (2012) faz em *A Novela Gráfica* um levantamento histórico e teórico das *graphic novels*, mostrando como houve uma construção comercial do termo que visa a diferenciação de outros formatos de quadrinhos, o que ficou mais famoso devido à sua grande veiculação nas bancas de jornais, que é o *comic book*.

O termo, *graphic novel*, além de trazer um caráter mais literário, visa o seu distanciamento do público infantil, já que, com acabamentos mais luxuosos e tendo a sua comercialização em livrarias, acabaria tendo um custo mais elevado e também o acesso das crianças ficaria mais restrito.

Para a construção da ideia da *graphic novel* como um produto voltado para adulto com valor e validação artística agregado, alguns fatores são necessários. Após a criação do *Comic Code Authority*, no ano de 1954, houve no mercado editorial voltado para HQs uma massificação e limitação na gama dos produtos, bem

como a queda de vendas de forma considerável, já que, além da rejeição social, as HQs como produto de entretenimento tinham que competir com a televisão “o número de lares que possuíam televisores nos Estados Unidos passou de 0,5% em 1946 para 90% em 1962” (GARCÍA, 2012, p. 159). Somado a isso, a diminuição nos custos do processo de impressão favoreceram a criação da imprensa conhecida como *underground* a partir de 1965.

No que concerne às HQs, houve o surgimento dos *Comix*¹¹, que, além de demonstrarem liberdade temática e editorial, fugindo das obrigações de prazo determinados pelas grandes editoras, tem forte apelo do trabalho autoral, ou seja, os autores eram detentores dos direitos autorais e o seu preço era mais elevado em comparação aos *comic books* porque, além de serem produzidos em quantidades menores, uma fatia maior do preço da revista ficava com os criadores (GARCÍA, 2012, p. 162-165). Sobre os direitos autorais:

Quer em regime de autoedição, quer sob algum dos selos editoriais *underground*, os quadrinistas conservaram os direitos sobre suas histórias e cobravam royalties por elas, em vez da tarifa fixa por página que haviam cobrado e continuavam cobrando os profissionais dos quadrinhos profissionais. Quando uma editora convencional pagava a um quadrinista pelo trabalho que lhe havia encomendado, passava a ser a proprietária eterna dos materiais, tanto das páginas originais como dos direitos de reprodução e exploração dos personagens (GARCÍA, 2014, p. 165).

Sobre o processo de elaboração das HQs, com a criação das *comic books* surgia no mercado tradicional a necessidade de se produzir em ritmos rápidos, a fim de cumprir prazos. Desse modo, houve a fragmentação das funções dentro do processo de produção. Se antes havia um profissional que idealizava, desenhava e escrevia os textos que compunham os diálogos, narração e sons das HQs, surgiram mais pessoas envolvidas, como roteiristas, desenhistas, arte-finalistas e coloristas. Alguns quadrinistas preferiam o trabalho individual, roteirizando e desenhando eles mesmos, porém, essa tendência editorial que ia de encontro ao cenário de produção industrializada na qual mensalmente precisavam ser entregues novas revistas às lojas. Conforme a linguagem das HQs foi mudando, mais o trabalho foi sendo fragmentado (a exemplo, hoje é possível observar profissionais que cuidam somente

¹¹ São quadrinhos produzidos à margem da indústria, sem pretensões comerciais, que acabam resultando na liberdade criativa.

do caráter estético do formato das letras, diferentes formas de colorização e mais de um artista ou arte-finalista dentro da mesma HQ).

Já as publicações do movimento *underground*, que surgem no final da década de 1960 e início da década de 1970, se mostraram na contramão desta tendência das editoras de enxergarem o processo industrial. Cada autor publicava de acordo com a sua realidade de produção, sem a obrigação de estarem sempre produzindo. Algumas obras sequer chegaram a ter continuidade (GARCÍA, 2012, p. 161-162).

Assim, o movimento *underground* se mostrou contra a indústria convencional desde a sua temática — muito influenciada pelo pensamento de contracultura¹² —, a negativa ao código de censura, o seu modo de produção diferenciado, como também na concepção do direito autoral e de veiculação do trabalho. Aspectos que não eram comuns na época, mas que, a partir de então, se mostravam de grande interesse por parte dos quadrinistas e contribuiria para que as grandes editoras do ramo comesçassem a pagar royalties para os roteiristas artistas a partir dos anos 1970.

Com o fim da guerra do Vietnã e a retirada das tropas norte-americanas desse território, os movimentos de contracultura acabaram perdendo parte do seu apelo, somado ao cenário industrial das HQs, o ambiente comercial se mostrava não mais compatível com as *Comix*. Tendo forte influência no cenário *underground*, porém, buscando uma nova proposta editorial, no final dos anos 1970 e início dos 1980 surgem revistas que trazem uma nova cara para as HQs veiculadas fora do grande circuito editorial. Essas posteriormente ficariam conhecidas como quadrinhos alternativos. Revistas como *Raw*, *Weirdo* e *Love and Rockets*, a primeira que foi editada pelo próprio Art Spiegelman, tinha como proposta:

[...] a *Raw* teve vocação voluntariamente minoritária, e sua aspiração era a de ser uma revista de elite que atingisse um público reduzido, porém seletivo, e que exercesse assim sua influência de cima para baixo, invertendo o sentido que os quadrinhos historicamente haviam seguido [...] eram uma das Belas Artes, e o eram não só pelos desenhos, mas pela maneira com

¹² Movimentos de contracultura nos Estados Unidos foram manifestações culturais por parte de grupo que se posicionavam contra os valores apresentados pelos padrões da sociedade estadunidense. Tiveram suas principais expressões entre a década de 1960 e 1970, com o movimento *Hippie*. Dentre as suas críticas, o movimento questionava o consumismo exacerbado, o anticomunismo exagerado e padrões estimados dentro da sociedade como o trabalho, patriotismo, nacionalismo e a ascensão social.

que brincavam com a própria forma dos quadrinhos [...] acrescentou dois elementos que seriam fundamentais para o futuro dos quadrinhos alternativos e que são ainda mais relevantes no panorama atual da novela gráfica: a vontade de internacionalização e o olhar para o passado (GARCÍA, 2012, p. 197-198).

Essa Revista iria servir de experimento para diversos artistas, inclusive, fora em *Raw* que Spiegelman publicou pela primeira vez *Maus*, a obra de maior repercussão e reconhecimento do autor. Publicada e inicialmente dividida em vários capítulos veiculados em diversas edições da revista, posteriormente foram compilados em dois volumes. Nessa obra, Spiegelman, descendente de judeus sobreviventes de campos de concentração, narrou o fruto de diversas entrevistas que fez com o pai, Vladek, numa tentativa de entender como foi a sua experiência em Auschwitz. A HQ possui dois eixos temporais, um se passando em um tempo “presente”, onde o autor conta a sua relação com o seu pai e, outro, baseado nos relatos do pai narrando a sua experiência na rede de campos de concentração. Como recurso visual, o autor retrata os nazistas como gatos, os judeus como ratos, os estadunidenses como cães, os poloneses como porcos e franceses como lebres.

Ao utilizar tais animais como recursos representativos, Spiegelman acabou fazendo de uma releitura das revistas clássicas do gênero *funny animals*¹³, ao fazer uma alusão à perseguição dos judeus pelos nazistas, mostrando o absurdo que é a separação dos seres humanos por raças. Como aponta Fabiano de Andrade Curi:

O uso de estereótipos por Spiegelman ridiculariza a tentativa nazista de definir um grupo religioso por traços étnicos. Em *Maus* todos são muito parecidos: homens, mulheres e crianças. Isso exige do leitor uma atenção maior para saber quem está falando. Não é possível diferenciar facilmente quem é velho ou moço, as distinções físicas, quando existem, são mínimas. as roupas ou um detalhe, como um par de óculos, definem o personagem. Ou seja, o autor força uma semelhança, um padrão físico para mostrar o quão incoerente é tentar separar os humanos dessa maneira (CURI, 2009, p. 146-147).

¹³ Podendo ser traduzidos como animais engraçados, foram quadrinhos que trouxeram como forma de personagens animais falantes e antropomorfizados que, inseridos em situações cômicas, demonstravam reações e sentimentos humanos contrastados com ações instintivas próprias de seus aspectos animais. Uma grande referência para HQs deste gênero foi o trabalho do George Herriman, *Krazy Kat*, onde existe um triângulo amoroso às avessas, onde uma gata é apaixonada por um rato e, ao mesmo tempo, é adorada por um cachorro. Como resposta de seu afeto, a gata só recebe agressões a tijolos, que são interpretadas pela gata como declarações de amor veladas. Posteriormente, *Krazy Kat* influenciou diversos outros quadrinhos que consolidaram o gênero.

Dentre diversos autores, Márcio Seligmann-Silva (1998) defenderá que HQs como *Maus* são uma forma de literatura no intuito de exaltar o seu potencial artístico como obra de arte (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 10). Contudo, é necessário considerar que as HQs apresentam características relacionadas à linguagem visual, linguagem narrativa, meio de produção diferenciado e, mesmo, um público próprio, distanciando-as da literatura propriamente dita.

Pensando em HQs como um produto adulto, surgem as *Graphic Novels*¹⁴, modalidade inaugurada com *Um contrato com Deus*, de Will Eisner, lançada no ano de 1978. O próprio autor faz comparação dessa com as HQs mais antigas:

[...] Para uma geração mais antiga, os quadrinhos estavam limitados a narrativas breves ou a episódios de curta duração, mas de muita ação. Na verdade, supunha-se que o leitor buscava nas histórias em quadrinhos informações visuais instantâneas, como nas tiras de jornais, ou experiência visual de natureza sensorial, como nos quadrinhos de fantasia. Entre 1940 e início de 1960, a indústria achava que o perfil do leitor de história em quadrinhos era o de uma “criança de 10 anos, do interior”. Um adulto ler histórias em quadrinhos era considerado sinal de pouca inteligência. As editoras não estimulavam nem apoiavam nada que fugisse a essa visão estereotipada do leitor [...] em meados do século XX, os artistas seqüenciais se voltaram para as obras longas genericamente chamadas de *graphic novels* (um termo que pode abarcar tanto livros de não ficção como obras genuinamente romanescas) [...] tanto o mercado como a postura de autores e leitores mudaram bastante desde o final dos anos 1970. O crescimento e a aceitação cada vez maiores das *graphic novels* podem ser atribuídos à opção dos criadores por temas abrangentes e relevantes e à constante inovação em sua abordagem (EISNER, 2010 p. 148-149).

Will Eisner que, além de ser famoso pela sua publicação autoral nos quadrinhos, foi um dos maiores defensores das HQs como forma de arte, também realizou trabalhos teóricos sobre produção de HQs. Eisner vai definir as HQs como uma forma de arte sequencial, esta seria uma história seriada que utiliza imagens como recurso narrativo. Segundo ele, além das HQs, se definiriam como artes sequenciais os desenhos animados, o cinema, fotonovelas, etc. (EISNER, 2010, p. 1-2).

Eisner faz a publicação de *Um contrato com Deus* por meio de uma editora de livros, uma vez que queria que o seu produto chegasse aos adultos e não só tivesse uma abordagem limitada, ensejava temáticas mais reflexivas e dramáticas, fugindo

¹⁴ Embora o termo traduzido, novela gráfica, não esteja errado, optou-se pela utilização do termo original em inglês, uma vez que esta foi a adotada pelo mercado brasileiro de quadrinhos.

da publicações que se tinham na época. Fez questão de utilizar o termo *graphic novel* para que os editores não olhassem seu trabalho como sendo mais uma HQ qualquer. Contudo, o autor não obteve sucesso de público; sua nova modalidade dos quadrinhos seria redescoberta somente anos depois pelo público e pelo meio especializado, ganhando a reputação de ser a primeira *graphic novel* a obra já referida. Mesmo *Um contrato com Deus* não sendo exatamente uma história autobiográfica, o autor diz que se inspirou em eventos de sua vida para narrar a HQ (GARCÍA, 2012, p. 2125-2126).

Eisner destaca que, em comparação às outras formas de arte sequenciais, as HQs sofreriam uma desvantagem, uma vez que não contemplariam a ação transmitida de forma plena, como acontece no cinema ou animação, por exemplo. Assim, o leitor teria de fazer o preenchimento das lacunas criadas entre um quadro e outro, além de exercitar suas capacidades interpretativas e verbais, já que o leitor se depara com imagens, textos e precisa utilizar de conhecimentos prévios para poder realizar uma leitura plena da HQ (EISNER, 2010, p. 20).

Acerca da estrutura desses quadrinhos, Eisner destaca a importância do controle pleno de uma HQ, tanto do roteiro quanto da arte. Desta forma, é possível que o autor tenha pleno domínio da produção, evitando ruídos de comunicação (EISNER, 2008, p. 159). Contudo esta perspectiva, apesar de fornecer uma possibilidade mais autoral na produção de HQs e criticar o modelo de produção das grandes editoras estadunidenses, acaba por excluir roteiristas que não têm domínio técnico para desenhar. O que, se seguido à risca, restringiria uma parcela da indústria de HQs, uma vez que existem roteiristas ganhadores de diversos prêmios, como é o caso de Neil Gaiman que acabam participando somente na criação de roteiros.

Outro teórico das HQs com trabalho bastante emblemático é Scott McCloud que, em *Desvendando os quadrinhos* (MCLOUD, 2005), vai expressar um caráter inovador, uma vez que ele conceitua as HQs utilizando a linguagem destas para refletir sobre enquadramento, passagem de tempo, estilos gráficos, conceito de arte, utilização das cores e no modo como o autor pode utilizar tais elementos para trabalhar suas histórias. Apontou uma definição para as HQs como “imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir

informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD, 2005, p. 9), estabelecendo então, a diferença dos quadrinhos com outros produtos gráficos, como os desenhos animados e as charges, por exemplo. Contudo, ele também aponta que, dentro desta definição, incluiriam manuscritos narrativos em imagens pré-colombianos, pinturas egípcias, pinturas rupestres e mesmo tapeçarias francesas do século XI (MCCLOUD, 2005, p. 9-15).

Considerar tantos elementos e relacioná-los como semelhantes pode ser considerado um ponto de vista muito abrangente, não somente por questões de nomenclatura, mas porque o autor não considera o meio no qual essas produções foram realizadas, nem sua utilização e finalidade. Por mais que ele apresente e considere a inegável influência do surgimento da imprensa para sociedade como um todo aliada ao ato de contar histórias, ao atribuir toda produção que se utilize de imagens para narrar determinado evento ou história, ele acaba por generalizar e desconsiderar o alcance que as mídias proporcionaram à sociedade e o modo como as HQs foram estabelecidas como produto cultural. O autor ainda desconsidera a diferente recepção e forma de leitura ou consumo de tais produtos mais atuais, ou seja, uma pintura rupestre ou pintura egípcia não possuía a mesma função social de uma HQ.

Por se tratar de um profissional das HQs, que produz e trabalha no conceito de sua produção, há em sua abordagem o intuito de abranger a concepção do que seria uma HQ para justificar que tal elemento narrativo estaria presente em diversas sociedades e há a perpetuação de tal tradição. Tendo em vista que McCloud escreve *Desvendando os quadrinhos* no ano de 1993, período que, como será visto adiante, há um movimento por parte dos autores, das editoras e dos apreciadores de HQs para promovê-las como um produto intelectualizado, digno do consumo adulto e também de cunho artístico, McCloud apresenta-se como um autor militante pelo reconhecimento dos quadrinhos como arte.

Contudo, McCloud (2005) nos suscita uma questão bastante pertinente quanto à representação nos quadrinhos. Segundo ele para que haja uma comunicação plena por meio da HQ, há necessidade do reconhecimento do leitor com o que está transmitido em suas histórias e esta identificação se daria por meio de ícones. Ícones, para o autor, são qualquer imagem que represente uma pessoa,

objeto, lugar ou ideia (MCCLLOUD, 2005, p. 25-28). Assim, as HQs nada mais seriam que uma série de ícones narrando uma história. E, para que não haja ruído na comunicação, é necessário que o leitor identifique os ícones inseridos pelos autores das HQs.

Em *A Novela Gráfica*, Santiago Garcia (2012) argumenta que, nos últimos 20 anos, o termo *graphic novel* tem sido utilizado pelos autores e pelas editoras para dar uma distinção aos seus produtos, delimitando e denominando um grupo de trabalho que já existiam nas HQs. O termo segmenta o mercado editorial: as *Comic books* (no Brasil, tem o título de revistas em quadrinhos, ou o popular termo “gibi”¹⁵) tem sua venda mais direcionada para as bancas de jornal, enquanto as *Graphic Novels* tem sua venda direcionada para livrarias pois tendo uma quantidade de páginas superior e também acabamento da edição melhor trabalhada busca diferenciar o público consumidor.

Tal posicionamento tem maior repercussão depois que Neil Gaiman e Charles Vess Ganharam o *World Fantasy Award*, no ano de 1991¹⁶, na categoria de *short story*¹⁷ por uma edição de “Sandman” denominada *A Midsummer Night’s Dream*¹⁸ (GAIMAN, 2010, p. 497-521). E também Art Spiegelman ganhou, em 1992¹⁹, o prêmio Pulitzer, por sua obra *Maus* (SPIEGELMAN, 1986 e 1992), publicado entre 1980 e 1991. Estes Prêmios até então eram destinados exclusivamente às obras literárias.

Desse modo, nos últimos vinte anos, devido a essas alterações na forma à qual as pessoas enxergam as HQs, para muitos, elas deixam de ser uma expressão cultural inferior, sendo elevada, ao *status* de Arte, conquistando exposições exclusivas de HQs em vários museus de arte do mundo. Tal qualificação se dá não

¹⁵ Em *A Guerra dos Gibis*, Gonçalo Junior (2004) esclarece que o termo gibi é popularizado por causa de uma famosa revista semanal criada por Roberto Marinho em 1939. Nesse trabalho, faz uma pesquisa jornalística narrando os conflitos, dificuldades e estratégias políticas que resultaram da formação do mercado editorial brasileiro de HQ’s em 1933, além de relatar a censura e preconceito que as HQs sofreram até o ano de 1964. E como o autor aponta, o termo gibi significa “moleque”, “garoto”, “negrinho”, que seria uma “cópia” feita pela editora abril a seu concorrente da época que intitulava a sua revista concorrente como *Mirim*, que em tupi significa “pequeno” (GONÇALO JUNIOR, 2004, p. 69).

¹⁶ Como pode-se averiguar em 1991 Winners and Nominees (DPSINFO, 2010).

¹⁷ Tradução livre: história curta ou conto.

¹⁸ Ou *Sonho de uma noite de verão*, como ficou intitulado nas edições brasileiras.

¹⁹ Conforme pode-se constatar em 1992 The Winners and Finalists (PULITZER, 2016).

somente pelo caráter estético das obras, mas também às temáticas que podem ser trabalhadas dentro de suas páginas, criando reflexões pertinentes à sociedade.

Todas estas transformações no que concernem as HQs não ocorrem em detrimento dos modelos ou formatos antigos. Ainda existem *comic books* sendo produzidas e veiculadas, assim como existem tiras sendo produzidas e publicadas em jornais nos mais diversos países, isso tanto criações novas como republicações de materiais antigos. tendência das *graphic novels*, como abordado, refere-se a um produto de nicho que atende a outra parcela do mercado consumidor de HQs.

As *graphic novels* demonstram outro diferencial na sua produção, o autor ou os autores²⁰ acabam por possuir uma liberdade maior em sua criação e também são eles que detêm os direitos autorais de suas publicações, negociando com as editoras somente o direito de reprodução, que possuem prazos distintos dependendo dos contratos assinados pelas partes.

Em um estudo nacional sobre as relações contratuais em produções de HQs, charges, cartuns e fanzines, foi feito um levantamento qualitativo a partir de entrevistas com artistas considerando o cenário artístico específico do Ceará. Os artistas que venderam seus desenhos para editoras de quadrinhos estrangeiras relataram que o preço é definido por página e os valores vêm fixados no contrato, previamente redigido pelo contratante. Já, no cenário cearense, foi constatada a falta de profissionalismo nas relações contratuais, onde diversas negociações são feitas de forma informal por emails e acordos verbais (BATISTA et. al., 2011, p. 386-391).

Mesmo se tratando de um caso específico de um estado brasileiro, faltando assim respaldo para que seja bem delimitado que tal cenário se estende em todo o meio ou mesmo por todo território brasileiro, é possível observar a falta do conhecimento por parte dos artistas em relação aos direitos autorais e direitos de reprodução de suas criações. Os artistas também parecem desconhecer como se precaver para garantir tais direitos que são conexos dos autores.

1.4 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS COMO FONTE DE PESQUISA

²⁰ Por mais que haja mais HQs que são vendidas como *graphic novel* produzidas por um autor que desenha e roteiriza, há também várias produções que contam com roteirista ou argumentista, desenhista, arte-finalista, colorista, etc.

Mas, como utilizar HQs como documento histórico? Alguns historiadores já fazem uso das HQs como documento de análise, um exemplo é o caso de Carlos André Krakhecke, que utiliza de HQs, *Watchmen* e *Batman o Cavaleiro das Trevas* para compreender o contexto da guerra fria nos anos de 1980 (KRAKHECKE, 2007, p. 02). Contudo, como aponta Marcos Napolitano, ao discorrer sobre a utilização de fontes audiovisuais e fônicas:

[...] Todo documento, incluindo os documentos de natureza audiovisual, deve ser analisado a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, condições histórica do seu “testemunho” e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico) [...] o caso do documento audiovisual, essa é uma questão-chave. Nesse tipo de fonte histórica, sua linguagem não-escrita foi vista inicialmente como “objetiva” ou neutra” (NAPOLITANO, 2005, p. 266).

Mesmo não se tratando do mesmo tipo de fonte que é retratado neste trabalho, as reflexões de Marcos Napolitano se mostram relevantes, desde que com a devida adaptação, pois, além de ser classificado junto ao cinema como narrativa gráfica, tanto HQ quanto o cinema vão trabalhar com imagens e palavras em sua linguagem. Tendo também em comum a ambientação, angulação e enquadramento da imagem expressada, bem como a expressão dos personagens filmados pertencentes à narrativa.

Nesse sentido, há a indicação por parte do autor em identificar alguns elementos comuns narrativos ou alegóricos, fazendo uma descrição ampla dos planos e das cenas e considerando-se também a análise das escolhas do diretor, tanto no que foi escolhido, quanto o que ficou fora da obra (NAPOLITANO, 2005, p. 274-275). Procedimentos estes podem ser adequados às HQs, uma vez que tais análises, além de importantes, se fazem necessárias no contexto de avaliação e podem ser adaptadas ao contextos dos quadrinhos.

Além de tais levantamentos e questionamentos, também pode ser considerada a interpretação do formato e da linguagem escolhidos pelo autor para retratar a narração intencionada. Quem produziu, para quem produziu, em que ano produziu, quem era o público-alvo, como o autor contou sua narração, o que o autor

queria dizer e o que ele queria alcançar com sua obra, como também qual a recepção dos leitores? Todas estas questões são importantes para a análise histórica de uma HQ.

Preocupado com a utilização dos quadrinhos nas salas de aula como ferramenta didática, Waldomiro Vergueiro (2014) vai apontar que o professor precisa ter conhecimento da linguagem das HQs para poder desenvolver uma reflexão com seus alunos; como funcionam os seus formatos, seus elementos narrativos, suas estruturas, além de necessitar ter conhecimento dos distintos gêneros textuais (VERGUEIRO, 2014, p. 31). O autor nos evidencia a utilização das HQs como ferramenta a fim de promover a aprendizagem. Assim, a combinação de imagens com palavras proporcionam um ensino mais eficiente, a sua leitura enriquece o vocabulário dos alunos, além de apontar o caráter globalizador das HQs e o caráter elíptico da linguagem quadrinística, que obriga o leitor a pensar e imaginar (VERGUEIRO, 2014, p. 21-24).

Tendo em vista o discurso do autor na utilização das HQs na sala de aula como um elemento auxiliar à educação, podem ser observados alguns pontos: a princípio, a resistência de utilização de HQs pelos profissionais do ensino infantil e médio; também são observadas questões intrínsecas à narrativa dos quadrinhos, que é estruturado por elementos textuais e imagéticos, fato esse que, ao serem trabalhados de forma conjunta, apresentam uma relação única e distinta de outras narrativas gráficas e outros produtos da indústria cultural.

Em *A leitura dos quadrinhos*, Paulo Ramos (2014), se preocupa em analisar os quadrinhos como uma expressão cultural detentora de uma linguagem autônoma, incluindo tanto elementos textuais e imagéticos; assim fazendo uso de uma linguagem única como, por exemplo, a elipse entre um quadro e o seguinte, já que o leitor tem que imaginar a ação. Assim, este elemento próprio da HQ pode ser usado como recurso narrativo, como exemplo, para demonstrar a passagem de tempo, ou mesmo, para demonstrar a mudança de emoção dos personagens da HQ (RAMOS, 2014, p. 17-18). Ao tratar de linguagem específica do gênero, o autor aponta que os quadrinhos possuem diversos recursos que representam a fala ou elementos sonoros, são estes os balões, que podem representar tanto discurso expresso quanto discurso pensado, dependendo do formato do balão. O apêndice, que é a

extensão do balão em que se indica o emissor do balão, dependendo da forma como são utilizados tais elementos, podem expressar sentimentos, situações, questões climáticas ou mesmo imaginárias das personagens. Ou seja, acabam se tornando um recurso narrativo integrante da HQ (RAMOS, 2014, p. 32-54).

Além da utilização dos elementos apresentados acima, como balão, apêndice, legenda, etc., outro recurso a ser utilizado a fim de expressar a oralidade, seja por tons de voz ou tônica das sílabas e palavras, é a escolha da tipografia, o tamanho das letras e até mesmo o negrito em palavras específicas a fim de conotar ênfase ou mesmo um tom de voz mais cínico ou desinteressado por parte das personagens. Em publicações que apresentam diversos personagens, o tipo de letra ou mesmo a cor dos balões podem ser escolhidos para representar a fala específica de determinado personagem, o que pode expressar uma tonalidade mais formal na voz da personagem, se o autor escolher uma tipografia que se assemelhe com a escrita manual antiga, por exemplo (RAMOS, 2014, p. 55-59).

Portanto, além dos elementos textuais e visuais, as HQs possuem elementos dentro da sua estrutura que sugerem oralidade, sonoridade e que também constituem a sua condição narrativa. Por não possuírem a sonoridade expressa, como o cinema ou a rádio novela, por exemplo, os produtores das HQs precisam trabalhar com elementos diversos para representar suas ideias e a forma como querem representar os seus personagens e, mesmo, a sua história.

Ramos aponta algumas tendências presentes nas HQs:

- [...] diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos;
- Predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo textual narrativo;
 - As histórias podem ter personagens fixos ou não;
 - A narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o formato do gênero;
 - Em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informações ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão;
 - A tendência do gênero é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor as histórias. (RAMOS, 2014, p. 19).

Na abordagem sobre as HQs, também é importante considerar os diversos formatos em que se pode observar a produção destas, como as tiras seriadas ou

tiras de aventura (que apresentam uma continuidade na narrativa através de suas publicações), tiras cômicas (tiras com início e fim, com soluções inesperadas que causam o efeito humor), tiras cômicas seriadas (possuem um texto que usa elementos próprios às tiras cômicas, como o desfecho inesperado da narrativa, que leva o efeito de humor, mas, ao mesmo tempo, a história é narrada em capítulos) (RAMOS, 2014, p. 28-29).

Ao falar sobre o conteúdo cômico das HQs e seus gêneros, Ramos (2014) aponta que existem três comportamentos teóricos: um que vê as HQs como um grande rótulo que abarca diferentes gêneros; outro que vincula os gêneros cômicos (charge, cartum, tira cômica) num rótulo maior denominado humor gráfico ou caricatura (com uma interpretação mais ampla para este termo); e outro que aproxima alguns gêneros à linguagem jornalística (RAMOS, 2014, p. 20-21).

Assim, pode-se observar que as HQs se configuram como um produto diversificado, que abarca uma série de elementos e possibilidades, seja dentro de seu leque temático, quanto de elementos narrativos de sua produção, ficando ao encargo dos criadores e editores trabalhar suas diversas possibilidades.

Mais do que apresentar todos estes elementos integrantes das HQs, Ramos (2014) nos demonstra que, dentro da discussão teórica sobre o assunto, não existe um consenso, característica que é possível de ser observada também no trabalho do historiador Alberto Gawryszewski (2008) que, ao discutir sobre caricaturas e charges políticas, nos apresenta diversas concepções teóricas quanto à caricatura. Dentre suas definições, uma delas define a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a própria caricatura como modalidades, subdivisões de caricatura (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 8-9). Enquanto Malagón (2002) considerou que se poderia dividir, de forma pragmática, a caricatura em diversos sub-gêneros: caricatura política; social; político social; de costumes; simbólica; festiva; fantástica; pessoal (MALAGÓN, 2002, p. 13 apud GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 10).

Tais considerações se mostram relevantes e pertinentes para presente pesquisa, uma vez que, dentro dessa perspectiva, há a possibilidade de considerar as produções de HQs com seus personagens representados de forma inspirada em caricaturas.

Sobre a reprodutibilidade da caricatura como modalidade, o autor vai defender que:

[...] Preferimos a posição de que não se poderia falar em caricatura na História antes de sua reprodução massiva, ou seja, estaria sua existência como arte na contemplação por um grande número de pessoa, por amplos setores da sociedade. Portanto, sua importância popular e histórica estaria residindo, justamente, em sua dimensão social e política (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 9).

Ainda discutindo questões quanto à definição da caricatura e da charge, Gawryszewski (2008) apresenta a definição do Camilo Riani que trata ambas as modalidades como integrantes de um conceito mais amplo, o de humor gráfico, que englobaria a caricatura, a charge, o cartum e histórias em quadrinhos (RIANI, 2002, p. 25-26 apud GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 10), conceito o mesmo que foi apontado por Paulo Ramos (2014) acima.

Sem encontrar um consenso dentro dos teóricos para definições de charge e caricatura, Gawryszewski (2008) discute o gênero político destes produtos gráficos. Produtos estes que trabalham tanto eventos políticos quanto personalidades envolvidas no meio político. Assim, tanto a charge quanto a caricatura política podem promover o riso no leitor, porém, podem promover também um estranhamento no leitor ou despertar a sua consciência ao relevar uma faceta ou uma realidade até então desconhecida para ele (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 15-16). Ao analisar algumas charges e caricaturas políticas, o autor chega à conclusão de que, dependendo do contexto e público direcionado, tanto a charge quanto a caricatura política pode servir a um determinado interesse político, bem como para desmoralizar determinada pessoa, partido ou ideologia. Assim Gawryszewski propõe:

[...] uma boa possibilidade para ajudar neste imbróglio seria a busca de uma nova alternativa, ou seja, a criação de novos conceitos, tais como caricatura ideológica e charge ideológica. Imagens estas mais voltadas ao embate ideológico, de defesa de um ideal político, de transformações políticas, econômicas e sociais, se encaixariam melhor em novos conceitos mais específicos, mais voltados para sua origem, sua criação[...] Assim, poderíamos definir a *caricatura ideológica* como: imagem de personagem política, podendo abranger também fato político envolvido na questão proposta na ilustração, com agressividade como essência. O humor não é seu objetivo final, mas pode existir de forma irônica visando denunciar o

caráter do retratado. O uso do grotesco, da zoomorfia, da busca da equivalência com uso de símbolos políticos é uma de suas possibilidades. Quanto à definição de *charge ideológica*, podemos manter as mesmas características da caricatura, apenas se dirigindo ao fato político em especial, destacando-se o uso de símbolos (GAWRYSZEWSKI, 2008, p. 24).

Ao expor o caráter de veiculação massiva das caricaturas e das charges, além de elencar seus gêneros, delimitando o que há nesses de relevantes — nesse caso, os gêneros políticos destas modalidades gráficas —, o autor nos apresenta um novo conceito dentro das modalidades atuais. Mesmo não desenvolvendo de forma mais aprofundada estes conceitos apresentados, o autor traz uma reflexão interessante para os estudos de produtos gráficos relacionada à utilização ideológica da charge dentro do contexto político apresentado. Contexto este que tem que se levar em consideração o meio de veiculação, o público leitor e a relação que ambos possuem com o evento político ou com os personagens políticos representados.

Mais do que um produto, pode-se observar a utilização da linguagem das HQs em campanhas educacionais ou cívicas, manuais de instruções, tanto de produtos e ferramentas, quanto nos manuais de primeiros socorros ou de companhias aéreas que demonstram ações a serem tomadas em uma situação de acidente. Essas empresas e órgãos públicos que visam promover a transmissão de informação acabam aderindo à linguagem icônica das HQs uma vez que conseguem demonstrar de forma simples e rápida ações a serem tomadas e que possam ser compreendidas por uma quantidade maior de pessoas, devido à associação dos ícones pelo receptor com objetos ou ações que fazem parte da realidade deste. O que não impede que o receptor não tenha afinidade com esta linguagem, ou mesmo ignore a mesma.

Assim, as HQs, assim como outras formas de representações culturais, acabam expressando visões de mundo e mensagens ao seu leitor. Portanto, esses quadrinhos podem ser de grande valia para os historiadores e outros pesquisadores que queiram compreender determinadas relações sociais e culturais de um determinado período histórico. Nesse sentido, é possível utilizar as HQs como fonte, inclusive as que, em um primeiro olhar, não pareçam tão eficientes nessa função, como as HQs de ficção científica, terror, super heróis ou mesmo tiras cômicas.

Além de servirem como fontes de pesquisas, procurou-se demonstrar que as HQs atuam como um produto midiático. A apresentação de teóricos que discutiram a relação das HQs com o público convergem com a argumentação do presente estudo, eles consideram a existência e o papel que os quadrinhos podem apresentar na sociedade tanto em seu caráter negativo quanto inspirador. A demonstração de como funciona a linguagem destas, seus elementos narrativos na construção da narrativa também considerou autores que corroboram a tal afirmativa.

O modo como se deu a construção da ideia de uma HQ mais “adulta e artística” defendida por parte dos autores e pelas editoras que comercializam como as ditas *graphic novels* como produto elitizado demonstram que, mais do que um produto de lazer, as HQs se configuram como um veículo de ideias que conversam com os seus leitores e podem transmitir concepções políticas e ideológicas, expressando um aspecto humorístico, reflexivo, aterrorizante, agressivo ou mesmo educativo em suas páginas e quadros.

Tendo em vista o conteúdo da HQ utilizada como fonte para o presente trabalho, o segundo capítulo discutirá a sociedade estadunidense pós 11 de Setembro e também as guerras do Afeganistão e do Iraque, dentro de uma perspectiva política, histórica e filosófica destes acontecimentos.

2 ESTADOS UNIDOS PÓS 11 DE SETEMBRO

Os atentados terroristas do 11 de Setembro ocasionaram diversas mortes, causando grande comoção na população estadunidense e no mundo; desse modo, o impacto destes acontecimentos acarretaram e continuam a impactar mudanças nos âmbitos políticos e culturais da sociedade.

Mais do que um ataque dentro do território nacional estadunidense, que soma cerca de três mil vítimas, o atentado terrorista foi uma operação planejada e executada com ataques simultâneos, em que quatro aviões foram sequestrados, o primeiro que atingiu a torre sul do *World Trade Center*²¹, o segundo atingiu a torre norte do mesmo complexo comercial, o terceiro, o pentágono²² e o quarto caiu em campo aberto na Pensilvânia, seu destino era o capitólio²³. Porém, como foi comprovado posteriormente, os passageiros tentaram retomar controle da aeronave, causando a queda. Ataques estes que tiveram a Al-Qaeda e seu líder Osama Bin Laden, apontados como autores.

Este foi um acontecimento amplamente traumático, seja para os parentes das vítimas desses atentados, seja para a imagem soberana dos Estados Unidos. Como será apontado mais à frente, o ataque resultou em uma necessidade imediata de compreensão e análise do panorama global, em grande aspecto por parte da mídia, assim como o surgimento de teorias conspiratórias apresentando justificativas para tais eventos.

Tomando como referência os objetos dos estudos de história, esses acontecimentos são recentes e seus desdobramentos podem ser observados até hoje. Assim, antes de discutir sobre os desdobramentos e consequências dos atentados terroristas do 11 de setembro de 2001, o presente trabalho partirá de uma discussão historiográfica sobre a história do tempo presente e suas práticas.

²¹ Complexo comercial e financeiro situado na região conhecida por baixa Manhattan, sua estrutura contava com sete prédios, um restaurante e um hotel faziam parte do centro.

²² Construção sede do departamento de defesa dos Estados Unidos.

²³ Construção sede do congresso estadunidense, onde ocorrem as reuniões do senado e da câmara dos representantes.

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEMPO PRESENTE

Os estudos da história do tempo presente passaram de uma prática rejeitada pela história como disciplina formal e se tornaram uma linha de pesquisa reconhecida, dotada de prática própria, método e modo de análise instituída dentro do campo historiográfico.

Nesse sentido, o século XIX foi fundamental na delimitação do campo historiográfico, a profissionalização do historiador como um cientista, que busca se diferenciar de escritores literários a partir de uma série de métodos, ritos e procedimentos específicos a fim de apresentar ao leitor a “verdade”. Ao elucidar os acontecimentos na forma na qual elas ocorreram, a história enxergará o passado, o presente e o futuro como um mesmo contínuo e, posteriormente de forma equivocada, será considerada positivista, tal qual nos aponta Rousso (2016, p. 83).

Junto com a profissionalização, a disciplina de história ganha uma autonomia enquanto disciplina universitária, assim, ocorre o seu distanciamento de outras disciplinas, como a filosofia, permitindo que ela alcance um âmbito específico.

Em *Introdução aos estudos Históricos*, Langlois e Signobos (1946) vão constituir um manual e detalhar essas práticas a fim de diferenciar historiadores profissionais de historiadores literários, vindos de uma geração passada. Além de exaltar a pesquisa histórica através do método ao qual se investiga os documentos, eles argumentarão que a pesquisa histórica deve se manter restrita ao ensino superior e limitar seus objetos a períodos recuados (PROST, 2008, p. 18-20).

Nesse sentido, enxergar a História como uma ciência que estuda somente o passado será uma propriedade dos historiadores franceses, bem como das escolas historiográficas britânica e alemã, elas terão como característica seus historiadores mais influentes como especialistas da antiguidade e do período medieval (ROUSSO, 2016, 84-85). Já a *American Historical Association*, fundada em 1884, nos Estados Unidos, terá uma relação distinta; embora seja fortemente influenciada pelas escolas francesa, alemã e britânica — o que proporcionou uma noção objetivável da História e a formação de historiadores especialistas sobre história antiga e medieval —, nos Estados Unidos, o aspecto recente de sua formação enquanto nação permitirá trabalhos com abordagens dotadas de empirismo, busca pela “verdade” e questionamento dos documentos, juntamente trabalhos com menos preconceito em

relação ao contemporâneo serão realizados, especialmente no âmbito da história nacional estadunidense (ROUSSO, 2016, p. 86).

Tal reivindicação de período digno de ser estudado evidencia a profissionalização do historiador não só no sentido de diferenciá-lo dos literários, mas também como um monopólio do saber histórico aos especialistas, uma vez que, para se pesquisar períodos mais recuados, demandava-se uma série de procedimentos eruditos.

Contudo, essa visão não fora compartilhada por todos os historiadores da época; desse modo, algumas iniciativas foram empreendidas no sentido de ampliar o arco temporal dos estudos históricos, como demonstra Henry Rousso:

[...] De uma maneira mais geral, inúmeros indícios mostram a relativa vitalidade contemporânea na França apesar do ostracismo do qual ela é objeto. No campo acadêmico, ela está longe de estar ausente, ainda que seja minoria, como atestam, por exemplo, a criação de cátedras sobre a história moderna e contemporânea na Sorbonne (1884 e 1888), o nascimento da *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* (1889), a criação de uma sociedade de História da Revolução de 1848 (1904) ou ainda o estabelecimento de um *Répertoire méthodique de l'histoire moderne et contemporaine*, publicado pela Sociedade de História Moderna (1901), e que recenseia livros e artigos sobre a história da França “de 1789 até os nossos dias”, uma expressão que se generaliza então na produção historiográfica e mostra uma forma de integração do passado mais próximo da história em geral. (ROUSSO, 2016, p. 96-97).

Apesar dos empreendimentos apontados acima, de uma forma geral, o impedimento de estudos mais recentes se manteve. Esse fato passou por apresentar alguns problemas para os historiadores que compartilhavam ideais republicanos relacionados. Assim, o afastamento em prol de um discurso científico deixou um terreno aberto para os seus rivais conservadores ou reacionários. Sobre esse período, Rousso denomina-o de “recusa paradoxal do final do século XIX”, referindo-se a um período cientificamente taxado como impossível, porém civicamente necessário. Esta fase no estudo da história vai possibilitar mais produções e mais destaques deste tipo de produção histórica (ROUSSO, 2016, p. 97-98).

Com a fundação da revista *Annales d'Histoire économique et sociale*, em 1929, por Marc Bloch e Lucien Febvre, e posteriormente a sua instituição como escola, a forma de se pensar a produção histórica vai ser reformulada, no sentido de

se problematizar o que a dita escola metódica postulou até então, atribuindo-lhes uma série limitações, uma vez que, para eles, se tratava de uma história elitista, factual, individualista, historicizante e anedótica.

Como aponta François Dosse partindo de Braudel:

[...] os *Anais* eliminam toda dimensão política da história que é praticamente inexistente na revista. Ao contrário, o campo econômico e social toma o lugar da dimensão econômica. "História política" e "história do acontecimento [*histoire événementielle*]" são denominações polêmicas que os *Anais* quase sempre utilizam para estigmatizar a história nos moldes dos metódicos (DOSSE, 2013, p. 65).

Essa escola postulava que o social e o econômico deveriam ocupar um local de destaque e também que as estruturas consolidadas seriam mais efetivas do que exceções conjunturais. Para eles, uma visão de que fenômenos longa duração da história teria maior relevância do que os de prazo limitado, enquanto análises de comportamentos do coletivo teriam maior eficácia para compreender o curso da história do que arrojos individuais, o que explica a suspensão da valorização dos testemunhos por estes historiadores.

Contudo, essa nova forma de fazer História não trouxe mudanças no que diz respeito ao período de análise. O início do século XX vai apresentar dificuldades para os historiadores. Isso porque tal período seria composto por eventos de grande porte traumático, tal como o historiador Eric Hobsbawm (1995) define como "era da catástrofe", isto é, o período entre 1914 e 1945, uma época marcada por duas guerras mundiais e uma grande crise econômica.

Assim, estudar o século XX tinha a marca de ser problemática devido à impossibilidade de recuo suficiente, a dificuldade de se observar a relevância dos acontecimentos a longo prazo, junto com o receio de se cair em um trabalho jornalístico. "E ainda que Jacques Le Goff tenha apontado a conquista da história contemporânea pela nova história como uma tarefa urgente, pouco foi feito nesse sentido. O contemporâneo podia ser matéria das ciências sociais em geral, mas não da história" (FERREIRA, 2000, p. 6). Desta forma, a história do século XX era sim estudada, mas de uma forma geral, não por historiadores.

Como comentado, não se tratava de unanimidade, essa ideia, apesar de predominante, não era absoluta, em *A estranha derrota*, Marc Bloch (2011) faz uma

análise de como a França foi derrotada pelo exército nazista no calor do momento, buscando compreender os fatores que contribuíram para tal resultado. Assim como em *Apologia da história* (BLOCH, 2002), na introdução, Jacques Le Goff afirma que “O presente bem referenciado e definido dá início ao processo fundamental do ofício de historiador: “compreender o presente pelo passado” e, correlativamente, “compreender o passado pelo presente” (BLOCH, 2002, p. 25), que traduz bem a ideia geral do autor para o trabalho supracitado.

Já no contexto da guerra, na Europa, de uma forma geral, tanto a história quanto outras áreas científicas e intelectuais se mobilizaram em favor da guerra. Cientistas, historiadores, assim como toda a sociedade, tinha de se mostrar tão útil para a guerra quanto os soldados na frente de batalha. Não era mais simplesmente um conflito contra a Alemanha nazista, filósofos e historiadores defenderam que se tratava da luta da civilização contra a barbárie (ROUSSO, 2016, p. 101).

Assim, a história do tempo presente durante as guerras e logo após a Segunda Guerra Mundial detém o vício das paixões, recuo insuficiente, versão dos vencedores contra a visão dos vencidos, mas também acaba se mostrando como uma paixão viva no período do pós-guerra, não somente no âmbito acadêmico, mas também na esfera civil.

A experiência das guerras mundiais, então, influenciariam a forma de se pensar o ofício da história, principalmente em seus aspectos únicos, que contribuirão para romper com uma visão determinista em que se eliminam as ações individuais, ampliando a possibilidade de se repensar as relações do passado e do presente, assumindo que o passado fosse edificado tendo em vista as necessidades do presente e evidenciando as instrumentalizações políticas do passado.

A Primeira Guerra Mundial concentraria a sua destruição à frente de batalha e as mortes às suas trincheiras, com exceção do genocídio armênio arquitetado pelos turcos, enquanto a Segunda Guerra Mundial proporcionaria destruições humanas e de centros urbanos num aspecto sem precedentes. Dessa forma:

O liame entre política, memória e história surgido em 1918 no contexto da primeira guerra de massa se percebe de maneira mais nítida após 1945: compreender o tempo presente é de novo urgente, mas com grandes diferenças que dizem respeito quase todas à natureza da violência da guerra, que foi acompanhada de uma violência política e ideológica de uma

intensidade raramente igualada no passado. [...] Uma das mais velhas tradições culturais e religiosas da história da humanidade desapareceu em pare pela eliminação sistemática das pessoas, dos lugares de culto, das escolas e dos cemitérios. O genocídio dos judeus, que se estendeu sobre todo o continente, não é certamente o primeiro, nem o último, mas é sem precedentes quanto a sua amplitude, sua natureza e suas modalidades. (ROUSSO, 2016, p. 130-131).

Nesse sentido, há necessidade não só de se compreender os acontecimentos recentes — ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial —, mas também se mostra necessário o julgamento das ações dos membros do governo nazista e seus colaboradores por meio dos julgamentos de Nuremberg entre 1945 e 1946. E isso resulta não somente em um processo judicial de exceção, mas também em uma averiguação histórica extremamente recente, que até então não se mostrava sequer necessária, quanto mais lógica, para os historiadores.

Pensando a produção de História do tempo presente, um dos historiadores de maior renome e que mais defendeu este tipo de produção, René Remond (2003), em *Por uma história política*, defenderá que todo historiador pertence ao seu respectivo tempo e, por isso, faz escolhas quanto a suas prioridades e interesses, o que naturalmente resulta no abandono de outras áreas (REMOND, 2003, p.13-14). Quanto à própria mutabilidade da História enquanto ciência: “A história, cujo objeto precípua é observar as mudanças que afetam a sociedade, e que tem por missão propor explicações para elas, não escapa ela própria à mudança.” (REMOND, 2003, p. 13).

Assim, o autor contribui para a elaboração da ideia de que a História do tempo presente é mutável, ou seja, está em movimento, em processo de definição. E ao pesquisar a história da terceira república francesa (REMOND, 1957), advoga que, ao se estudar tal período, poder-se-ia extrair lições para a quarta república.

Outro fenômeno que influenciou a História do tempo presente, tal qual nos aponta Rousso (2016), foi que:

[...] a contar dos anos 1970, surgem novas formas de curiosidade pelo passado. A história em geral se torna objeto de consumo de massas, de investimento cultural e de diversão cujos indícios são bem conhecidos e deram lugar a uma literatura abundante: emergência de memória como nova categoria intelectual, social e cultural, multiplicação das comemorações, patrimonialização diversificada, sucesso da literatura ou do cinema com componente histórico, onipresença da história nos canais de

televisão [...] Contudo, essa paixão de novas características pela história ou pela memória – dois termos que vão confundir-se pouco a pouco no senso comum – vai concentrar-se progressivamente no passado recente, e dirá respeito de maneira privilegiada às grandes catástrofes do século XX e do século XXI, objetos quase exclusivos das grandes polêmicas e das “políticas do passado” há duas décadas (ROUSSO, 2016, p. 195).

É dentro deste contexto que Spiegelman publicou *Maus* (1986; 1992). Sua narrativa se passa em duas linhas temporais, uma que o autor utiliza para expressar a sua relação com o seu pai, suas impressões e reflexões de cunho metalinguístico e outra linha em que ele representa os testemunhos de seu pai.

Partindo de uma demanda social e de esforços de acadêmicos que primaram pelo amplo reconhecimento da História do tempo presente e, por sua vez, a ampliação da discussão da memória e suas associações com a história, possibilitaram uma nova compreensibilidade do passado.

Essa concepção colabora com a aceitação da utilização de testemunhos como fonte, assumindo que distorções, subjetividades e inverdades nos depoimentos podem se apresentar como uma fonte e não como item desqualificador (POLLAK, 1992).

Agnès Cheaveu e Philippe Tétard irão apresentar, delimitar e desenvolver como a História do presente, História próxima e a História imediata se divergem, tanto no que concerne às suas definições, campo de estudo e questões para serem abordadas. Segundo eles:

[...] A história imediata é a que mais suscita desconfiança, pois é a que parece engendrar o maior paradoxo fazendo rimar dois termos contraditórios: *imediate* e *história*[...] a dificuldade quando se quer especificar com precisão o espaço cronológico que cobre o imediato[...] algumas horas? Algumas semanas? Alguns anos? Parece que pode ser tudo isso ao mesmo tempo[...] De certa maneira, ela é mesmo filha da imprensa[...]o procedimento da história imediata é mais parecido com as técnicas jornalísticas do que com a ciência histórica (CHEAVEAU; TÉTARD, 1992, p. 20-22).

Além da própria dificuldade em se encontrar uma definição, ou até mesmo um consenso quanto à abrangência da História imediata, existem em sua essência a afinidade com o jornalismo, esta relação não se dá pelo acaso, uma vez que seria a partir da década de 1950, data em que houve a aceleração da comunicação e, de

forma concomitante, o aumento do interesse da sociedade por trabalhos deste caráter. Olhando no aspecto de objeto, a História do imediato, para os autores, seria um testemunho que deve ser visto com distanciamento e serve como um complemento da história do presente. Tal movimento também é fortalecido por uma demanda social de compreensão do cenário político estabelecido após o término da Segunda Guerra Mundial (CHEAVEAU; TÉTARD, 1992, p. 24-26).

Já quanto à História Próxima e a História do Presente:

[...] Alguns confessam sua preferência pela primeira, outros defendem, ou mais simplesmente utilizam a segunda. Aqui as sensibilidades pessoais prevalecem sobre a escolha semântica. Afinal de contas, pouco importa que a história próxima leve vantagem segundo alguns, sobre os últimos trinta anos, e que a história do presente englobe, segundo outros pontos de vista, os cinquenta ou sessenta últimos anos. As duas funcionam do mesmo modo, definem-se por características comuns: a natureza dos arquivos e sua forma de acessibilidade, a natureza dos métodos, o círculo dos historiadores, a continuidade cronológica num século. As duas possuem, além disso, o recuo necessário para desapaixionar a abordagem científica (CHEAVEAU; TÉTARD, 1992, p. 27-28).

Assim, os autores vão apontar que uma discussão terminológica seria praticamente inexpressiva, visto que, de uma forma básica, a diferença das duas seria meramente no que concerne ao tempo passado. O que demonstra uma falta de unidade e unanimidade conceitual dentro do campo, adicionado ao fato de que essas mesmas definições não são isentas de defeitos e contestações.

Sobre o assunto, Henry Rousso aponta que:

[...] alguns pesquisadores franceses preferem utilizar a expressão aparentemente mais neutra "*histoire très contemporaine*". Esse uso traduz sobretudo uma reflexão de distinção por vezes de hostilidade, a respeito dessa escola de pensamento. Mas, por enquanto, não existe nenhum texto que dê a essa expressão um conteúdo conceitual. Desprovida de uma real pertinência, ela introduz ainda mais a imprecisão onde precisamente é necessário esclarecer as coisas. Principalmente, reduz de novo a noção de contemporaneidade apenas à proximidade temporal, o que lhe falseia o sentido, pois não se trata somente de medir o tempo histórico, mas de compreender a relação entre passado estudado e o presente do historiador. Também se utiliza sempre a expressão "história imediata", acerca da qual vimos que não tinha aparecido na França antes da expressão "história do tempo presente". [...] Apesar das diferenças por muito proclamadas entre história do tempo presente e história imediata, a evolução das práticas reais mostra, com efeito, uma grande proximidade entre as duas tendências. Nenhuma trata de temas mais "recentes" que a outra, e ambas foram alvo da mesma suspeita acadêmica, e depois do mesmo atrativo.[...] O debate

está por essa razão acabado? Sim, no fundo, pela ausência de diferenças concretas entre abordagens. Não, sobre o significado do termo “imediatos”. (ROUSSO, 2016, p. 234-235).

Como se vê, a História do tempo presente, mesmo não sendo explicitamente rechaçada, passa por um processo anterior à sua aceitação, o que faz parte de um contexto em que existe uma demanda social interessada por acontecimentos recentes, assim como o interesse acadêmico em se voltar para este tipo de abordagem, como uma necessidade de compreender os traumas e eventos recentes.

Em uma sociedade em que o acesso às fontes e informações se mostram abundantes e facilitadas traz a reflexão de qual seria a função da imprensa e da História do tempo presente, uma vez que em nossa sociedade exista ampla demanda por análises imediatas dos eventos recentes, não necessariamente significa consistência ou qualidade em sua prática.

Desta forma, o historiador precisa ter consciência de sua imersão dentro do período estudado, para que assim tenha ciência da profundidade e densidade que a análise necessita. De tal modo, ele passa a considerar mais elementos do que somente uma série de informações e eventos que serão compreendidas repentinamente, isto é, sem o devido processo metodológico e analítico que ela necessita.

2.2 NEOLIBERALISMO E IMPERIALISMO EM AÇÃO

Com a queda do muro de Berlin e a dissolução da URSS, um sentimento de “vitória” passou a existir, se não dos Estados Unidos, ao menos do neoliberalismo como sistema econômico superior; compactuando com este sentimento, surge a tese do filósofo estadunidense Francis Fukuyama (1992) *O fim da História e o último homem*, alega, a partir de uma dialética Hegeliana, que o neoliberalismo teria superado o seu último contraponto, restando às nações neoliberais espalhar o seu modelo político-econômico para o resto do mundo. Para tanto, o autor aponta que o neoliberalismo seria o ponto máximo da evolução econômica da sociedade, modelo econômico que coexistiria com a democracia e uma sociedade que proveria as

mesmas oportunidades para os seus cidadãos. O “fim da História” não seria o fim dos acontecimentos naturais ou sociais, mas, segundo o autor, seria uma sociedade tecnológica que supriria todas as necessidades do homem, atingindo assim o último estágio do avanço econômico.

Este pensamento será amplamente criticado desde a sua publicação. Porém, como aponta Rubens Ricupero (2003), o 11 de Setembro simboliza “a perda da inocência”, criticando justamente o pensamento do Francis Fukuyama e apontando como o pensamento do autor neoliberal seria insuficiente para alegar tal constatação.

Pensando as políticas dos Estados Unidos, movidos por *lobbies* das grandes empresas, o governo Reagan (período entre 1981 e 1989), George H. W. Bush, que governou entre 1989 a 1993, e Bill Clinton, governo de 1993 a 2001, promoveram uma política de redução da ação do Estado através de privatizações de diversos serviços públicos, da retirada do Estado em áreas como a previdência social e na desregulamentação da indústria em questões trabalhistas (PURDY, 2015, p. 258).

Políticas essas que acarretaram diversos problemas sociais nos Estados Unidos, como também no aumento da dívida do governo federal americano, uma vez que, por meio de tais medidas, houve a redução de arrecadação tributária e, em contrapartida, foram mantidos os altos gastos empreendidos em campanhas militares²⁴.

Sobre esta tentativa de padronização dos modelos políticos, Eric Hobsbawm traz o seguinte questionamento:

A globalização sugere que os assuntos de interesse humano geral estão se encaminhando para um patamar universal. Se os postos de gasolina, os iPods e os fanáticos da informática são iguais em todo o mundo, por que as instituições políticas não podem sê-lo? Essa visão subestima a complexidade do mundo[...] Tanto os impérios bons quanto os maus produziram os aspectos bárbaros da nossa época, aos quais agora se soma a “guerra contra o terrorismo”[...] Mesmo no interior dos Estados nacionais territoriais, as condições para um governo efetivamente democrático são raras: um país real, que goze de legitimidade, assentimento e capacidade de mediar conflitos entre grupos internos. Sem esse consenso, não há um

²⁴ Sobre tais campanhas, pode-se citar a Guerra do Golfo, que demandou de operações tanto no Iraque quanto no Kuwait entre 1990 e 1991. Houve também outras campanhas nos Balcãs como a Bósnia e Herzegovina durante o que ficou conhecido como guerras iugoslavas, entre 1992 e 1996. E entre 1994 e 1995 no Haiti, em que os Estados Unidos empreenderam um embargo contra o Haiti devido ao golpe de estado promovido no país (PURDY, 2015, p. 260-263).

povo que seja o soberano único e, por conseguinte, não há legitimidade para as maiorias aritméticas (HOBSBAWM, 2007, p.117-118).

E, se levar em conta, a dominação dos Estados Unidos se constituiu durante e após as duas guerras mundiais, quando era preferível ter os Estados Unidos e seu poderio militar a fim de se afastar a influência do modelo socialista da União soviética, que se configurava como uma ameaça para estes governos.

Nesse sentido, Hobsbawm aponta que:

A Hegemonia americana na segunda metade do século XX não se deu às bombas, e sim à sua enorme riqueza e o ao papel crucial que sua gigantesca economia desempenhou no mundo, especialmente nas décadas posteriores a 1945. Além disso, do ponto de vista político, ela se deveu a um consenso geral dos países ricos do Norte no sentido de que as suas sociedades eram preferíveis às dos regimes comunistas. (HOBSBAWM, 2007, p. 50).

Isso demonstra que a liderança dos Estados Unidos perante a OTAN²⁵ deu-se em um contexto em que sua aliança era necessária, ou, pelo menos, preferível.

Sobre a instituição de um império atual, Hobsbawm diz:

Quatro desenvolvimentos estão por detrás das tentativas de reviver o império mundial como modelo para o século XXI. O primeiro é a extraordinária aceleração da globalização a partir da década de 1960, acompanhada das tensões que surgiram, por consequência, entre os aspectos econômicos, tecnológicos, culturais e outros desse processo e o principal campo da atividade humana que até aqui tem se mostrado impermeável a ela – a política [...] O segundo é o equilíbrio internacional de poder existente desde a Segunda Guerra Mundial, que manteve ao largo tanto o perigo de uma guerra global quanto a desintegração de grandes áreas do mundo no rumo da desordem e da anarquia. O fim da União Soviética destruiu esse equilíbrio, mas penso que ele já começava a fraquejar a partir do final da década de 1970 [...] O terceiro desenvolvimento é a crise dos chamados Estados nacionais soberanos, que haviam se tornado, na segunda metade do século XX, uma forma de governo quase universal para a população mundial, e que tiveram reduzida a sua capacidade de desempenhar as funções básicas relativas à manutenção do controle sobre o que acontece nos seus territórios [...] O quarto desenvolvimento é o regresso das catástrofes humanas maciças, que incluem a expulsão de populações e o genocídio, e, com elas, a volta do medo generalizado (HOBSBAWM, 2007, p. 55-57).

²⁵ Organização do Tratado do Atlântico Norte, trata-se basicamente de um acordo mútuo em que os países membros se comprometem na defesa alheia em caso de ataque externo, criado em 1949, e no contexto da guerra fria serviu como um contraponto à URSS.

Tais fatos elucidados acabaram por evidenciar um problema para os Estados Unidos, já que, dentro do contexto global, suas ações se mostravam, em diversos momentos, altamente criticadas. Se o que buscavam, à época, era um espaço liberal, aberto para a ampla e livre concorrência, a realidade ocorrida se configurou como uma contradição, uma vez que tais intervenções e estratégias de domínio estadunidense obliteraram a possibilidade da premissa liberal.

Fazendo uma comparação da dominação estadunidense com a do Império Britânico, Leandro Karnal afirma:

Os ingleses, no século XIX, tinham certeza de pertencerem ao melhor país do mundo, com uma capacidade de muito superior não apenas a “bárbaros” africanos e asiáticos, mas também em relação aos próprios europeus. Para melhor cumprirem a “missão civilizadora do homem branco”, a civilização britânica constituiu sociedades geográficas, museus antropológicos, jardins zoológicos, expedições para achar as nascentes do Nilo, atlas luxuosos e explicações ditas científicas (como o darwinismo social) para o “atraso” dos outros povos [...] O domínio dos EUA é bastante diferenciado. Por diversos e complexos motivos [...] os EUA apresentaram uma dificuldade maior de reconhecimento do outro. Desastres da política externa como o Vietnã e a Revolução Xiita no Irã nasceram, entre outras coisas, da dificuldade estrutural em entender processos históricos e culturais distintos do norte-americano. O outro adquire certa invisibilidade para os EUA. O inglês do XIX olhava para o outro e dizia: “você é inferior!”; o norte-americano do XXI dificilmente reconhece a existência do outro a não ser o código eu/antieu (KARNAL, 2008, p. 13).

Diante do exposto, é possível adicionar o argumento de que, se voltarmos atenção ao campo econômico, os Estados Unidos constituem, ainda, a maior economia do mundo, embora tenha perdido espaço progressivamente para a China, o que pode significar a alguns especuladores o fim da dominação estadunidense, se projetada para alguns anos, porém, não existem indícios concretos de que isso ocorrerá tão breve (PECEQUILO, 2013, p. 108).

Quanto ao neoliberalismo e as relações internacionais praticadas pelos Estados Unidos com os outros países do continente americano na década de 1990, há uma retórica de reaproximação através tratados de livre comércio, que:

[...] se consubstancia em três pilares: a Iniciativa para as Américas (IA), o Acordo do Livre Comércio entre os Estados Unidos, o Canadá e o México (NAFTA) e a Área de Livre Comércio das Américas (ALCA) [...] somente o

NAFTA, criado em 1991, entrou em vigor a partir de 1994, enquanto a IA e a ALCA não chegaram ser implementadas (PECEQUILO, 2013, p. 39).

Contudo, as políticas neoliberais não foram suficientes para sanarem a crise nos Estados Unidos causadas pela superprodução. Desse modo, nos outros países assinantes destes tratados, entram em questionamento pautas como a ausência de contrapartida por parte dos Estados Unidos aos países latino-americanos nesses mesmos tratados. Como foi o projeto conduzido por Hugo Chavez, com retórica anti-hegemônica e antineoliberal, que ficou conhecido como “Socialismo do Século XXI”, em que foi promovido pelo governo venezuelano uma reforma agrária que restringiu a participação das multinacionais na exploração do petróleo, além de estatizar setores considerados fundamentais para o governo, como o das telecomunicações e da exploração de minerais. Assim, como resultado, houve um afastamento das relações com os Estados Unidos e o fortalecimento de relações entre os países latino-americanos, como pôde-se ver no caso do Mercosul e na reaproximação do Brasil com países como a China, Rússia e Índia (PECEQUILO, 2013, p. 46-47).

Tal panorama de insucesso do neoliberalismo expresso nas relações comerciais interamericanas é tão expressivo que acaba forçando os Estados Unidos a buscarem reaproximação, anos depois, de países do oriente médio, da Ásia e da África.

Sobre o contexto global, Hobsbawm aponta:

Temos uma economia mundial em rápida globalização, baseada em empresas privadas transnacionais que se esforçam ao máximo para viver fora do alcance das leis e dos impostos do Estado, o que limita fortemente a capacidade dos governos, mesmo os mais poderosos, de controlar as economias nacionais. Com efeito, graças à prevalência da tecnologia do mercado livre, os Estados estão na verdade, abandonando muitas das suas atividades diretas tradicionais – serviços postais, polícia, prisões e mesmo setores importantes das Forças Armadas – em favor de empresas privadas com fins lucrativos. Estima-se que atualmente 30 mil ou mais desses “contratados privados armados estejam atuando no Iraque. Graças a esse desenvolvimento e à inundação do planeta com armas leves mas altamente efetivas durante a Guerra Fria, a força armada já não é um monopólio dos Estados e de seus agentes. [...] Impressiona muito, também, o declínio da aceitação da legitimidade do Estado e da aceitação voluntária de obrigações perante autoridades governamentais por parte dos habitantes, seja como cidadãos, seja como súditos. (HOBBSAWM, 2007, p. 41-42).

Dentro desta tendência da diminuição do Estado e procura das empresas de alcance global na busca por uma ampliação de mercado e parques de produção mais vantajosos com menores custos, nem todos os países aceitaram esse modelo, como vimos acima, no caso do Brasil e da Venezuela ante a ALCA. Nesse aspecto, a noção de “perda da inocência” apresentada por Rubens Ricupero faz perfeito sentido, uma vez que o espírito dos modelos político e econômico dos Estados Unidos não conseguiriam seguir em expansão *ad aeternum* sem encontrar resistência.

Essa resistência pode ser expressa através da busca de parcerias comerciais alternativas aos Estados Unidos, ou por meio de uma declaração de recusa aos Estados Unidos, por meio de violência extremada, como foram os atentados terroristas do 11 de Setembro. Portanto, o próximo item a ser abordado tratará de uma discussão acerca do terrorismo e sobre os ataques praticados contra os Estados Unidos, seu impacto e consequências.

2.3 UMA REFLEXÃO SOBRE O TERRORISMO E O 11 DE SETEMBRO

Com os atentados terroristas do 11 de Setembro, os membros da Al-Qaeda e o seu líder, Osama Bin Laden, passaram a pertencer ao grupo dos criminosos mais procurados do mundo. Longe de terem inventado o terrorismo, com a suas ações, o termo entra em voga, assim como o debate sobre o assunto e o medo de novos ataques, se torna generalizado no mundo ocidental de uma forma geral, mas mais especificamente dentro dos Estados Unidos.

Assim, o presente trabalho não trará uma definição do termo “terrorismo”, mas sim a problematização deste. A escolha se pauta pelo fato de não existir uma definição única para o termo e sua concepção se alterar com o passar do tempo ou dependendo da sociedade que o utiliza.

A violência exacerbada que se intensificou durante o século XX possui um fator preponderante a ser trazido à discussão: a convicção ideológica de que a causa que se defende é tão justa ou o adversário é tão terrível que, para se obter a vitória, todos os meios são não só válidos, mas se fazem necessários. Este

pensamento poderia justificar as atrocidades cometidas nas duas guerras mundiais (HOBSBAWM, 2007, p. 127).

Sobre terrorismo no século XX, Hobsbawm diz:

[...] houve três grandes episódios ou surtos de violência ou contraviolência política desde a década de 1960. O primeiro foi um renascer do que se pode chamar apropriadamente de “neoblanquismo”, nas décadas de 1960 e 1970, que consistiu em tentativas por parte de certos grupos de elite, em geral pequenos e autoproclamados, empenhados em derrubar regimes ou em alcançar objetivos nacionalistas-separatistas por meio da ação armada [...]. O segundo, que só tomou forma já pelo final da década de 1980 e expandiu-se enormemente com as agitações civis e o colapso dos Estados na década de 1990, é principalmente étnico e religioso [...]. Nesse período surgiu uma importante inovação que se mostrou singularmente terrível: o homem-bomba [...]. Na terceira fase, que parece predominar no início do século atual, a violência política tornou-se sistematicamente global, seja por causa das políticas adotadas pelos Estados Unidos no governo do presidente George W. Bush, seja pelo estabelecimento, talvez pela primeira vez desde o anarquismo do fim do século XIX, de um movimento terrorista que opera conscientemente de maneira transnacional (HOBSBAWM, 2007, p. 129-132).

Desta forma, o caráter do terrorismo se altera de acordo com o contexto histórico de seus praticantes. Nos casos mais recentes, como os da Al-Qaeda, o fato de serem praticados num período de alta globalização potencializa o impacto dos ataques na sociedade, já que não se trata de um inimigo específico; nesse caso, esse oponente pode ser qualquer pessoa o próximo autor de um atentado terrorista. Os pilotos que tomaram conta dos aviões e promoveram os ataques estavam em território estadunidense a tempo suficiente para fazerem curso de aviação e aprender como pilotar os instrumentos que foram utilizados para a destruição.

Mas, afinal, que terrorismo é esse que os Estados Unidos perseguem e combatem ao ponto de declararem uma *Global War on Terrorism*?²⁶ Segundo o *U.S. Code*:

(Um) ato de terrorismo quer dizer qualquer atividade que *a*) envolva um ato violento ou uma séria ameaça à vida humana que seja considerado delito pelos Estados Unidos ou qualquer outro Estados, ou que seja delito assim reconhecido, se praticado dentro do território jurisdicional americano ou de qualquer outro Estado; e *b*) aparente (i) ser uma intimidação ou coerção à população civil; (ii) influencie a política governamental por meio de intimidação ou coerção; ou (iii) ameace a conduta de um governo por um

²⁶ Tradução livre: Guerra Global ao Terrorismo.

assassinato ou seqüestro (United States Code Congressional And Administrative News. 98°. Congresso, Segunda Sessão, 19 de outubro de 1984, volume 2, parágrafo 3077 apud CHOMSKY, 2003, p. 17).

Partindo desta definição apontada pelo próprio código americano, Noam Chomsky vai apontar que os Estados Unidos seria um dos maiores terroristas. Para fundamentar o seu argumento, o autor elenca casos como as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki além das intervenções militares na Nicarágua, este que é o caso mais emblemático das intervenções militares estadunidenses, uma vez que a Nicarágua recorreu à Corte Mundial, que deliberou em seu favor, ordenando aos Estados Unidos o fim da intervenção, além do pagamento de indenização (CHOMSKY, 2003, p. 26-27).

Também refletindo sobre o terrorismo praticado pelo governo estadunidense, Domenico Losurdo vai questionar se os planos de assassinatos a Fidel Castro pela CIA, ou mesmo o embargo exercido ao Iraque na década de 1990, durante a guerra do golfo, que resultou na morte de milhares de pessoas por fome ou doenças, não seriam também práticas terroristas (LOSURDO, 2010, p. 25-26).

Mesmo apontando as contradições nas medidas do governo norte-americano ao querer combater o terrorismo, considerando o seu currículo, os autores esclarecem que os ataques terroristas de 2001 em momento algum são justificáveis, uma vez que a morte de três mil inocentes nunca seria justificável.

Sobre os atentados, Rubens Ricupero aponta que:

Um outro tipo de inocência iria, porém, nasce dos atentados contra Nova York e Washington, assim como da devastadora reação norte-americana contra o Afeganistão e o Iraque: a tese superficial do novo Império Romano, a idéia ingênua de que o poderio militar dos Estados Unidos, somado a seus recursos econômicos, lhes permitiriam fazer o que bem entendessem, inclusive dando plausibilidade a projetos bizarros como o de recriar o Iraque e o mundo árabe inteiro à imagem e semelhança do modelo ianque (RICUPERO, 2003, p. 13).

Com os eventos do 11 de Setembro, muito se especula quanto aos atentados, se cria a necessidade de respostas urgentes, já que parte da sociedade estadunidense não compreende os motivos dos ataques terroristas. Para pensar tais eventos e suas reações por parte da população estadunidense, é necessário ter em vista que o alcance global da propagação das imagens da destruição das torres

gêmeas só foi possível graças à presença instituída dos meios de comunicação de massa em tal contexto.

Pensando a relevância dos acontecimentos dentro das pesquisas históricas, François Dosse aponta que:

[...] as *mass media* participam plenamente da própria natureza dos acontecimentos que elas transmitem. Cada vez mais, é através delas que o acontecimento existe. Para ser, o acontecimento deve ser conhecido, e as mídias são de maneira crescente os vetores dessa tomada de consciência [...] Com a mídia televisiva, essa centralidade na fabricação do acontecimento não parou de crescer. As imagens dos primeiros passos do homem na Lua construíram o momento de um acontecimento mundial graças à televisão que o retransmitiu ao vivo. A tragédia do dia 11 de 11 de 2001, que se inclui ainda no qualificativo de “acontecimento-monstro”, na sua acepção dramática, é igualmente um acontecimento-mundo (DOSSE, 2010, p. 260-261).

Houve a veiculação das imagens dos aviões atingindo as torres em tempo real, em praticamente todo o mundo, o que causou um impacto diferente em toda sociedade, uma vez que não se tratavam de imagens com edições. Assim, o espectador testemunhou o acontecimento praticamente na íntegra.

Desse modo, o papel da mídia confirma o que François Hartog aponta, em *Regimes de Historicidade* (HARTOG, 2011)²⁷, como um aspecto do “presentismo”. Conceção temporal que se configura já que “O futurismo deteriorou-se sob o horizonte e o presentismo o substituiu. O presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato” (HARTOG, 2013, p. 148).

Desta forma, o sistema informativo apresenta um caráter paradoxal: ele, que apresenta a característica de reduzir as incertezas, trazendo informações para o seu receptor, também bombardeia o seu público com um conhecimento enigmático, sem significações e espera dele o seu sentido. Há assim, na sociedade midiática, uma “inflação acontecimental”, que tem um duplo efeito: o de facilitar o amplo conhecimento do acontecimento, porque ocorre a aceleração da transmissão das informações e, em contrapartida, torna a interpretação e a definição de um sentido

²⁷ Regime de historicidade é um conceito postulado por François Hartog no qual é definido pelo autor como: “Assim, um regime de historicidade é apenas uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categoriais, justamente como se falava, na teoria política grega, de constituição mista (misturando aristocracia, oligarquia e democracia, sendo dominante de fato um dos três componentes)” (HARTOG, 2011, p.11).

para estes acontecimentos mais difíceis, justamente pela quantidade excessiva de informações apresentadas. Nesse sentido, o acontecimento seria detentor de um aspecto enigmático, de “esfinge”, já que ele sempre apresenta problemas questionadores a todos os sistemas de explicação, sem, contudo, encontrar a resposta satisfatória (DOSSE, 2010, p. 262-264).

É dentro dessa ânsia de se achar um sentido para o 11 de Setembro que as teorias da conspiração²⁸ sobre os atentados ganham mais força, essas teorias poderiam ser criadas mesmo fora deste contexto; contudo, é a sua visibilidade e repercussão que são incentivadas devido a este caráter único dos ataques.

No ano de 2006, Lawrence Wright publica seu trabalho jornalístico intitulado *O vulto das torres – a Al-Qaeda e o caminho até o 11/9* (WRIGHT, 2007), na obra o autor buscou traçar um histórico da organização desde a sua influência com o poeta egípcio, Sayyid Qutb, até os eventos do 11 de setembro. Embora, mesmo que o autor faz uma pesquisa documental e bibliográfica bastante rica, em alguns momentos, fica refém de entrevistas com membros da *Al-Qaeda* e membros do FBI²⁹, fontes que podem querer esconder algumas informações, apresentar falsos depoimentos ou depoimentos tentando induzir outras interpretações. Fato que o autor tem consciência e, embora ele mesmo reserve uma reflexão crítica sobre o assunto, fica reservado a um espaço curto após as notas e da bibliografia.

A obra de Wright (2007) tenta apresentar uma interpretação para questionamentos que surgiram no período: como que os “maiores e mais eficientes” serviços de inteligência e investigação do mundo puderam deixar tal atrocidade acontecer? Ou, seriam os impactos dos aviões suficientes para derrubar as torres gêmeas? Como a organização conseguiu verba para financiar estes e outros atentados anteriores, sendo que Bin Laden teve seus bens confiscados na Arábia Saudita?

Nesse sentido, o autor aponta que havia sinais suficientes para se ampliar uma investigação em cima dos membros da *Al-Qaeda* que estavam tendo aulas de pilotagem de avião. Contudo, a burocracia institucional, ou mesmo a descrença por parte dos funcionários do FBI levaram à não averiguação destes indícios (WRIGHT,

²⁸ Pode-se observar cinco dessas teorias no site da BBC (BBC, 2011).

²⁹ Agência federal de investigação americana.

2007, p. 384-385). Esta mesma pesquisa apresenta um relato de um membro da *Al-Qaeda* em que o membro conta que foi pensando que a explosão dos tanques geraria calor suficiente a ponto de fazer a estrutura de aço perder suas propriedades e então desabar (WRIGHT, 2007, p. 404-405). Quanto ao financiamento da organização, seus ataques no fim do século XX serviram como um chamariz para novos doadores que queriam contribuir com as ações do grupo, doares estes que seriam simpatizantes, do que a *Al-Qaeda* prega como *Jihad*³⁰ (WRIGHT, 2007, p. 328-331).

Quanto à veiculação simultânea em diversos canais de notícia do mundo, os atentados se caracterizam como únicos não só por terem sido o primeiro ataque externo dentro do território americano desde os ataques a *Pearl Harbor*, ou por terem sido arquitetados por um grupo terrorista até então desconhecido por grande parte da população, mas também pelo valor simbólico de seus alvos. O *World Trade Center*, o complexo comercial nova iorquino que detinha as torres gêmeas, os maiores prédios da cidade; o pentágono, que, na prática, era o departamento de defesa dos Estados Unidos; o capitólio, que escapou dos atentados graças à mobilização dos passageiros, derrubando o avião na Pensilvânia. Todos eram alvos emblemáticos para os estadunidenses. Além de fazerem parte da paisagem de suas respectivas cidades, eram construções que apresentavam uma arquitetura diferenciada e representariam a democracia, o sistema econômico e a organização militar estadunidense.

Pensando se os ataques de 11 de setembro ou a queda do muro de Berlin em 1989 poderiam servir de fronteira para um novo período contemporâneo, Henry Rousso diz que ainda é cedo para se afirmar, e que pode, por hora, somente ser caracterizado como um período “pós-comunismo” ou “pós-guerra fria” (ROUSSO, 2016, p. 279-280). O tom cauteloso do autor em analisar o período é compreensível, entretanto, os atentados do 11 de setembro serão determinantes para a configuração política e social dos Estados Unidos a partir de então.

Contudo, como aponta François Dosse, o acontecimento teve outro aspecto, de “fênix”, por nunca estar efetivamente classificado no passado; ele sempre pode

³⁰ Também conhecida como guerra santa, é um conceito muçulmano que representa “empenho” ou “luta” onde os muçulmanos enfrentariam os seus “inimigos” a fim de atingir a fé perfeita.

voltar para assombrar o presente e hipotecar o futuro. Citando o exemplo do 11 de setembro, como é apontado pelo autor, a ferida ainda se encontra aberta, o trauma se projeta no futuro, no pior que está por vir e não nos atentados findados (DOSSE, 2010, p. 265-266).

Tal aspecto da memória vai ser determinante nas decisões do governo estadunidense para os anos seguintes. Esse cenário passou a expressar o clima de medo generalizado instituído na sociedade americana, que foi determinante para as decisões do governo Bush, como a aprovação de leis de restrição de liberdade ou a aprovação de declarações de guerra, decisões estas que serão trabalhadas a frente.

Assim, o terrorismo entra em grande evidência devido aos ataques promovidos pela Al-Qaeda e a esta mudança do caráter do terrorismo deixa de ser um fenômeno político, étnico e religioso e passa a ser global. Mesmo tendo retórica de combate a este tipo de ação, os Estados Unidos acabaram demonstrando mais medidas coercitivas, unilaterais e apressadas do que soluções significativas para o terrorismo, como foram as guerras do Afeganistão e do Iraque.

Mais do que ser uma grande tragédia do início do século XXI, os atentados terroristas nos Estados Unidos inauguram uma nova forma de terrorismo com ações globais, em que seus autores são anônimos e qualquer um podia ser seu aliado ou membro de alguma organização terrorista.

2.4 DOCTRINA BUSH

Diante de tamanha tragédia, o governo americano, assim como todo o mundo, foi surpreendido de imediato, o presidente George W. Bush se dirigiu à Washington e então pronunciou oficialmente³¹. Reconhecendo que o sistema de segurança americano sofreu um forte abalo. Contudo, os Estados Unidos e a sua democracia iriam superar aquele momento difícil. Não se renderiam às ações terroristas e, mais, prometeu encontrar os responsáveis, assim como os seus colaboradores e puni-los, dentro do que ficou conhecido como *Global War on Terrorism*³², ou GWT.

³¹ Como pode-se observar em Terroristas atacam torres gêmeas e sede do pentágono (AN, 2001).

³² Tradução livre: Guerra Global contra o Terrorismo.

Mais do que discursar enquanto representante do estado, que precisa se posicionar em situações de emergência, George W. Bush estava mostrando a tônica do que seria o seu governo a partir de então. A negociação e o ultimato para que o governo Talibã entregasse Osama Bin Laden, a aprovação da guerra pela maioria do congresso americano, a declaração de guerra ao Afeganistão, com apoio dos países membros da OTAN, confirmam tal assertiva, nesse sentido “A ação foi aprovada pela Resolução das Nações Unidas 1386 e a Operação Liberdade Duradoura teve início em novembro de 2001” (PECEQUILO, 2013, p. 130).

Os Estados Unidos, antes da declaração de guerra, tinham exigido ao Afeganistão que entregassem Osama Bin Laden, o país afegão se recusou, e chamou a atenção internacional para o assunto, que foi considerado, pelos Estados Unidos, como uma medida desesperada em busca de apoio do mundo muçulmano (CHOMSKY, 2002, p. 87). Mas, se em 2001, o governo Talibã no Afeganistão e Osama Bin Laden são apontados como inimigos, devido aos atentados terroristas e à falta de colaboração para a captura destes criminosos, respectivamente; contudo nos anos finais do período conhecido como guerra fria, a relação das autoridades estadunidenses com ambos se deu de forma diferente durante a década de 1980:

[...] a tomada do Afeganistão pela União Soviética no mesmo ano. A CIA lançou a maior guerra secreta da história no Afeganistão, recrutando fundamentalistas islâmicos para lutar contra a União Soviética. O apoio dado aos grupos Al-Qaeda e Talibã, que conseguiram ao final vencer os soviéticos e estabelecer um regime religioso antidemocrático, mais tarde assombraria os Estados Unidos (PURDY, 2015, p. 262).

Desta forma, mais do que estarem auxiliando os terroristas, na visão americana, o Afeganistão se recusou a atender as suas exigências.

Contudo, a guerra contra o Afeganistão poderia ser compreendida como um empreendimento militar rápido, sem grandes baixas e como uma resposta para as críticas presentes a esta campanha militar. Característica bélica que Slavoj Žižek vai entender dentro de um contexto virtual:

Hoje encontramos no mercado uma série de produtos desprovidos de suas propriedade malignas: café sem cafeína, creme de leite sem gordura, cerveja sem álcool... E a lista não tem fim: que dizer do sexo virtual, o sexo

sem sexo; da doutrina de Colin Powell da guerra sem baixas (do nosso lado, é claro), uma guerra sem guerra; da redefinição contemporânea da política como arte da administração competente, ou seja, a política sem política; ou mesmo o multiculturalismo tolerante de nossos dias, a experiência do Outro sem sua Alteridade (o Outro idealizado que tem danças fascinantes e uma abordagem holística ecologicamente sadia da realidade, enquanto práticas como o espancamento das mulheres ficam ocultas...)? A realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem um aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a realidade sem o ser (ŽIŽEK, 2003, p. 24-25).

Ademais, embora se tenha a tecnologia dos veículos aéreos não tripulados desde 1959, que foram utilizados no serviço de espionagem durante a Guerra Fria e o início de suas experiências com armamentos em 1994, os Estados Unidos dizem que começaram a utilizar drones armados em guerras somente a partir da invasão ao Afeganistão em 2001.³³

Como resultado da intervenção militar no país, os talibãs foram depostos, houve a indicação de um chefe de estado provisório em 2002. Já, em 2004, o Afeganistão ganharia uma nova constituição e elegeria o Presidente Karzai; posteriormente, em 2005, ocorreriam eleições parlamentares, de acordo com a nova constituição do país. Contudo, isso não foi o suficiente para sanar os conflitos internos e diversas manifestações relevantes contra o novo regime imposto pelo Ocidente, isso porque esse cenário não era bem visto por parte da população. A guerra tampouco cessou a produção de ópio e o narcotráfico, real alimento das reservas financeiras do talibã, além de ter incentivado a população a ir contra o exército invasor.

A guerra contra o Afeganistão se consolida com o argumento da vingança e a busca pela justiça ante os atentados do 11 de setembro, uma guerra necessária para a manutenção do governo estadunidense em uma demonstração de soberania e reação. Em contrapartida, a guerra contra o Iraque possui motivos distintos e duvidosos, tanto que não chegaram a conseguir apoio da ONU, como também países como Alemanha e França, se opuseram prontamente à situação (PECEQUILO, 2013, p. 66-67).

³³ Como pode ser verificado em Terra (2013).

O motivo oficial para a intervenção no Iraque, em março de 2003, era que o país e o seu “monstruoso” governante, Saddam Hussein, possuíam armas de destruição em massa e caracterizavam uma ameaça ao Oriente Médio, afinal, o país tentou dominar a região durante a guerra do golfo nos anos 1990. E, como apontou George W. Bush, em um discurso:

O Iraque continua a mostrar a sua hostilidade por toda a América e a apoiar o terror. O regime iraquiano planejou fabricar anthrax, gás de nervos e bombas nucleares para matar milhares dos seus próprios cidadãos - deixando os corpos de mães amontados por cima dos seus filhos mortos. Este é um regime que acordou na existência de inspetores internacionais - e depois deportou-os. Este é um regime que tem algo a esconder do mundo civilizado. (BUSH, 2002a, tradução nossa).

Alegações estas que, após a invasão, captura e morte do ditador iraquiano, são comprovadas como falsas, tanto que os governos estadunidense e britânico assumem publicamente o “erro”. Contudo, o discurso posterior, é de que a guerra foi necessária para a queda de um governo ditatorial que ameaçava a região.

Assim, a guerra contra o Iraque se configura como uma guerra preventiva, dentro da lógica que os Estados Unidos precisavam atacar o Iraque antes que este pudesse causar qualquer dano às populações vizinhas. Política esta que Slavoj Žižek vai comparar com o filme *Minority Report*, de 2002, filme em que os criminosos são presos antes mesmo de cometerem os seus crimes (ŽIŽEK, 2003, p. 09-10).

O economista Henrique Tomé da Costa-Mata demonstra como o petróleo é fundamental para a questão, sugerindo que a mobilização bélica deu-se devido à decisão do governo iraquiano de exportar petróleo faturando em euro e não em dólar a partir de 2000. O autor também traz um levantamento da evolução das cotações de ambas as moedas e, como isso influencia o mercado internacional com disputas de influência, uma vez que, com a criação do euro, o dólar não possuía um concorrente monetário, foi justamente a queda dos juros praticada pelo governo estadunidense, a fim de se tornar uma moeda mais atrativa ante o seu rival direto que resultou em sua desvalorização (COSTA-MATA, 2011, p. 715). Não que a decisão da moeda para exportação de seu petróleo tenha sido o único fator para o empreendimento militar contra o Iraque, contudo, este é um ponto a ser considerado.

Assim, houve inclusão do Iraque no chamado “eixo do mal”, faziam parte dessa classificação países como Venezuela, Irã, Coreia do Norte, Líbia, Síria e Cuba. Segundo demonstra Pecequillo, dentro da doutrina Bush, aqueles que não se alinhavam aos seus interesses eram apontados como inimigos ou aliados a esses (PECEQUILO, 2013, p. 22-23).

Na invasão ao Iraque, em 2003, houve resistência por parte da população iraquiana, que foram taxados automaticamente como terroristas, os “terríveis cortadores de cabeças”, não que tal prática não tenha sido praticada por alguns iraquianos mais fervorosos em combater os americanos, contudo, Domenico Losurdo vai apontar que práticas terríveis como estas não foram exclusivas dos iraquianos, expõe relatos de tropas americanas rindo e zombando de corpos iraquianos mortos, além dos abusos que ocorriam na prisão de Abu Graib (LOSURDO, 2010, p. 36-37).

Pensando o tratamento que é dado não somente aos prisioneiros de guerra, mas também aos combatentes afegãos, Žižek vai repensar o conceito de *Homo Sacer*:

Ao ser perguntado pelos jornalistas sobre os objetivos dos bombardeios americanos no Afeganistão, Donald Rumsfeld respondeu simplesmente: “Matar o maior número possível de soldados talibãs e membros da Al-Qaeda” [...] O problema da declaração grosseira de Rumsfeld, bem como com outros fenômenos semelhantes, como a condição incerta dos prisioneiros afegãos na Baía de Guantánamo, é o fato de parecerem apontar diretamente para a distinção de Agamben entre o cidadão total e o *Homo sacer* que, apesar de um ser humano vivo, não é parte da comunidade política [...] quando comete um crime grave, assassinato, por exemplo, um cidadão americano continua sendo um “criminoso legal”; a distinção entre criminosos e não criminosos nada tem em comum com a distinção entre cidadãos “legais” [...] Os excluídos são não apenas os terroristas, mas também os que se colocam na ponta receptora da ajuda humanitária (ruandeses, bósnios, afegãos...): o *Homo sacer* de hoje é o objeto privilegiado da biopolítica humanitária: o que é privado da humanidade completa por ser sustentado com desprezo (ŽIŽEK, 2003, p. 111).

Haveria então a busca e o objetivo de acabar com a vida dos antagonistas, e não da captura e condenação destes criminosos, que seria o procedimento minimamente legal e humanitário no sentido de se seguir o sistema jurídico e os acordos internacionais que deveriam regulamentam esse tipo de procedimento a fim de primar pelos direitos humanos. Contudo, trata-se de uma guerra diferente em que

o oponente é taxado como criminoso mesmo que se limite a defender o seu território, isso transforma a noção de quem seriam os inimigos terroristas. Assim, é possível categorizar os envolvidos como “combatentes ilegais” e não soldados inimigos, são criminosos apolíticos, desprovidos do espaço político propriamente dito (ŽIŽEK, 2003, p. 113).

Isto possibilitará, anos mais tarde, que o presidente George W. Bush fale publicamente sobre as técnicas de interrogatório, alegando inclusive que a prática de *Waterboarding*³⁴ não configura tortura uma vez que está dentro das leis americanas, contudo, foram aplicadas somente em três prisioneiros membros da *Al-Qaeda* e também alegasse que estes interrogatórios evitaram novos ataques terroristas³⁵.

Nesse cenário, mais do que transformar os criminosos em indivíduos desprovidos de direitos, os tornaram merecedores da tortura. Assim, mesmo que se posicione contra práticas de tortura, tais práticas em suspeitos de terrorismo não só se é justificável para que se evitem novos atentados, mas também como uma forma de punição.

Pensando este tipo de ação voltada aos autores de atos terroristas, seus colaboradores e possíveis suspeitos, seriam todas ações consequentes de uma primeira resposta aos ataques terroristas, o USA *PATRIOT ACT*³⁶, ou também conhecido como ato patriota, assinado por George W. Bush no final de outubro de 2001. Com o objetivo de evitar novos ataques terroristas, o conjunto de leis, institucionalizava o monitoramento virtual maciço de qualquer cidadão americano. Segundo Bandeira (2009), foi uma ofensiva tão grande contra os direitos civis, com implicações práticas “que poderia ser usado contra qualquer tendência política que praticasse a desobediência civil” (BANDEIRA, 2009, p. 729).

Com o discurso da necessidade de se combater o terrorismo, o governo estadunidense legalizou o monitoramento de ligações telefônicas, e-mails e acesso

³⁴ Técnica de afogamento simulado, onde o indivíduo fica deitado em uma prancha, com um pano cobrindo as suas vias respiratórias, joga-se água no pano para que a respiração seja interrompida, simulando assim o afogamento.

³⁵ Como se pode verificar em G1(2008).

³⁶ Abreviação do nome expandido *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001*.

ao movimento bancário de organizações e indivíduos sem a devida autorização judicial.

Tal atitude, na prática, além de autorizar o governo de invadir a esfera privada das pessoas, criou um clima de constante medo nas pessoas de um possível novo ataque a qualquer instante. Justamente para evitar que os terroristas descobrissem as medidas antiterroristas do Estado, haveria a necessidade do sigilo destas ações, os cidadãos comuns ficaram reféns das informações passadas para a mídia “e tudo isso forma o caldo de cultura ideal para teorias conspiratórias e paranoia social generalizada” (ŽIŽEK, 2003, p. 53).

Portanto, mais do que mudar as medidas do governo Bush, tanto em nível internacional, quanto nacional, os atentados do 11 de Setembro foram acontecimentos marcantes, seja pelo ataque ao território estadunidense, de maneira inédita até então, ou pela forma que as pessoas enxergam o Oriente que será sensivelmente abalado a partir de então.

Assim, no próximo capítulo, será realizada uma análise da HQ *À sombra das torres ausentes*, produzida dentro deste contexto de mudanças na política americana, clima de paranoia social e medo constante. HQ que, além de tecer uma crítica social, é um relato da experiência do autor durante a queda das torres gêmeas em Nova Iorque.

3 À SOMBRA DAS TORRES AUSENTES: UMA ANÁLISE POLÍTICA

Embora todos os atentados do 11 de Setembro, de uma forma geral, tenham apresentado um grande impacto simbólico à sociedade, de modo especial, o desabamento das torres gêmeas tiveram repercussão maior, isso pelo maior número de vítimas atingidas, como também por elas estarem situadas no ambiente urbano e já fazerem parte da paisagem urbana nova iorquina. O ataque à região central nova-iorquina proporcionou fácil acesso da mídia para cobertura dos aviões que atingiram as torres, ao desmoronando e a busca por corpos subjacente a esses acontecimentos.

Art Spiegelman, que é conhecido por retratar traumas e questões pessoais em seus trabalhos — e é sempre creditado por ter ganhado o prêmio *Pullitzer*, por *Maus* —, estava presente em nova Iorque e testemunhou os atentados. Partindo do clima político do momento, Spiegelman quis expressar através de *In the Shadow of no Towers* a sua percepção da sociedade estadunidense, das ações do governo Bush e também retratar sua experiência e de sua esposa, que temeram pela vida da filha, que estudava em uma escola próxima às torres gêmeas.

O presente capítulo contemplará uma análise discursiva da obra, tendo em vista que as imagens da HQ não só fazem parte da própria estrutura narrativa que o autor constrói, mas também é elemento constitutivo central da representação que o autor elabora em sua obra. Como é argumentado por Michel Foucault, revela-se:

[...] uma tarefa inteiramente diferente, que consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse "mais" que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever (FOUCAULT, 2008, p. 55).

Portanto, este terceiro capítulo analisará como o autor estrutura em sua narrativa seus posicionamentos políticos, sua percepção da época, a crítica às medidas do governo vigente e também expressa seu testemunho de um

acontecimento tão impactante para os cidadãos estadunidenses, como foram os atentados terroristas do 11 de setembro.

3.1 ART SPIEGELMAN E SUA OBRA

Art Spiegelman nasceu em Estocolmo, em 1948, imigrou para os Estados Unidos junto com seus pais ainda criança, onde cresceu e reside até hoje. Em *Breakdowns – retrato do artista quando jovem %@&!**, Spiegelman relata que, em sua infância, consumia HQs e, inclusive, adquiriu um manual de desenho para começar desenhar. Em 1961, sua primeira história foi publicada quando ele tinha 13 anos de idade (SPIEGELMAN, 2009).

Spiegelman iniciou sua carreira cedo, mas é dentro do cenário *Underground* que ele teve oportunidade de desenvolver mais os seus trabalhos. Movimento este, que, como foi abordado no primeiro capítulo, tinha suas HQs, em grande parte, com temáticas sexuais ou de consumo de drogas. Contudo, “No auge do período underground, Spiegelman havia começado a fazer experimentos com um consistente material autobiográfico, como *Prisioner on the Hell Planet: Acase History* (publicado pela primeira vez em *Short Order Comix*, 1973)” (MAZUR; DANNER, 2014, p. 41). Nesta obra o autor narra sua experiência com o suicídio da mãe e todo o trauma e a culpa que carregou por meses, uma vez que antes do ocorrido ele é internado em um hospital psiquiátrico devido a surto psicótico além da sua expulsão da faculdade de artes de Binghamton, faculdade que ele concluiria apenas anos depois (SPIEGELMAN, 2009, p. 82-84).

Como aponta o autor no epílogo de *Breakdowns – retrato do artista quando jovem %@&!**:

Breakdowns foi publicado em 1978, contra todas as probabilidades. Não havia nenhuma demanda por um álbum de luxo em tamanho grande reunindo os trechos esparsos das tirinhas autobiográficas e estruturalmente “experimentais” que fiz entre 1972 e 1977 – eu era o único interessado. Finalmente tinha encontrado minha voz enquanto cartunista, e precisava ver minhas tirinhas num cenário diferente dos quadrinhos underground no qual elas surgiram, a fim de entender o que eu queria dizer. O confuso subtítulo de *Breakdowns*, “De maus até hoje”, referia-se então à tirinha de três páginas que fiz em 1972, não ao livro de trezentas páginas em dois volumes que nasceu dali anos depois (SPIEGELMAN, 2009, p. 81).

Além de conter a tira de três páginas que depois se tornaria sua obra mais famosa, a primeira publicação de *Breakdowns*, continha *Prisioner on the Hell Planet: Acase History*, entre outros trabalhos curtos do autor. No ano de 2008, o trabalho ganha uma nova edição com uma nova introdução pelo autor no formato de quadrinhos.

Com o declínio do movimento *Underground*, adentrando a década de 1980, alguns de seus artistas seguirão seus trabalhos em duas vertentes bem distintas, alguns em busca de experimentação artística e de sua relevância política, denominando o seu trabalho como Quadrinhos Alternativos, enquanto outros seguiriam o ímpeto anticensura do *underground*, somado a uma abordagem “*do it yourself*” postulada pelo movimento punk para formar o movimento *minicomix Newave* (MAZUR; DANNER, 2014, p. 182).

Assim, Spiegelman, junto com sua então namorada, Françoise Mouly fundariam a revista *Raw* e tinham por objetivo trazer um material de HQs diferenciado, com experimentações artísticas e de diversidade autoral, contando com autores congolezes, argentinos, holandeses, espanhóis ou japoneses (GARCÍA, 2012, p. 198). Como foi abordado, foi em *Raw* que Spiegelman publicou pela primeira vez *Maus*, onde relata a experiência do pai em sobreviver a Auschwitz e foi dividida em capítulos dentre as edições da revista.

Como apontam Dan Mazur e Alexander Danner:

Ao discutir a gestação do imagético central de *Maus*, Spiegelman observa que, nos desenhos animados dos anos 1920 e 1930, “não havia praticamente nenhuma diferença na forma como os ratos e os negros eram desenhados”. Ao combinar o racismo informal que encontrou na estética dos “animais engraçados” com a comparação de judeus a vermes feita por Hitler, os judeus do *opus Magnum* de Spiegelman se tornaram ratos, os nazistas se tornaram gatos, os norte-americanos, cães, e assim por diante, criando uma metáfora visual para as divisões artificiais de nacionalidade e raça [...] Esta estratégia de retratar personagens da vida real em um contexto dramático/trágico como animais antropomórficos, combinada com o assunto histórico pesado, elevou *Maus* a um patamar inédito em relação a qualquer revista de quadrinhos autobiográficos anterior, e isso por meio de um forte envolvimento não só dos quadrinhos em si, mas também de sua associação com gêneros infantis (MAZUR;DANNER, 2014, p.185-187).

O sucesso atingido pela obra foi algo que impactou bastante Spiegelman, que deixou de ser um quadrinista periférico e alcançou maior visibilidade. Ganhar o

prêmio Pulitzer, em 1992, intensifica esta visibilidade, já que seu público leitor ampliou-se consideravelmente.

Spiegelman, que presenciou os atentados do 11 de Setembro em Nova Iorque, aponta que, durante a década de 1990, evitou fazer HQs, contudo, após os atentados sentiu-se impelido a produzi-los:

[...]I'd spent much of the decade before the millennium trying to avoid making comix, but from some time in 2002 till September 2003 I devoted myself to what became a series of ten large-scale pages about September 11 and its aftermath [...] A restlessness with *The New Yorker* that predated 9/11 grew as the magazine settled back down long before I could. I wanted to make comix—after all, disaster is my muse!—but the magazine's complacent tone didn't seem conducive to communicating hysterical fear and panic. At the beginning of 2002, while I was still taking notes toward a strip, I got a fortuitous offer to do a series of pages on any topic I liked from my friend Michael Naumann, who had recently become the editor and publisher of Germany's weekly broadsheet newspaper, *Die Zeit*. It allowed me to retain my rights in other languages and came complete with a promise of no editorial interference—an offer no cartoonist in his right mind could refuse. Even one in his wrong mind [...] ³⁷ (SPIEGELMAN, 2004, introduction) ³⁸.

Essas 10 tiras que foram publicadas entre março de 2002 e setembro de 2004 receberam o título de *À sombra das torres ausentes*, ou *In the Shadow of No Towers* no original, elas foram encomendadas pelo jornal alemão *Die Zeit* e resguardaram para o autor os direitos de publicação para outras línguas. Conforme a série era publicada, ele encontrou outros periódicos e revistas interessados em publicar junto ao *Die Zeit*, estes sendo impressos holandeses, britânicos, franceses e italianos. Se na Europa o trabalho foi amplamente aceito pelas editoras, o mesmo não ocorreu nos Estados Unidos. Publicações que corriqueiramente solicitavam o trabalho de

³⁷ “Eu passara boa parte da década anterior ao milênio tentando evitar fazer quadrinhos, mas de algum momento de 2002 até setembro de 2003 dediquei-me ao que se tornaria uma série de dez páginas de grande escala sobre 11/09 e suas consequências [...] Uma inquietação com a *The New Yorker* anterior a 11/09 cresceu à medida que a revista se acomodava antes mesmo de eu conseguir me acomodar. Eu queria fazer quadrinhos — afinal de contas, o desastre é minha musa! —, mas com o tom complacente da revista não parecia desembocar na comunicação de medo histórico e pânico. No início de 2002, quando eu estava na fase de fazer anotações para uma futura tira, recebi de meu amigo Michael Naumann uma oferta fortuita para fazer uma série de páginas sobre qualquer tema. Pouco antes, Naumann virara editor e *Publisher* do *Die Zeit*, semanário alemão em grande formato. Eu poderia ficar com os direitos para outras línguas e tinha garantia de não-interferência editorial — oferta que nenhum cartunista em seu juízo perfeito recusaria. Tampouco um cartunista em seu juízo imperfeito (tradução livre).

³⁸ *In the Shadow of no Towers* não tem nenhuma paginação conhecida, exceto a numeração das pranchas.

Spiegelman rejeitaram *In the shadow of no Towers*, somente o jornal judeu *Forward*, de pequena circulação, aceitou a obra (SPIEGELMAN, 2004, introdução).

Embora o autor tivesse grande renome, o cenário político social nos Estados Unidos não se mostrava favorável para o conteúdo de *In the Shadow of No Towers*. A imprensa não queria associar as suas publicações com o trabalho do autor que contém críticas ao governo Bush e ao clima de paranoia que se instalou nos Estados Unidos após o 11/09. Os impressos não queriam ser associados a este tipo de publicação já que, dentro da ótica do governo Bush, o ato de criticar o seu governo significava o alinhamento aos terroristas, aos inimigos (LOSURDO, 2010, p. 281-283).

Terminada a publicação das dez páginas, *In the Shadow of no Towers* foi compilada e publicada em uma edição encadernada contendo as HQs no ano de 2004, no final da edição contém sete pranchas com HQs clássicas que eram publicadas como suplementos de jornais no final do século XIX e início do século XX. Suplementos estes que serviram de inspiração para o autor produzir a obra em questão, seja pela utilização de personagens, ou mesmo na configuração do formato das suas páginas.

Esta edição foi publicada pela editora *Pantheon Books* no formato de *Board Book*³⁹, o que, além de proporcionar maior durabilidade à HQ, tem uma quantidade de páginas menor do que aparenta, a edição em questão possui quarenta páginas ao total, comunica pela experiência do leitor de ler em uma folha de jornal, uma vez que a edição possui 25,7 x 36,8 cm, como as pranchas ocupam duas páginas, o tamanho vai para 51,4 X 36,8 cm, assemelhando à disposição de uma página de jornal. Este formato ganhou uma edição similar no Brasil ainda em 2004 pela editora Companhia das Letras, ela continha o mesmo formato e acabamento *Board Book*.

Na introdução desta edição, Spiegelman afirma que, no final de 2003, o que antes era impronunciável, começou a sair da pequena mídia marginalizada, sem destaque para ganhar espaço na grande mídia, tendo inclusive um de seus materiais, que pode ser observado na figura I, sendo publicado pelo *New York Times*

³⁹ *Board book*, mesmo não sendo muito comum, pode ser traduzido como livro cartonado, é um formato de publicação que possui tanto a capa quanto as páginas espessas e, devido a isso, possuem uma encadernação própria. Devido à propriedade de suas páginas, os *board books* são mais resistentes e geralmente são voltados para crianças.

na seção de artes, a mesma imagem que, anos antes, tinha causado aversão nos editores do periódico (SPIEGELMAN, 2004, introdução).

Figura 1 - *Equally terrorized by Al-Qaeda and by his own government...*, excerto da prancha número 2.



Fonte: Spiegelman (2004).

Mas afinal, o que mudou no cenário da imprensa estadunidense para que o material apresentado por Spiegelman passasse da rejeição para a aceitação? Tentando buscar uma resposta para tal questão, Spiegelman aponta que os Estados Unidos estavam entrando em período pré-eleitoral, então, a sensação de que o debate democrático livre estava ocorrendo tinha que ser mantida. Assim, o autor ficou desapontando que o debate não pudesse ter ocorrido senão através do jogo de

interesses e “[...] The feelings of dislocation reflected in the No Towers pages arose in part from the lack of outcry against the outrages while they were being committed[...].”⁴⁰ (SPIEGELMAN, 2004, introduction).

Em uma entrevista de Spiegelman publicada no livro *12 de Setembro: a América depois* o autor afirma não acreditar que a democracia exista de fato nos Estados Unidos, argumenta também que o sistema americano está edificado para que ele continue nas mãos dos ricos, e que uma das piores coisas ocorreu com a decisão da suprema corte autorizando empresas a doarem em sigilo qualquer quantidade de dinheiro (SPIEGELMAN, 2011, p. 154-156).

Como já informado, Spiegelman, realizou em *In the Shadow of no Towers* dez pranchas no formato que se pode identificar na figura 2, emulando suplementos de quadrinhos do final de século XIX e início do século XX; elas possuem sequências de quadros independentes que funcionam como se fossem tiras, mas que conversam de uma forma geral com toda a prancha em quadrinhos, bem como com as outras nove pranchas. Por estarem dispostas de forma que a leitura não depende impreterivelmente das outras, o autor utiliza a estrutura da prancha em que ele desenvolve a HQ para trabalhar ideias distintas dentro da mesma prancha, possibilitando a leitura individual de cada uma delas.

Todavia, apesar de não haver aparentemente uma sequência, existem ideias que o autor apresenta em uma prancha e as desenvolve ou aprofunda em outras. No fim de cada prancha, o autor coloca a data do copyright e a data de produção, dando uma sequência cronológica para os leitores e também expondo aos mesmos leitores o período que o autor esteve desenvolvendo cada página.

Na primeira prancha publicada, Spiegelman introduz alguns elementos que serão recorrentes na obra, como a figura 2, que mostra um trecho denominado “*Etymological Vaudeville; Revealed: 19th Century Source for 21st Century’s Dominant Metaphor!*” [...]”⁴¹ (SPIEGELMAN, 2004, pg. I), onde um homem, após uma noite de bebedeira, ao chegar em sua casa, fazendo barulho, joga um de seus sapatos e, tentando evitar outro incômodo aos vizinhos, coloca o segundo sapato

⁴⁰ O sentimento de deslocamento presente nessas páginas de *Á sombra das torres ausentes* derivaram, em parte, da ausência de protesto contra os ultrajes enquanto eles estavam sendo cometidos (Tradução livre).

⁴¹ “Vaudeville Etimológico; Revelado: Fonte do século XIX explica metáfora do século XXI!” (Tradução livre).

sutilmente no chão. Quando cai no sono, seus vizinhos de baixo reclamam aos palavrões para que ele jogue o outro sapato para que então, eles possam dormir tranquilos.

Spiegelman, para fazer uma metáfora, remete a vaudeville, que foi um gênero de entretenimento com maior expressão no final do século XIX e início do século XX. Nesse método de expressão, diversos artistas, dentre músicos, humoristas, mágicos ou mesmo desenhistas se apresentavam em salas de concerto ou teatros e detinham por principal finalidade o entretenimento dos espectadores que lá se encontravam (MCCLOUD, 2006, p. 26-27).

Nesta metáfora, os sapatos poderiam representar os atentados terroristas. Tendo ocorrido os primeiros no dia 11 de setembro, a população, aflita, não conseguiria relaxar até que ocorresse outro atentado, ou seja, a expectativa e o medo de um novo atentado deixou a sociedade aflita e paranoica. Paranoia esta que é retratada nos três primeiros quadros ao topo da prancha, numa sequência intitulada como *The new normal*, que pode ser traduzido por: o novo normal: essa figura retrata uma família em frente à tv em três momentos, o primeiro no dia 10 de setembro, em que todos dormiriam tranquilamente, o segundo, no 11 de setembro — nesta, todos estão com expressão de espanto e são retratados com os cabelos arrepiados —, por fim, no terceiro quadro, todos voltam a dormir, porém, os cabelos se mantêm arrepiados, indicando o medo e apreensão que, apesar de constante, não lhes tira o sono.

Sobre a metáfora dos sapatos, no final da página, observam-se alguns cidadãos claramente amedrontados, enquanto um grande sapato paira sobre suas cabeças trazendo os dizeres “[...] *Waiting for the other shoe to drop!; New! Improved! Jihad footwear; All manmade materials (extra-large sizes only) available in fines shops near you!*”⁴² (SPIEGELMAN, 2004, pg. 1).

⁴² “Esperando que joguem o outro sapato!; Novo! Melhor! Jihad Marca de Sapatos; Produtos feitos pelo homem (apenas no tamanho GG) disponível em uma loja fina perto de você! (Tradução livre).

Figura 2 - Prancha I.



Fonte: Spiegelman (2004).

A partir da leitura da figura é possível visualizar que o sapato traz um aspecto realista, com um pavio saindo da altura do calcanhar, representando uma bomba, o que remete a possíveis atentados terroristas com homens bomba. Sobre os sapatos, Camila Augusta Pires de Figueiredo, afirma que:

[...] Trata-se de uma referência explícita ao episódio em que um jornalista iraquiano atira seu sapato no Presidente Bush, durante uma entrevista em Bagdá [...] Além dos traços de movimento acima do sapato sugerindo que ele está caindo, há, na altura do calcanhar, um pavio em chamas, como uma bomba prestes a explodir (FIGUEIREDO, 2013, p. 136).

A argumentação da estudiosa faria pleno sentido, não fosse o ocorrido ter sido em dezembro de 2008 e prancha ter sido publicada em 2002⁴³. Contudo, a autora, que está preocupada com aspectos artísticos da obra, indica que Spiegelman utiliza o recurso de colagem para inserir o sapato apresentando um aspecto mais realista (FIGUEIREDO, 2013, p. 136-137), o que destoa do desenho das pessoas, indicando que, na cena, o medo das pessoas é mais palpável do que a própria realidade em que elas estão inseridas.

Spiegelman utilizou, para compor a HQ, também alguns outros personagens já existentes, como ele deixou claro em *In the Shadow of no Towers* e no posfácio. Na figura 3, extraída do topo da prancha, são retratados diversos personagens de HQs do final do século XIX e início do XX junto com o texto expondo que as explosões desenterraram tais personagens, que passaram a assombrar um aturdido habitante do bairro, que são personagens de obras como *Krazy Katz*, *Katzenjammer Kids*, *Hogan's Alley*, *Happy Hooligan*, *Kinder Kids*, *Little Nemo in slumberland*, *Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo* e *Bringing Up father* (SPIEGELMAN, 2004, the comic supplement). Personagens estes que podemos identificar também na figura 1 junto à prancha de desenho do autor.

Enquanto na Figura 4, em primeiro plano, está a família de Spigelman, ele a Françoise Mouly e seus dois filhos, Nadja e Dashiell, todos representados como ratos, no mesmo estilo trabalhado em *Maus*, nesta figura, o autor faz uma releitura da imagem inserida na primeira prancha:

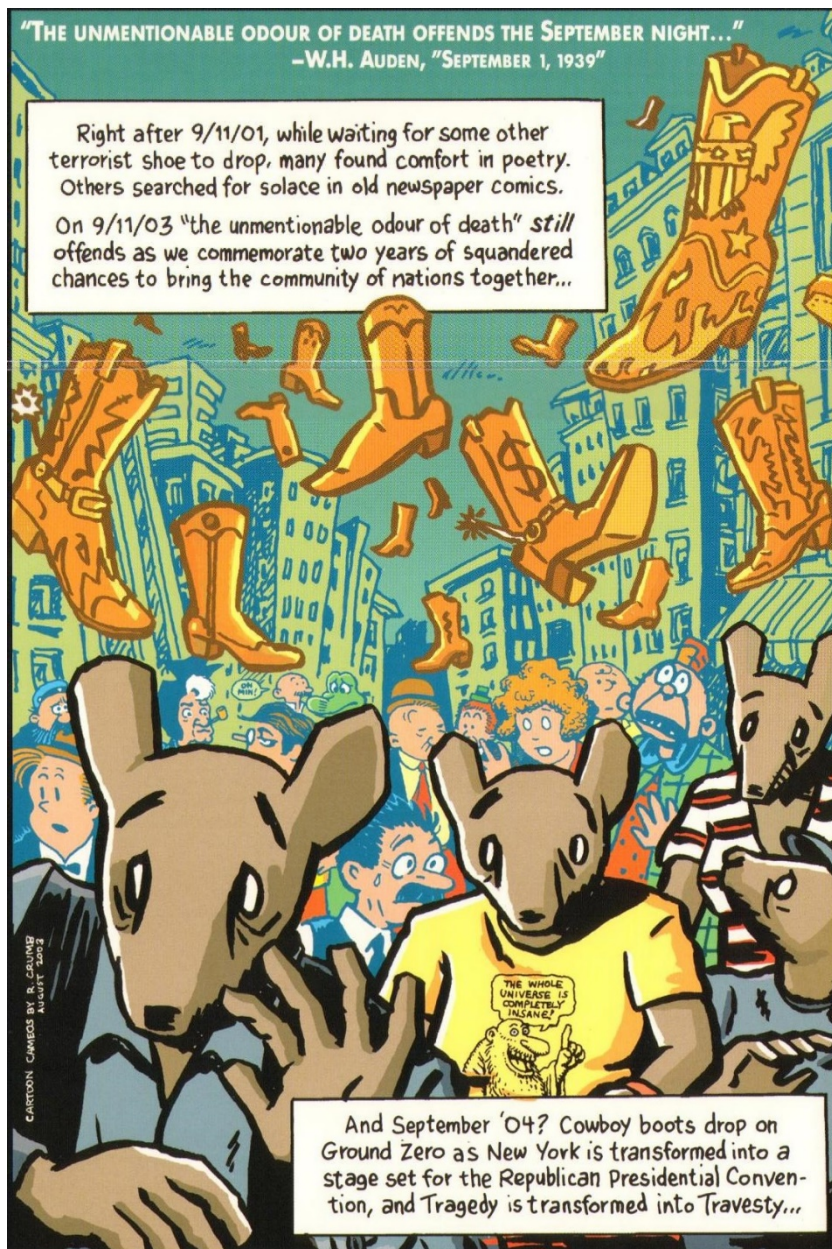
⁴³ Como pode-se verificar no G1 (2008a).

Figura 3 - Excerto da prancha de número 8.



Fonte: Spiegelman (2004).

Figura 4 - Excerto da prancha de número 10.



Fonte: Spiegelman (2004).

Desse modo, na figura 4 estão presentes os cidadãos amedrontados (a família de Spiegelman em forma de ratos) e, em segundo plano, diversos personagens de HQs clássicas. Ao invés de um sapato simples, são diversas botas douradas que pairam sobre as cabeças das pessoas. Na caixa com texto na parte inferior, os seguintes dizeres estão presentes: “[...] *And September '04? Cowboy boots drop on Ground Zero as New York is transformed into a stage set for the Republican Presidential Convention, and Tragedy is transformed into Travesty...[...]*”⁴⁴ (SPIEGELMAN, 2004, prancha de número 10).

O trecho ora citado faz alusão à convenção nacional republicana, agendada para acontecer no marco zero um ano depois do término da prancha. A prancha data de agosto de 2003, indicando que o “outro sapato” caiu, de fato, e este sapato, expressado como botas de cowboys, representa o governo americano e os representantes republicanos. Estes que instrumentalizaram o medo e o ódio nas pessoas para governarem de acordo com seus interesses, aprovando leis duvidosas e autorizando guerras controversas.

Na figura 1 o autor também se representou como um rato, utilizando o mesmo estilo de desenhos aplicados em *Maus*; contudo, o autor está usando uma máscara de rato enquanto encontra-se dormindo sobre a sua mesa de desenhos, recuso este que o autor já tinha utilizado em *Maus* para tecer uma reflexão acerca do sucesso que a sua obra tinha atingido e de como ele se sentia deprimido por este sucesso vir de um trabalho que aborda o sofrimento e morte de tantas pessoas.

Numa tentativa de produtores quererem adaptar a sua obra para um especial de TV, como pode se observar na Figura 5, o autor se retrata com a mesma máscara sobre uma pilha de corpos de ratos mortos, representando as vítimas do campo de concentração, expressando o fardo de se trabalhar com o assunto.

Comentando sobre o assunto, Spiegelman relata:

[...] durante vinte anos fui perseguido por pessoas que queriam falar comigo sobre o livro (*Maus*). E o que me perguntavam a cada vez pode ser resumido a três questões: Por que em quadrinhos? Por que ratos? Porque o Holocausto? Então imaginei que, caso conseguisse responder completamente a essas três questões, da próxima vez que me

⁴⁴ E Setembro de 2004? Botas de Cowboy cairão no marco zero enquanto Nova Iorque é transformada em um palco para Convenção Nacional Republicana e tragédia é transformada em paródia (Tradução livre).

perguntassem eu poderia dizer “nunca mais” como dizem de Auschwitz. Portanto, estou tentando ver se consigo aposentar a máscara de Maus que parece grudada no meu rosto. Tem sido um privilégio usá-la, mas às vezes fica difícil respirar (SPIEGELMAN, 2011, p. 160-161).

Figura 5 - Time flies.



Fonte: Spiegelman (1992, p. 41).

Carl Gustav Jung vai indicar que a *persona*, isto é, a personalidade que os indivíduos apresentam aos outros como real, seria uma espécie de máscara, que serve para causar algum efeito sobre os outros e, muitas vezes, para esconder aspectos da real natureza do indivíduo. A *persona* pode ser interpretada como uma expressão do arquétipo da adaptação, podendo facilitar a interação social do indivíduo com o mundo externo (JUNG, 2008, p. 43-44). Expressando a forma ao qual as pessoas sempre o veem como “o autor de *Maus*”, e ao produzir uma obra tão pessoal, que trata de assuntos estritamente pessoais, o autor se comunica com os espectadores, imagem de si que nunca vai expressar a real personalidade de Spiegelman que se encontra sob essa máscara.

Assim, é utilizando referências a quadrinhos clássicos da imprensa nova iorquina e fazendo reflexões tanto acerca de seu próprio trabalho quanto do contexto sócio político estadunidense que Art Spiegelman produz *In the Shadow of no Towers*, relatando suas frustrações, como a mídia e as pessoas reagiram em relação aos atentados. Assim, o trabalho seguirá com a análise dos elementos utilizados por Spiegelman na construção da HQ em questão.

3.2 AS SOMBRAS PRESENTES

Art Spiegelman reside em Nova Iorque com sua família e vivenciou o momento em que os aviões atingiram as torres gêmeas, fazendo-as desmoronar. Em *In the Shadow of No Towers*, Spiegelman fará um trabalho de crítica ao momento vivido, mas também um testemunho sobre sua experiência de ver um dos maiores símbolos do capitalismo ocidental ruir.

Como recurso visual, o autor utilizou em todas as pranchas imagens das estruturas das torres gêmeas incandescentes e imagens das torres pegando fogo, sendo atingidas por aviões. As torres nunca são mostradas intactas, embora as estruturas incandescentes se mostrem presentes em todas as pranchas da obra.

Conforme visto na figura 2, no quadro em que constam as torres gêmeas soltando fumaça e no quadro abaixo, que contém as estruturas incandescentes, o autor aponta que: [...] *Those crumbling towers burned their way into every brain, but I live on the outskirts of Ground Zero and first saw it all live-ummediated [...] I still see*

the glowing tower, Awesome as it colapses - I was sure we were going to die! [...] (grifo no original)⁴⁵.

Percebe-se que a imagem das torres desabando foi extremamente traumática para ele. Contudo, a utilização recorrente dessas imagens, presentes em todas as pranchas, demonstra uma crítica de Spiegelman à mídia que utilizou de forma extenuante as imagens captadas no local, com excessivas reprises. Como aponta Slavoj Žižek:

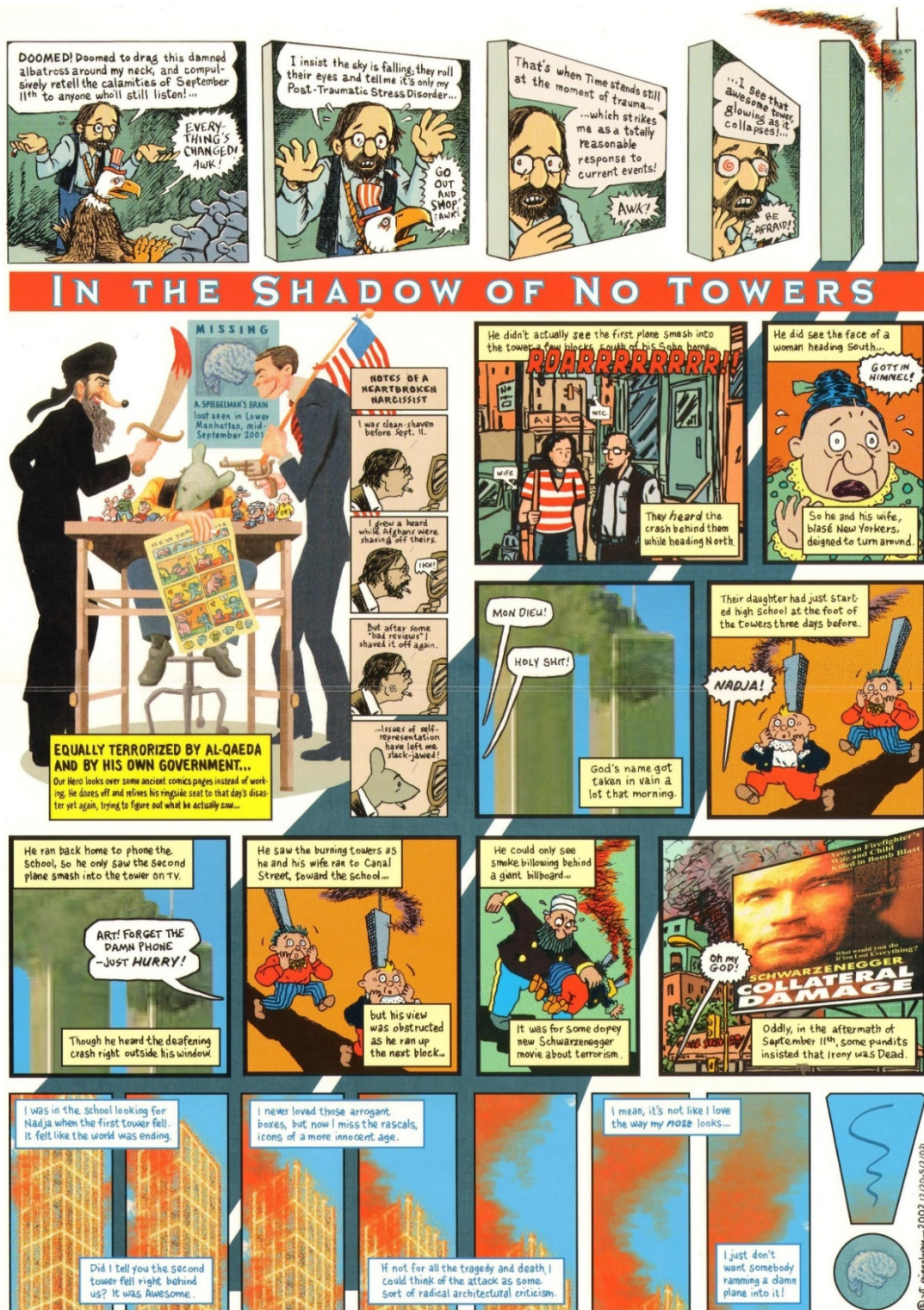
[...] Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros, pois – como bem sabia Jeremy Bentham – a realidade é a melhor aparência de si mesma [...] pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da “paixão pelo Real” da arte do século XX – os próprios “terroristas” não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular*. Quando, dias depois de 11 de setembro de 2001, nosso olhar foi transfixado pelas imagens do avião atingindo uma das torres do WTC, fomos forçados a sentir o que são a “compulsão à repetição” e a *jouissance* além do princípio do prazer: tínhamos de ver tudo aquilo vezes sem conta; as mesmas imagens eram repetidas *ad nauseam*, e a estranha satisfação que elas no davam era a *jouissance* em estado puro (ŽIŽEK, 2003, p. 25-26).

Além desta relação com a exposição repetitiva pela mídia da imagem das torres sendo atingidas e desabando, as produtoras de filmes de Hollywood tiveram que repensar suas obras a fim de não ofender o público estadunidense, excluindo, por exemplo, a imagem das torres de filmes ou seriados que estavam sendo veiculados na época. Um grande exemplo é o filme *Collateral Damage*, cujo lançamento os produtores tiveram que atrasar devido ao seu conteúdo. Quando os atentados aconteceram, havia diversos *outdoors* espalhados por Nova Iorque mostrando o protagonista do filme ao lado de explosões com os dizeres: “o que você faria se tivesse perdido tudo?”⁴⁶.

⁴⁵ “Aquelas torres desabando entraram no cérebro de todo mundo, mas eu moro ao lado do marco zero e vi tudo ao vivo. Em primeira mão [...] Eu ainda vejo as torres incandescentes a desabar, impressionante – Estava certo de que morreríamos” (Tradução livre).

⁴⁶ Como se pode verificar em Terra (2010).

Figura 6 - Prancha de número 2.



Fonte: Spiegelman (2004).

Como exposto na figura 6, Spiegelman utilizou deste *outdoor* em específico para demonstrar este cenário. Ao fundo, vê-se a fumaça das torres gêmeas e à frente a imagem do *outdoor* comercial do filme, enquanto os quadros textuais indicam o estranhamento do autor ao se deparar com tal cena, enfatizando a ironia do ocorrido.

Se a produção cinematográfica dos Estados Unidos sobre catástrofes, guerras e destruição existia, de forma recorrente, enquanto entretenimento e potencial na demonstração da qualidade dos efeitos especiais, logo após os atentados a indústria cinematográfica se preocupou com a falta de interesse do público com este tipo de filme. Neste sentido, evidencia James Hoberman:

Los acontecimientos del 11 de septiembre fueron un evento cinematográfico, la catástrofe más inmediata y extensamente documentada de la historia de la humanidad. Em los días inmediatamente posteriores al cataclismo, *Los Angeles Times* informaba sobre la preocupación de la industria del entretenimiento de que “se hubiera desvanecido el apetito del público por las tramas que tuvieran que ser con desastres y terrorismo”. Así fue que Warner Bros. pospuso *Daño colateral* y los guionistas David y Peter Griffiths sufrieron otra cesantía cuando Fox suspendió su proyecto ultrasecreto *Deadline*, um drama de secuestro escrito para James Cameron. Jerry Bruckheimer decidió que no era buen momento para *World War III* (Tercera Guerra Mundial) que requería simular ataques nucleares em Seattle y San Diego [...] Se cancelaron exhibiciones televisivas ya programadas de la películas *Expediente X [X-files]* y *Día de la Independencia* así como um episodio de *La ley y el orden [Law and Order]* sobre el bioterrorismo em Nueva York (HOBERMAN, 2014, p. 74).

Tais filmes, em sua aparência, apresentavam uma fantasia nas demonstrações de destruição. Algo impensável que servia apenas como entretenimento, já que ao fim das sessões dos cinemas a vida normal continuava. Porém, naquele contexto, esses enredos tornaram-se representação da realidade, e esta foi a grande surpresa (ŽIŽEK, 2003, p. 30).

No topo da figura 6 o autor se representa amarrado junto a uma águia careca ou águia da cabeça branca, que é um símbolo dos Estados Unidos. O animal é retratado enforcado, usando um chapéu do Tio Sam e, aos berros desesperados, manda as pessoas saírem para comprar. Aos poucos os quadros alteram sua angulação para tomarem a forma das torres gêmeas. Os dizeres da águia remetem ao posicionamento de George W. Bush, segundo o qual os americanos deveriam

A imagem da águia aparece novamente no topo da figura 7, sendo montada pelo então presidente George W. Bush e seu vice, Dick Cheney, que aparece degolando o animal. Tal representação expressa uma crítica ao presidente e seu governo, indicando a instrumentalização do medo de novos ataques para aprovação das guerras contra o Afeganistão e contra o Iraque, além da aprovação da lei patriota.

Esta ideia é reforçada na Figura 8, em que a estátua da liberdade está sendo arrancada do seu suporte com uma corda no pescoço, simbolizando a morte da liberdade dos cidadãos estadunidenses. Abaixo, vê-se George W. Bush com feições que se assemelham às de um duende, figura esta que na mitologia europeia geralmente aparece fazendo brincadeiras de mau gosto.

Figura 9 - Excerto da prancha de número 5.



Fonte: Spiegelman (2004).

Figura 10 – Os personagens Hanz e Fritz.



Fonte: Yodaslair (1997).

Outra representação das torres se vê em cima da cabeça dos personagens Hanz e Fritz de *Os sobrinhos do capitão* ou *Katzenjammer Kids*, que em sua HQ original, criada por Rudolph Dirks, expressavam um espírito jovem, sempre aprontando travessuras contra a Mama, o Capitão e o Coronel. Eventualmente eram pegos e sofriam castigos físicos (GOIDANICH; KLEINERT, 2014, p. 130-131).

Na Figura 6 identificamos os gêmeos representados com as torres em chamas em três quadros. Em dois deles os meninos estão correndo com semblantes extremamente assustados, enquanto num terceiro quadro aparecem eles apanhando do capitão. Spiegelman nesta ocasião não retratou o capitão como de praxe nas HQs, utilizando um chapéu ou quepe, mas sim, usando um turbante, simbolizando os terroristas da *Al-Qaeda*, os quais estariam castigando os americanos pelas suas “travessuras”. Tudo isso é representado a fim de indicar que os atentados foram uma resposta às ações estadunidenses.

Pode-se verificar na Figura 10 a aparência original dos personagens, em situação muito próxima. Outro momento que eles são retratados é na Figura 7, em que os gêmeos Hanz e Fritz estão chorando com as torres em chamas em suas cabeças e o Capitão, a Mama e o Coronel estão fotografando, expressando os *paparazzi* que permearam a região após os atentados e registraram os momentos para a mídia. O abutre que o capitão segura demonstra o caráter cruel e sádico da mídia ao cobrir tragédias, violência e mortes. No caso específico dos atentados ao *World Trade Center*, representa o enfoque de captar imagens dos corpos caindo das torres.

Os personagens de Rudolph Dirks foram usados em outro momento, como se pode conferir na Figura 9. Nela, a sequência de quadros retrata os “*Tower Twins*”, ou “gêmeos torres”, que aparecem com o mesmo semblante da Figura 6, pedindo ajuda ao *Uncle Screwloose*⁴⁸, que é uma recriação do Coronel, um inspetor da escola que os gêmeos frequentam e que ocasionalmente os pega matando aula para executar suas brincadeiras. Quando isso ocorre, ele se satisfaz em vê-los apanhando, como se pode ver na Figura 10, uma vez que suas torres estão em chamas.

⁴⁸ Tio miolo-mole ou parafuso solto (tradução livre).

Uncle Screwloose é caracterizado como uma alusão ao Tio Sam, que é a personificação do estado nacional dos Estados Unidos e, na Figura 9, ao invés de ajudar os gêmeos, tenta apagar o fogo com petróleo, o que piora o incêndio. Na sequência, o tio começa a ser incomodado por um ataque de vespas e revida jogando inseticida. Tanto o petróleo quanto o inseticida são críticas à guerra contra o Afeganistão e seu objetivo de interferência na região, assim como os empreendimentos militares que foram promovidos pelos Estados Unidos no decorrer do século XX, considerando que um dos principais recursos do país e da região é o petróleo.

Quando o tio encontra o “*Iraknid*”, que possui o rosto do então presidente do Iraque, Saddam Hussein, um dos sobrinhos tenta impedi-lo de matá-lo, alegando ser o inseto errado. É uma referência à guerra promovida contra o Iraque, que partiu da alegação de ser ele detentor de armas de destruição em massa, o que se mostrou depois uma falsa informação. Esta guerra, como foi abordado no capítulo anterior, não teve tanta aceitação quanto a guerra contra o Afeganistão.

Na sequência, ainda na Figura 9, observam-se as vespas retornando em maior quantidade e mais bravas. Enquanto *Uncle Screwloose* se abriga em uma casa, as crianças continuam desabrigadas sob ataque das vespas. *Uncle Screwloose* diz que não se importaria se as crianças de Nova Iorque fossem picadas novamente. É possível notar que os sotaques alemães dos personagens são mantidos, uma vez que nas histórias originais eles viviam em uma colônia alemã.

Então, Spigelman utiliza do aspecto sádico original dos personagens para criticar as medidas do governo estadunidense. No trecho retratado, as vespas simbolizam os terroristas que, com toda a interferência do país no Oriente Médio, acabam se incomodando mais.

Outra leitura possível é que os ataques das vespas representariam o revide dos afegãos e iraquianos contra as tropas estadunidenses que invadiram seus países. O inseticida representa as medidas contra o terrorismo adotadas pelo governo, o que acaba obstruindo a visão das crianças, representando a dificuldade de se compreender o cenário político e as consequências dessas medidas. Já os gêmeos representam a população estadunidense, que fica suscetível a novos atentados graças às medidas do seu governo.

Ainda, é possível delinear outra leitura neste trecho. Os insetos representariam os combatentes afegãos e iraquianos que, após a invasão de seus países em seus territórios, revidaram as tropas americanas surpreendendo o governo americano, uma vez que estavam lhes fazendo um favor ao invadir seus territórios, matando seus conterrâneos e substituindo seus líderes políticos (LOSURDO, 2010, p. 50). Dentro desta ótica, os gêmeos fazem alusão aos soldados americanos que lutam as guerras, entrando em risco de morte enquanto os governantes americanos ficam livres dos perigos das guerras.

Pensando nas críticas ao governo Bush apontadas por Spiegelman, na Figura 1 identificamos o autor dormindo em sua mesa de desenho enquanto segura uma página de jornal com quadrinhos e, no quadro de texto logo abaixo, dispõe-se a legenda “[...] *EQUALLY TERRORIZED BY AL-QAEDA AND BY HIS OWN GOVERNMENT... our Hero looks over some ancient comics pages instead of working he dozes off relieves his ringside seat to that day’s disaster yet again, trying to figure out what he actually saw...[...]*”⁴⁹. Isso se relaciona ao pensamento de François Dosse sobre o aspecto de “esfinge” do acontecimento, em que se busca compreender os eventos imediatos, como foi abordado no capítulo anterior. O autor alega-se perdido, buscando a compreensão do ocorrido (DOSSE, 2010, p. 262-264).

A associação ao pensamento do Dosse é reiterada no centro da Figura 8, em que o autor se retrata com feições assustadas, com as imagens das torres em chamas, enquanto outro desenho do autor se encontra no topo de sua cabeça e a perfura com uma britadeira. Neste quadro, ele alega ter consumido inúmeras notícias, até o “cérebro doer” e, do buraco feito pela britadeira, emergem diversos jornais, que afogam o autor no quadro seguinte. Isso indica tanto a insatisfação do autor em ver as repercussões do 11 de setembro, como a sua necessidade em compreender o cenário contemporâneo através da mídia.

Como já observado na Figura 1, nas duas extremidades da mesa de desenhos do autor são retratados, de um lado, Osama Bin Laden e, de outro, George W. Bush, ambos se encarando. O primeiro segura em suas mãos uma

⁴⁹ IGUALMENTE ATERRORIZADO PELA AL-QAEDA E PELO SEU PRÓPRIO GOVERNO... nosso Herói olha para algumas páginas de histórias em quadrinhos antigas, ao invés de trabalhar ele adormece, revivendo novamente a tragédia daquele dia, tentando entender o que ele realmente viu... (tradução livre).

cimitarra ensanguentada, já o segundo uma bandeira dos Estados Unidos e um revólver. Ambos são retratados em posição equivalente, ressaltando a ideia de terem a mesma capacidade de aterrorizar o autor. Considerando que muito se acusou o islamismo de extremo ódio ao Ocidente, Domenico Losurdo argumenta que:

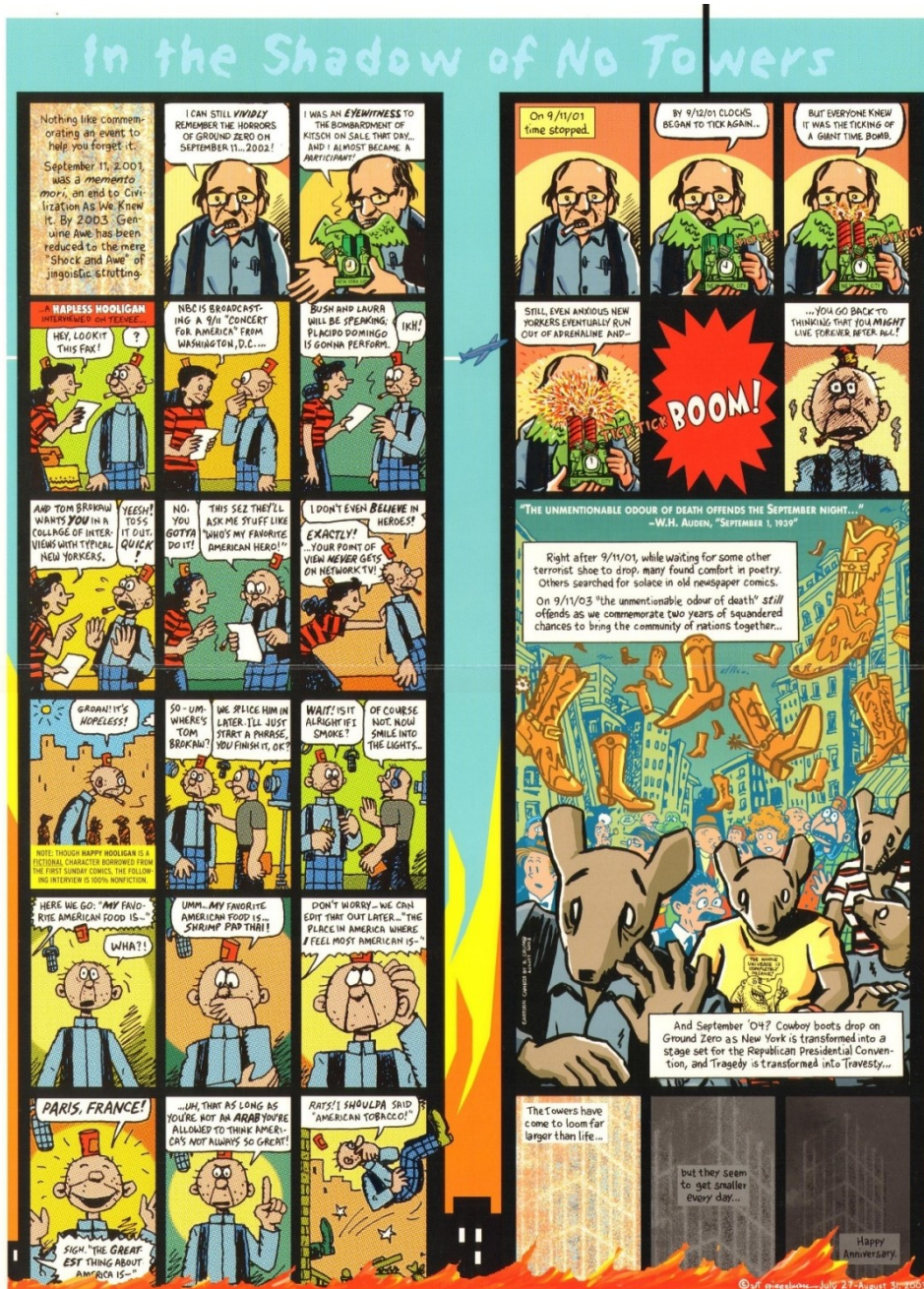
Afinal, há um islã moderado: É pena que raramente essa pergunta legítima seja completada por outra, igualmente legítima: há um Ocidente moderado, ou não dogmático, capaz de colocar-se a si mesmo em discussão e de compreender as razões dos outros? [...] Mas os movimentos empenhados em conquistar uma real independência e dignidade nacionais e que, para tal fim, aspiram às vezes, a construir uma União Árabe segundo modelo da União europeia demonstram que souberam aprender com o ocidente. É uma lição que, uma vez aprendida, não se desaprende mais, apesar de todos os esforços do Ocidente mais extremista e dogmático. Quando, em nome da difusão universal da democracia como fundamento estável da paz, pretende ditar lei no Oriente Médio e em todo o mundo, passando por cima de soberanias, dignidades e sensibilidades nacionais, Bush Jr. argumenta do mesmo modo de Bin Laden: limita-se a definir de maneira diferente a “casa da paz”, que não é mais representada pelo islã, mas pelo conjunto dos países mais estreitamente ligados a Washington (LOSURDO, 2014, p. 273-274).

Se constantemente e de forma arbitrária os muçulmanos são generalizados como um grupo fundamentalista, pronto para enfrentar a guerra santa, os Estados Unidos constroem sua república pautada em discursos religiosos, em que os peregrinos eram pessoas que levariam a palavra de Deus para aquela região. Ademais, discursos de presidentes trazem a expressão “*God bless America!*” [Deus abençoe a América!] como uma invocação ritualística. Já que Deus não pode ser neutro, ele então opta por estar do lado da nação escolhida por ele para combater e subjugar o mal (LOSURDO, 2014, p. 93).

Ainda sobre a Figura 1, percebe-se a particularidade das armas seguradas por cada um. A cimitarra é associada aos povos árabes ou de religião muçulmana, em contraponto, o revólver com tambor giratório que foi criado por um americano, Samuel Colt. Apesar de ser amplamente debatido e criticado, o direito à comercialização e ao porte de armas de fogo é muito forte na cultura americana, sendo a segunda emenda da constituição do país (KARNAL, 2015, p. 17). E mesmo sendo um país que teve três presidentes assassinados por armas de fogo e nove

que sofreram tentativas de assassinato⁵⁰, a defesa da manutenção do direito ao porte de armas é muito presente nos Estados Unidos.

Figura 11 - Prancha de número 10



10

Fonte: Spiegelman (2004).

⁵⁰ Os presidentes assassinados foram: Abraham Lincoln em 1865, William McKinley em 1901 e John Fitzgerald Kennedy em 1963; Os que sofreram tentativas de assassinato: Andrew Jackson, em 1835; Theodore Roosevelt, em 1912; Franklin Delano Roosevelt, em 1945; e Harry Truman, em 1950. Além deles, Richard Nixon, em 1974, Gerald Ford (1975), Jimmy Carter (1979) e Ronald Reagan em (1981), como pode se verificar em BBC (2016).

Na figura 11 Spiegelman optou por utilizar as torres gêmeas como elementos da estrutura narrativa. Os requadros configuram as imagens das torres gêmeas, de forma que os quadros configurem as janelas dos prédios. Essa ideia evoca o que já foi abordado sobre a opção do autor em retratar em diversos momentos as torres gêmeas, em especial as suas estruturas incandescentes. Também é possível identificar um avião em escala reduzida indo de encontro à torre norte e, aos pés das torres em segundo plano, chamas, indicando as explosões.

Na sequência de quadros à esquerda, situados dentro da torre sul, o autor se representa como o personagem *Happy Hooligan*, o mais famoso personagem de Frederick Burr Opper, para relatar uma experiência que teve ao dar entrevista em um canal de televisão. Esse personagem em suas histórias originais é retratado como um pobre errante bem-intencionado que, durante a sua vida e no decorrer das tiras, só encontrou má sorte e desgraça, em parte por sua aparência e vestimentas, mas nunca perdeu o sorriso e animação em seguir em frente (GOIDANICH; KLEINERT, 2014, p. 348).

Na entrevista, porém, o autor é descartado não pela sua aparência, mas pelas suas respostas que não configuram o espírito americano, em específico quando o entrevistador questiona qual a melhor coisa nos Estados Unidos e ele responde que se pode dizer qualquer coisa, desde que não seja árabe (SPIEGELMAN, 2004, prancha 8).

Spiegelman aponta então um tratamento que se inicia após o 11 de setembro para as pessoas de origem árabe ou de religião muçulmana. Sobre o assunto, Domenico Losurdo aponta que:

Se, como previne Arendt, a representação dos judeus como vítimas eternas e passivas é afetado pelo “antigo mito do povo eleito”, aplicar essa chave de leitura para os árabes e os islâmicos acabaria reproduzindo de modo puro e simples a mitologia cara ao fundamentalismo islâmico [...] assim será preciso evitar confundir anti-islamismo (uma legítima atitude de crítica a certos aspectos da religião e da cultura islâmicas), islamofobia (a imposição ou reivindicação de uma discriminação negativa em detrimento dos islâmicos em razão da religião e da cultura) e ódio racial em relação aos árabes e aos povos de religião islâmica (LOSURDO, 2014, p. 209).

Spiegelman não aprofunda tal assunto, contudo, deixa claro dentro da sua percepção uma mudança na tratativa com pessoas deste grupo étnico-religioso.

Voltando à questão do sapato abordada anteriormente, Philip Smith indica que:

[...] The 'other shoe' on plate 1 is a Doc Marten, a shoe which 'used to be more exclusively associated with aggressive urban male rebels and rightest grupings held together by ideologies of whit supremacy' evoking neo-Nazi and anti-Semitic iconography (SMITH, 2015, p. 511)⁵¹.

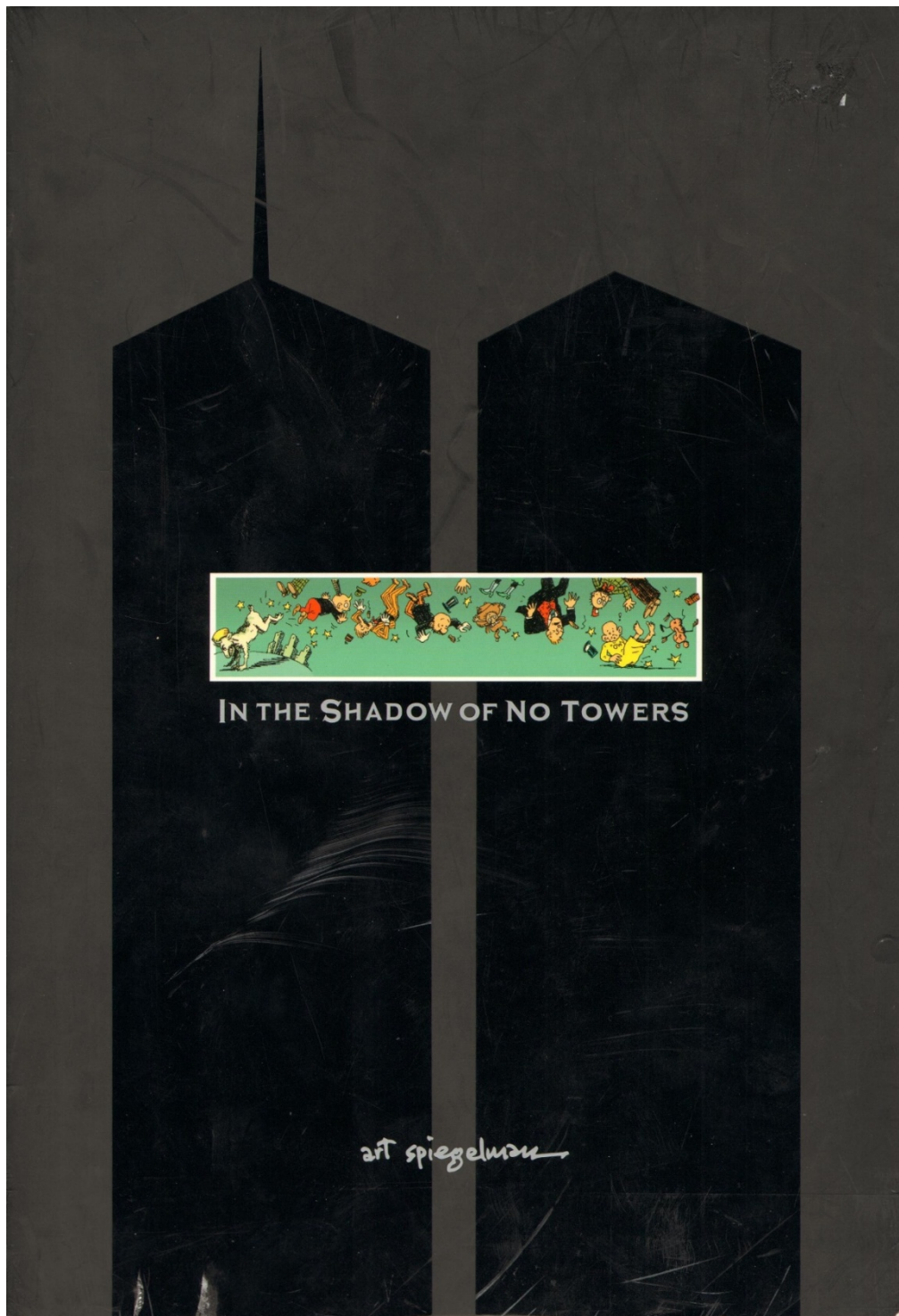
Smith apresenta assim uma outra leitura, em que o sapato representaria movimentos racistas estadunidenses, o que acaba convergindo com essa ideia de respostas distintas para grupos árabes e islâmicos, dentro ou fora dos Estados Unidos.

Sobre o título da obra em questão, *In the Shadow of No Towers*, ou “à sombra das torres ausentes”, Spiegelman o insere em todas as pranchas, até para dar um aspecto de unidade ao seu trabalho para quem o consumiu através dos periódicos.

No topo da Figura 6, no trecho em que os quadros são apresentados para expressar a sensação de movimento e tridimensionalidade tomando, no canto superior direito, a forma das torres gêmeas, em suas bases duas sombras são projetadas por toda prancha em segundo plano, de forma que os quadros se posicionem sobre elas.

⁵¹ O 'outro sapato' na prancha 1 é um Doc Marten, um sapato que costuma ser exclusivamente associado com homens rebeldes agressivos e grupos unidos por ideologias de supremacia branca, invocando iconografia neonazista e antissemita (Tradução livre).

Figura 12 – Capa da HQ *In the Shadow of No Towers*.



Fonte: Spiegelman (2004).

Figura 13 - Revista *The New Yorker*, na edição do dia 24 de setembro de 2001.



Fonte: Newyorker (2011).

No decorrer da obra, este é o único momento em que as torres são desenhadas com sombras propriamente ditas. Contudo, na capa, como se pode ver

na Figura 12 em um jogo de cores escuras, há o vulto das torres gêmeas que se mostravam ausentes na paisagem Nova Iorque. A arte da capa que havia sido utilizada na revista *The New Yorker*, na edição do dia 24 de setembro de 2001, como consta na Figura 13, Spiegelman fez junto com sua esposa, Françoise Mouly.

Como desenvolve o psicanalista Carl Gustav Jung: “*Sombra* é para mim a parte “negativa” da personalidade, isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos inconsciente pessoal” (JUNG, 1980, p. 60). Dentro da ótica jungiana de sombra, no que consistem as sombras que as torres gêmeas deixaram, segundo o trabalho de Spiegelman?

Spiegelman retrata em sua obra o trauma causado pelos atentados terroristas, contando sua experiência junto à esposa na expectativa e busca por sua filha nos arredores da escola próxima às torres gêmeas e relata também sua relação com a sociedade e como ele faz a interpretação dos acontecimentos.

Neste sentido, considerando a relação de Spiegelman com todo o clima de medo que se instaurou na sociedade estadunidense e que possibilitou ao governo Bush tomar as decisões relacionadas ao pós-ataque, percebe-se que todos estes aspectos trabalhados pelo autor representam as sombras deixadas pelas torres gêmeas com o seu desabamento.

Como já apontado, as torres gêmeas pertenciam à paisagem urbana de Nova Iorque; de modo que a sua destruição, de uma forma metonímica, representou todos os outros atentados ocorridos no dia 11 de setembro de 2001. Portanto, para o autor, as medidas duvidosas do governo, a própria reação da sociedade estadunidense e sua experiência traumática configuram as sombras deixadas pelo 11 de setembro. Se arriscasse sua definição em uma palavra esta seria “medo”, mas medo não somente de novos atentados, também de como o governo estadunidense utiliza o medo das pessoas para entrar em guerra ou torturar e ainda parecer justo.

Estes aspectos expostos pelo autor em sua obra são, por sua definição, repugnantes e as pessoas, em especial os americanos, preferem não olhar para eles. Como Spiegelman indica em sua introdução, ao se dizer ávido em expressar seu ponto de vista, em consequência, os grandes meios não se interessam por seu material, por serem ideias muito “radicais”.

Sobre o processo de autoconhecimento Jung, discorrendo sobre processo de autoconhecimento, diz que não é possível anular ou tornar a sombra inofensiva por meio de argumentação ou racionalização, mas é preciso encará-la, enfrentando este mal que existe dentro de si (JUNG, 2000, p. 31). Desse modo, é possível realizar explanação sobre o processo de produção dos quadinhos de Spiegelman; o autor, que se sentiu impelido a voltar a fazer quadinhos a partir do ocorrido no 11 de setembro, encerra a sua série de pranchas, como pode ser observado na Figura 11, com as estruturas das torres gêmeas incandescentes em três quadros: o primeiro é colorido, mas está ofuscado se comparado com as demais pranchas presentes na obra; nas duas seguintes é possível visualizar o escurecimento das torres. O posicionamento das estruturas também é utilizado como recurso nesses últimos três quadros: visualiza-se um efeito de afastamento sob a ótica do observador. Destarte, estes três últimos quadros exprimem a ideia de uma lâmpada se apagando.

Ademais, o fechamento da história é complementado pelos dizeres dos quadros “[...] *The towers have come to loom far larger than life... but they seem to get smaller every day... Happy Aniverssary.*[...]”⁵². Assim, o autor encerra sua obra apontando que as sombras das torres parecem menores para ele, de modo que a produção da obra *In the Shadow of No Towers* pode ser considerada uma forma de lidar com essas sombras, concretizando o processo de autoconhecimento sugerido por Jung (2000).

Outro aspecto apontado pelo autor que contribui para esta leitura se verifica na Figura 8 em que, após se retratar com feições aflitas, esboça os seguintes dizeres: “[...] *Time passes. He can think in first person again, but deep inside the tower still burns.* [...]”⁵³. Este seria um momento em que o autor reage parcialmente ao trauma sofrido e enxerga de forma mais clara os acontecimentos decorridos desde os atentados terroristas.

Desta forma, Spiegelman apresenta em seu trabalho aspectos pessoais que o incomodam e são claramente incômodos às pessoas. Buscando entender como sua obra foi recebida pelos leitores estadunidenses, mesmo que de forma seminal, o

⁵² “As torres parecem ter se tornado bem maiores do que as reais... mas elas parecem ficar menores a cada dia... feliz aniversário” (tradução livre).

⁵³ “O tempo passa. Ele consegue pensar em primeira pessoa novamente, mas lá no fundo as torres ainda queimam” (Tradução livre).

próximo item a ser trabalhado compreenderá uma análise de receptividade de *In the Shadow of No Towers*.

3.3 À GUIZA DA RECEPÇÃO DA OBRA

Tendo em vista o caráter ideológico, ao tecer críticas ao governo Bush e à sociedade estadunidense, presente em *In the Shadow of No Towers*, e que seu consumo ocorreu de duas formas distintas, sendo suas pranchas publicadas de forma seriada através dos periódicos⁵⁴ e posteriormente no formato integral, encadernado na forma de *Board Book*, o presente trabalho opta por analisar a receptividade da edição encadernada da obra, que foi publicada em setembro, antes do terceiro aniversário da queda das torres. Preferiu-se assim devido à noção geral da obra que os leitores puderam experimentar, bem como ao seu período de publicação, que coincidiu com aquele no qual George W. Bush foi reeleito.

A presente análise vai se sustentar na ideia de Douglas Kellner de que a cultura da mídia é um campo de disputa de interesses distintos e o seu público pode conversar com os significados transmitidos, ou mesmo, fazer uma leitura própria destes elementos (KELLNER, 2001, p. 11).

Desta forma, a análise busca identificar os seguintes aspectos: verificar como se dá a relação dos leitores com os trabalhos anteriores do autor ao opinarem sobre *In the Shadow of No Towers*; constatar nas resenhas aspectos que os leitores identificam com a obra ou distanciam desta.

Para tanto, o trabalho conta com cinco resenhas da imprensa estadunidense, com resenhas dos consumidores da loja virtual *amazon.com* e da rede social voltada para leitores *goodreads.com*, totalizando um total de 83 críticas. Estes sites possuem espaço para os usuários, ou consumidores no caso do primeiro, expressarem suas impressões através de críticas.

Os critérios para selecionar as resenhas para análise foram: que as resenhas tenham sido postadas entre os anos de 2004 e 2005; no caso específico das

⁵⁴ O periódico alemão *Die Zeit*, contava com uma circulação de mais de 450.000 exemplares vendidos em 2003, como pode se conferir em *Die Zeit* (2003). Enquanto o *Forward* contava com circulação de mais de 25.000 exemplares vendidos em 2003, como pode se conferir em *FORWARD* (2003).

resenhas da imprensa estadunidense, todas foram extraídas de sites oriundos da própria imprensa estadunidense; todas as resenhas foram obtidas através de pesquisas no *site* de buscas Google.

O recorte temporal na seleção visa justamente a abranger o momento logo após o lançamento da obra, em que o debate político acerca das questões que Spiegelman trabalha estava em evidência. O seu mês de lançamento também foi o único em que a HQ ficou na lista dos mais vendidos do site *comicchron*⁵⁵, ocupando a trigésima primeira posição HQ na categoria “encadernada”, com um total de 2.358 edições vendidas em setembro de 2001.

Embora se tratem de resenhas nas quais as pessoas expressam suas impressões, opiniões e suas relações com a obra, há que se diferenciarem dois tipos de abordagem. As resenhas que podem ser consideradas como “profissionais” tendem a contextualizar mais a obra, trabalhos anteriores do autor e o tema abordado, enquanto as consideradas “amadoras” são mais focadas na descrição da obra e na relação direta que o indivíduo tem com ela.

De uma forma geral, todas as resenhas em algum momento acabam citando *Maus*. Seja para apresentar Spiegelman, elucidando ao leitor quem é o autor da obra, enfatizando a importância que ele apresenta para a indústria de quadrinhos, ou como um comparativo, até porque, como visto, o autor utiliza em *In the Shadow of No Towers* recursos gráficos que foram utilizados anteriormente em *Maus*.

Como apresenta o *Salon* “[...] *Art Spiegelman’s works, especially the groundbreaking Holocaust comic “Maus,” have always been as much about phenomena occurring outside his vertiginous comic strip frames as about the events within them [...]*”⁵⁶ (THILL, 2004). Ou como introduz a resenha do *New York Times* “[...] *Spiegelman was 44 in 1992, when he won a Pulitzer (again, a special citation) for “Maus,” his Holocaust in the medium of comics [...] and he did not publish another*

⁵⁵ Site que apresenta mensalmente a lista de HQs mais vendidas nos Estados Unidos, como se pode conferir em *Comicchron* (2001).

⁵⁶ “As obras de Art Spiegelman, especialmente a obra-prima “Maus” do Holocausto, sempre foram tanto sobre fenômenos que ocorriam fora de seus quadros de quadrinhos vertiginosos como sobre os eventos dentro deles” (Tradução livre).

*book of comics, the art form with which he had made his reputation, until now [...]*⁵⁷ (HAJDU, 2004).

Apresentações e contextualizações do autor fazem parte deste tipo de trabalho, contudo, como é apresentado no *A.V. club*, que é vinculado ao *The onion*, as pessoas tendem a comparar as duas obras do autor “[...] *Comparisons and disappointment are inevitable, particularly since In The Shadow Of No Towers tells another autobiographical story about tragedy, shared history, and loss. [...] but comparisons belies the vast gulf between the two Works [...]*”⁵⁸ (ROBINSON, 2004).

Comparações e expectativas que são criadas em cima da obra, devido ao renome do autor, acabam gerando insatisfações por parte dos leitores, como se pode observar nos seguintes comentários dos usuários da *Amazon*⁵⁹ “[...] *it's not a graphic novel like "Maus" was at all. I would return it, but it's not even worth it... [...]*”⁶⁰ ou “[...] *I read and loved Maus. To me, those books are an important part of history and literature. So when I went and got Shadow, I was expecting something a lot better than this! [...]*”⁶¹.

Se o desapontamento se dá devido ao trabalho anterior do autor, podemos identificar algumas críticas diretas ao seu posicionamento político e mesmo ao fato de ele concentrar sua crítica ao governo estadunidense e não aos muçulmanos fundamentalistas, como consta nos seguintes trechos também retirados do site da *Amazon*:

[...] *I don't understand how a man as exposed to the memories of the Holocaust as Spiegelman can similarly express so little remorse for the 3,000 victims of 9-11 and so little anger at the viciously anti-semitic Islamist fundamentalists who perpetrated the murders. In the words of Groucho "I said he was a genius, I never said he was smart". [...]*⁶² (AMAZON, 2004).

⁵⁷ “Spiegelman tinha 44 anos em 1992, quando ganhou um Pulitzer (novamente, uma citação especial) para *"Maus"*, seu Holocausto no meio de quadrinhos [...] e ele não publicou outro livro de quadrinhos, a forma de arte com que ele tinha feito sua reputação, até agora” (tradução livre).

⁵⁸ Comparações e desapontamentos são inevitáveis, particularmente porque *In the Shadow of No Towers* narra outra história autobiográfica sobre tragédia, história compartilhada e perda [...] mas as comparações escondem o grande abismo que afastam as duas obras” (tradução livre).

⁵⁹ Todas as resenhas e comentários que foram extraídos do site da *Amazon* podem ser verificados em AMAZON, (2004).

⁶⁰ “Não é uma *graphic novel* como *Maus* de forma alguma. Eu devolveria, mas nem vale a pena...” (Tradução livre).

⁶¹ “Eu li e amei *Maus*. Para mim estes livros são parte importante da história e literatura. Então eu peguei *Shadows*, e eu estava esperando algo muito melhor do que isso” (Tradução livre).

⁶² Eu não entendo como um homem tão exposto às memórias do Holocausto como Spiegelman possa expressar de forma semelhante tão pouco remorso para as 3.000 vítimas de 9-11 e tão pouca

Ademais, no seguinte trecho há uma menção direta ao posicionamento político do autor:

*[...] I'm not sure what book everyone else read, but the book I read was disassociated, confusing, angry, and hard core leftist. It took me getting half way through the book to understand what the hell he was talking about. And his argument? Bush sucks. Done. Unlike many of the reviewers, I don't think this work was powerful. I don't think it was interesting. I agree with some of his positions, but even I had hard time trying to find what they were. [...]*⁶³ (AMAZON, 2004).

Também é possível verificar uma interação entre as pessoas que postam as duas críticas, conforme consta acima, o indivíduo não se identifica com os outros comentaristas, uma vez que não gostou da obra em questão.

Contudo, podem-se constatar mais recepções positivas do que negativas por parte dos leitores da obra, em alguns casos até mesmo a identificação das ideias apresentadas por Spiegelman por parte dos leitores, como declara Kevin Barker:

*[...] By an amazing coincidence, I was haunted by the exact same "dominant metaphor" that obsessed Art Spiegelman following the horrible events of Sept. 11, 2001 -- one of "waiting for that other shoe to drop." Only a few million or so of our fellow New Yorkers, I'm sure, shared that feeling. Spiegelman, however, possessed the artistic ability, the particular, outraged sensibility and the courage to translate this metaphor into the work of art that is "In the Shadow of No Towers" -- a wrenching, poignant, angry reaction to the attack on the World Trade Center. [...]*⁶⁴ (BAKER, 2004).

Assim, como se vê na crítica do site *goodreads*:

raiva dos fundamentalistas islâmicos viciosamente antissemitas que cometeram os assassinatos. Nas palavras de Groucho "Eu disse que ele era um gênio, eu nunca disse que ele era inteligente" (tradução livre).

⁶³ Eu não tenho certeza qual livro todos os outros leram, mas o livro que eu li era dissociado, confuso, irritado, e esquerdista extremado. Tive que ler metade do livro para entender o que diabos ele estava falando. E o argumento dele? Bush é uma merda. Pronto. Ao contrário de muitos dos críticos, eu não acho que este trabalho foi poderoso. Eu não acho que foi interessante. Concordo com algumas de suas posições, mas mesmo estas eu tive dificuldade em tentar encontrar o que eram. (Tradução livre).

⁶⁴ Por uma coincidência surpreendente, eu era assombrado pela mesma "metáfora dominante" que obcecou Art Spiegelman após os horríveis acontecimentos de 11 de setembro de 2001 - a de "esperando que outro sapato caia". Apenas alguns milhões de nossos colegas nova iorquinos, tenho certeza, compartilhavam esse sentimento. Spiegelman, no entanto, possuía a habilidade artística, a sensibilidade particular, ultrajada e a coragem de traduzir essa metáfora na obra de arte que é *In the shadow of no Towers* - uma reação dolorosa, pungente e zangada ao ataque ao *World Trade Center*.

[...] I have read several reviews on here that mock Art Spiegelman as "The King" or call his book pretentious or get angry over the fact that it's short or too large in size. But let's get one thing straight here: Art Spiegelman is, without a doubt, just as important as he thinks he is. And this book is further evidence of that.

Other complaints have centered on his strong political beliefs: but, let's face it, he is right. That tragedy WAS hijacked by the right, and the American public was hoodwinked into a costly war that killed far more innocent people than September 11th did, and it lasted over 10 years. So, to be mad at him for that is to be in denial and discomfort of reality.[...] ⁶⁵ (GOODREADS, 2004).

Podem-se, ainda, identificar elogios à arte e à edição na seguinte crítica do site da *Amazon*:

[...] I can't complain about the quality of the content of this book, only that there's not enough of it! The artwork is incredibly crafted, and the large-format reproduction is spectacular. It's not as much a direct narrative as an overlapping, fractured, paranoid, angst-ridden blend of narrative slices, observations, and Spiegelman's thoughts and feelings on 9/11 and its aftermath. [...] WARNING: Not recommended for robots, tragedy fetishists, Bush lovers, or Britney Spears. [...] ⁶⁶ (AMAZON, 2004).

O leitor apresenta sua simpatia para com o material e o autor, e no final deixa na forma de “aviso” uma provocação para aqueles que não gostaram da sua obra, alegando serem adoradores de Bush, o que evidencia o clima polarizado acerca das discussões políticas presentes no ano eleitoral.

Mais do que expressar críticas e comentários sobre o material, este estudo de receptividade teve como objetivo demonstrar a pluralidade de reações à obra enquanto produto de um período conturbado. Também buscou retratar que as

⁶⁵ Eu li vários comentários aqui que zombam Art Spiegelman chamando-o de "O Rei", ou que chamam seu livro pretensioso, ou ficam com raiva sobre o fato de que é curto ou muito grande em tamanho. Mas vamos deixar uma coisa clara: Art Spiegelman é, sem dúvida, tão importante quanto ele pensa que é. E este livro é mais uma prova disso. Outras queixas têm se centrado em suas convicções políticas fortes: mas, vamos aceitar, ele está certo. Essa tragédia foi instrumentalizada pela direita, e o público americano foi enganado em uma guerra cara que matou pessoas muito mais inocentes do que o 11 de setembro, e durou mais de 10 anos. Então, estar bravo com ele por isso é estar em negação e desconforto da realidade.

⁶⁶ Eu não posso reclamar da qualidade do conteúdo deste livro, só que não há o suficiente dele! A arte é incrivelmente trabalhada, e a reprodução do grande formato é espetacular. Não é bem uma narrativa direta, mas uma mistura sobreposta, fraturada, paranoica, angustiada de fatias narrativas, observações, pensamentos e sentimentos de Spiegelman em 11 de setembro e seus desdobramentos. [...] AVISO: Não recomendado para robôs, fetichistas da tragédia, amantes de Bush ou Britney Spears. (Tradução livre).

críticas à obra sofreram influência da relação que os leitores tiveram com a leitura de *Maus*, ao criarem expectativas de encontrar neste material um produto semelhante. Identificaram-se, ainda, reações adversas que focaram em questionar o posicionamento político do autor, ou mesmo reafirmar seus argumentos expostos em *In the shadow of no Towers*.

Por mais que Spiegelman alegue querer “aposentar a máscara de *Maus*”, ao menos pelo que indicam os seus leitores, parece que seus trabalhos sempre serão comparados com a sua “obra prima” *Maus*, tornando este objetivo mais difícil para o autor.

Outra forma de influência que a HQ expressou está presente na obra de Mohammed Fairouz, compositor estadunidense descendente de árabes. Em 2012, ele criou uma sinfonia denominada *In the Shadow of no Towers*, que foi inspirada na HQ do Art Spiegelman. Segundo o compositor, ele se baseou em detalhes da HQ para compor a sinfonia. Por se tratar de um elemento artístico completamente diferente das HQs, o compositor tenta expressar a ideia de paranoia social e polarização política expressa na HQ, fragmentando a sonoridade dos instrumentos em sua música⁶⁷.

Assim, *In the Shadow of no Towers* teve uma recepção controversa intimamente ligada aos posicionamentos políticos de seus leitores. Embora alguns fossem simpatizantes a suas ideias, não foram todos os leitores concordam com os posicionamentos apresentados pelo autor ou tiveram suas expectativas contempladas com a HQ.

⁶⁷ Como pode ser verificado em Mohammedfairouz (2012).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou apresentar uma análise da HQ *In the shadow of no Towers*, do quadrinista Art Spiegelman, tendo em vista o seu conteúdo e as relações que o autor apresenta na HQ, sendo tanto relatos do autor no dia dos atentados terroristas do 11 de setembro, que culminaram no desabamento das torres gêmeas, quanto críticas do autor à sociedade estadunidense e ao governo vigente.

Discutiu-se quanto à representação das HQs na sociedade, buscando demonstrar como esse gênero era mal visto, principalmente, pela iniciativa do psicanalista Fredric Wertham e, posteriormente, passou a ser mais incentivado com a criação de um mercado editorial de HQs considerado como “mais adulto”. Isto é, empreendimentos como o de Wertham atribuíram às HQs uma má fama relacionada à influência que elas poderiam exercer sobre as crianças e adolescentes, induzindo-os à criminalidade, ao consumo de drogas e à prostituição. Para evitar esse tipo de associação, e conseqüentemente a queda das vendas, os editores criaram um selo denominando *comic code authority*, na década de 1950, atestando que as HQs que detivessem este selo estariam livres de assuntos impróprios para a leitura por crianças e adolescentes.

Também procurou-se demonstrar a tentativa do mercado editorial em atingir um outro público a partir das HQs. Nesse sentido, o mercado editorial de HQs americano voltou novamente a sua atenção para o público adulto — fora do âmbito específico que foi o movimento *underground* —, criando então o termo *graphic novel*, as HQs voltadas para o público adulto, por contemplarem conteúdos mais complexos e elementos artísticos diferenciados, além de receberem um acabamento diferenciado e até mesmo serem vendidas em livrarias, um diferencial, uma vez que as HQs só eram comercializadas em bancas ou lojas especializadas.

Nesse sentido, foram discutidos os conceitos da indústria cultural apresentados pela escola de Frankfurt, que entendiam estes e outros produtos culturais como um mecanismo de alienação das massas, em que havia uma imposição de tal cultura, conceitos estes que serão questionados por outros autores, uma vez que apresentam uma visão elitista dos produtos culturais.

Optou-se concepções mais flexíveis, como a de Umberto Eco ou de Douglas Kellner, em que produtos culturais seriam vistos como um elemento passível de apresentar conteúdos que suscitem reflexões em seus consumidores, sem deixar de ter em vista o potencial de influência que este tipo de produto podem exercer. Procurou-se evidenciar que cada indivíduo vai interpretar e apropriar as mensagens, os conteúdos e as ideologias presentes nestes produtos de maneiras diversas, indo na contramão do que se intencionava a escola frankfurtiana. Preponderaram-se os conceitos de Douglas Kellner relacionados à “cultura da mídia”; nesta conceituação, a arte se apresentaria em um espaço autônomo de outros sistemas, como o econômico e político — como aponta Habermas —, assim, a manifestação artística seria a primeira a apresentar críticas evidenciando o que ele categoriza como “patologia da modernidade”.

Buscou-se ainda apresentar considerações quanto à utilização de HQs como fonte de pesquisa, especificamente no âmbito de pesquisas de cunho histórico, enfatizando que alguns elementos próprios da HQ devem ser considerados para esta análise, tais como: ano de publicação, autoria, país de publicação, meio de publicação, público-alvo e ideias apresentadas, seja através do enredos das histórias ou através das imagens.

Haja vista os temas abordados em de *In the shadow of no Towers*, buscou-se apresentar apontamentos quanto aos atentados terroristas do 11 de setembro nos Estados Unidos. Para tanto, apresentou-se contemplações acerca de estudos de história do tempo presente e como — partindo de uma demanda social e necessidade de acadêmicos apresentarem os acontecimentos recentes, em especial a partir de 1945 —, este tipo de produção historiográfica ganha maior evidência.

Após a queda do muro de Berlin e a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, alinhados ao que Francis Fukuyama apresentou em *O fim da História e o Último Homem*, pelo modelo econômico neoliberal e o modelo político democrático, a sociedade ocidental teria chegado ao seu estágio final, restando somente a expansão destes modelos, que seriam implantados em todo o globo terrestre, encontrando resistência que seriam facilmente superadas. Seguindo este pensamento, buscou-se evidenciar como os eventos do 11 de setembro modificaram

esta concepção que, mesmo em sua publicação, já recebia diversas críticas, a exemplo, pelas iniciativas neoliberais como a Alca, na América do Sul.

O conceito de “acontecimento monstro” apresentado por Dosse, norteou reflexões acerca do papel da mídia em acontecimentos desta natureza, que apresentaram grande fluxo informações ou, como no caso do 11 de setembro, a veiculação imediata das imagens. Diante do exposto, buscou-se analisar e compreender este tipo de evento, bem como as explicações imediatas requeridas pela sociedade à época.

Se os atentados terroristas contra os Estados Unidos foram uma iniciativa criminosa que levou à morte mais de 3 mil pessoas, as respostas do governo estadunidense, ao decretar guerra contra o Afeganistão e Iraque na busca dos autores dos ataques e de possíveis ameaças ao Ocidente, não se sustentam em seu discurso oficial. Nesse sentido, os conceitos de terrorismo e as guerras decorrentes aos atentados foram problematizados neste trabalho, procurou-se mostrar: o famigerado discurso do governo Bush; como autores reagiram tal cenário político; as críticas voltadas para a forma que o governo Bush instrumentalizou os ataques para aprovarem tais guerras; e também as leis que restringiam as liberdades individuais de cidadãos estadunidenses.

Assim, recorreu-se a uma análise discursiva da HQ de Spiegelman, tendo em conta as críticas que este autor apresenta ao governo estadunidense e às guerras contra o Afeganistão e Iraque. Considerando que a construção do discurso se faz por meio de signos e, como Foucault indica, se faz necessário buscar apontar o que tais signos são utilizados para designar coisas e mais significados; nesse sentido, o presente trabalho buscou analisar as imagens e verificar como os respectivos signos da narrativa se alinham com a mensagem que autor tenta emitir em sua obra.

O quadrinista utiliza de personagens clássicos dos suplementos dominicais da imprensa Nova Iorque do final de século XIX e início do século XX e se justifica alegando que, com os acontecimentos, ele buscava no passado as tais HQs para processar melhor os eventos ocorridos no presente.

Spiegelman argumenta que não teve seu trabalho bem visto pela imprensa estadunidense quando foi publicado com as pranchas separadas pelo periódico *Die Zeit*. Entretanto, o periódico *Forward* acaba publicando em 2004 a versão

encadernada do material, contendo todas as 10 pranchas de HQ e obtém maior repercussão.

Spiegelman utilizou da metáfora do “outro sapato” para expressar o medo de outros ataques terroristas; assim, foi discutido também como o autor representa a imagem das estruturas metálicas das torres gêmeas incandescentes como elemento recorrente nas pranchas de *In the Shadow of no towers*. Desta forma, não somente as imagens ficaram fixas na mente do autor, mas também configura uma cena emblemática dos ataques, a mídia utilizou a cena das torres desmoronando e as veicularam de forma constante e repetida.

Visando analisar o que Spiegelman traz como sendo “as sombras” que as torres gêmeas deixaram, a dissertação utiliza do conceito de sombra apresentado pelo psicanalista Carl Gustav Jung em que sombra é a parte negativa da personalidade, que temos dificuldade em aceitar ou mesmo encará-las. Na HQ de Spiegelman, a sombra da sociedade estadunidense se configura nas ações do governo estadunidense, sejam as guerras, a instrumentalização dos atentados a fim de aprovar medidas de interesse do governo, apelando assim para o medo de novos atentados, em suma, os elementos que autor critica em seu trabalho. Jung considera que, para se atingir o autoconhecimento, deve-se encarar e aceitar as sombras, e não as negar. Procurou-se trazer essa interpretação ao modo como o autor faz este exercício ao trabalhar tais elementos em sua HQ.

Nesse sentido, o autor expressa o seu testemunho e opiniões dos atentados e seus desdobramentos políticos sob uma ótica negativa, em que vê os acontecimentos sendo instrumentalizados em prol dos interesses do governo Bush, onde a tragédia exerce uma papel grotesco dentro deste cenário.

Por fim, partindo da data de publicação da obra encadernada, que coincidiu com o período eleitoral estadunidense em que George W. Bush foi reeleito, o trabalho apresenta, mesmo de forma seminal, uma análise de receptividade, no intuito de apresentar percepções distintas que os leitores obtiveram da obra. Assim, por mais que tenham sido identificadas em maior quantidade opiniões alinhadas com as ideias apresentadas por Spiegelman, em *In the Shadow of no Towers*, contudo, também foram identificadas críticas à obra do quadrinista, seja pelo posicionamento político apresentado pelo autor, pela curta extensão da obra, ou pelas expectativas

não atingidas pelos leitores, que esperavam um trabalho semelhante ao que foi apresentado em *Maus*.

Desta forma, identificou-se em *In the Shadow of no Towers* uma HQ crítica que expressa reações, testemunho e opiniões que Art Spiegelman quis divulgar através de sua produção. Como material cultural, a HQ pode ser objeto de análise para questões das mais variadas, e não somente as explícitas nos quadros e balões de *In the shadow of no Towers*.

FONTES ANALISADAS

SPIEGELMAN, Art. *À Sombra das Torres Ausentes*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Breakdowns : retrato do artista quando jovem %@&*!*. Tradução Vanessa Bárbara . São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *In the Shadow of no Towers*, New York : Pantheon Books 2004.

_____. *Maus II: A Survivor's Tale II: And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books, 1992.

_____. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Maus: A Survivor's Tale I. My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.

_____. *O balão do artista*. In: ARAM, Sophia ... [et al.] Tradução de André Luis de S. Silva, Carmem Cacciaccaro, Gabriel Zide Neto. – Rio de Janeiro: Galera Record, 2011.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMAZON. *In the shadow of No Towers Costumers reviews*, 2004. Disponível em: <https://www.amazon.com/Shadow-Towers-Pantheon-Graphic-Novels/dp/0375423079/ref=cm_cr_arp_d_product_top?ie=UTF8#customerReviews> Acesso em: 01 fev. 2017.

AN. *Terroristas atacam torres gêmeas e sede do pentágono*, 2001. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/2001/set/12/0mun.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

ANDRAUS, Grazy. *O Meme nas Histórias em Quadrinhos*. Trabalho apresentado ao NP 16 – Histórias em Quadrinhos do V Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 2005.

BAKER, Kevin. *In a 'Shadow' of 9/11 outrage*, 2004. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2004/sep/07/entertainment/et-book7>> Acesso em: 01 fev. 2017.

BANDEIRA, L. A. M. *Formação do Império Americano: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Terceira Edição. 2009.

BARBER, Benjamin R. *O Império do medo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BARKER, Martin. The Reception of Joe Sacco's Palestine. Participation: *Journal of Audience & Reception Studies*, v. 9. n. 2, p. 58-73, nov. 2012.

BATISTA, Paulo César de Sousa et al . As relações contratuais das indústrias criativas: o caso dos quadrinhos no Ceará. *Cad. EBAPE.BR*, Rio de Janeiro , v. 9,n. 2, p. 377-393, Junho 2011 .

BBC. *11 de Setembro: 5 teorias de conspiração*, 2011. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/08/110829_11desetembro_teorias_c.c.shtml>. Acesso em: 09 jan. 2017.

BBC. *Quem são os oito presidentes dos EUA que morreram durante o mandato*, 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-37888624>>. Acesso em: 29 jan. 2017.

BERNARDO, Thiago Monteiro. *História – Imagem e narrativas*, 2006. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

BUSH, George W. President Delivers State of the Union Address. 2002a. Disponível em <<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>> Acesso em 10 jan. 2017.

CHACON, Beatriz da Costa Pan. *A Mulher Maravilha: uma questão de História, Discurso e Poder (1941 a 2002)*. Dissertação (História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTARD, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.

CHOMSKY, Noam. *11 de setembro*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CIRNE, Moacy. *BUM! A explosão criativa dos quadrinhos*. Petropolis: Vozes, 1970.

_____. *Para ler os quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1972.

COMICHRON. *September 2004 Comic Book Sales Figures*, 2001. Disponível em: <<http://www.comichron.com/monthlycomicssales/2004/2004-09.html>> Acesso em: 31 jan. 2017.

DE ANGELIS, Paul. *In the Shadow of No Towers – Art Spiegelman*, 2004. Disponível em: <<https://culturevulture.net/books-cds/in-the-shadow-of-no-towers-art-spiegelman/>> Acesso em: 01 fev. 2017.

DIE ZEIT. 11. *ZEIT Forum der Wissenschaft – Thierse: Aufarbeitung der Geschichte statt Vergangenheitsbewältigung*, 2003. Disponível em: <<http://www.zeit-verlagsgruppe.de/presse/2003/12/11-zeit-forum-der-wissenschaft-thierse-aufarbeitung-der-geschichte-statt-vergangenheitsbewaltigung/>> Acesso em: 30 jan. 2017.

DPSINFO. *1991 World Fantasy Winners*, 2010. Disponível em: <<http://www.dpsinfo.com/awardweb/worldfantasy/#1991>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectivas, 2006.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.

_____. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Tradução de Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. A colagem em Maus e À sombra das torres ausentes, de Art Spiegelman. *Aletria* (UFMG), v. 23, p. 129-140, 2013.

FOLHA. *Bush visita Nova York e pede para americanos gastarem mais*. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u6601.shtml>> Acesso em 20 jan. 2017.

FORWARD. *As the Left Says No to War, a Journal's Editor Dissents*, 2003. Disponível em: <<http://forward.com/news/9243/as-the-left-says-no-to-war-a-journal-s-editor-d/>> Acesso em 30. Jan. 2017.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7° Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREITAG, Bárbara. Habermas e a teoria da modernidade. *Caderno CRH*, Salvador, n. 22. p. 138-163, jan./jun. 1995.

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

G1. *Jornalista iraquiano atira sapatos contra Bush durante entrevista em Bagdá*. 2008a. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL922432-5602,00-JORNALISTA+IRAQUIANO+ATIRA+SAPATOS+CONTRA+BUSH+DURANTE+ENTREVISTA+EM+BAGDA.html>>. Acesso em 25 jan 2017.

G1. *Sufocamento em interrogatorio não é tortura, diz Bush*. 2008b. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL300237-5602,00-SUFOCAMENTO+EM+INTERROGATORIO+NAO+E+TORTURA+DIZ+BUSH.html>>. Acesso em 15 jan. 2017.

GAIMAN, Neil. *Sandman Edição definitiva I*. Tradução de Jotapê Martins e Fabiano Denardin. Barueri: Panini Books, 2010.

GARCIA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. *Domínios da imagem*. v.2, n.2, mai. de 2008.

GINZBURG, Carlos. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. Tradução de Frederico Carotti, Joana Angélica D'Avila Melo e Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. *Enciclopédia dos quadrinhos*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GOODREADS. *In the Shadow of No Towers*, 2004. Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/17001.In_the_Shadow_of_No_Towers> Acesso em: 01 fev. 2017.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do Agir Comunicativo 1: Racionalidade da ação e racionalização social*. Tradução: Paulo Astor Soethe. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. *Teoria do Agir Comunicativo 2: sobre a crítica da razão funcionalista*. Tradução: Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

HAJDU, David. *'In the Shadow of No Towers': Homeland Insecurity*, 2004. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/09/12/books/review/in-the-shadow-of-no-towers-homeland-insecurity.html?_r=2> Acesso em: 01 fev. 2017.

HOBSBAWM, Eric. *Globalização, democracia e terrorismo*. Tradução de José Viegas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 21. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *Os arquétipos e inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de Maria Luíza Appy. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

KRAKHECK, Carlos André. A Guerra Fria da década de 1980 nas Histórias em Quadrinhos Batman – O Cavaleiro das Trevas e Watchmen. *Imagem e narrativas*. n. 5, ano 3, set. 2007.

LACAPRA, D. *Historia y memora después de Auschwitz*. 1. ed. Buenos Aires; Prometeo Libros, 2009.

LOSURDO, Domenico. *A linguagem do império: léxico da ideologia estadunidense*. Tradução de Jaime A. Clasen. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Inscrições de trabalhos acadêmicos para o Troféu HQMIX*, 2016. Disponível em: <<http://hqmix.com.br/blog/noticias/inscricoes-de-trabalhos-academicos-para-o-trofeu-hqmix-2015/>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

MAZUR, D; DANNER, A. *Quadrinhos: história global de uma arte global*. Tradução de Marilena Moraes. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda, 2014.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MCCLOUD, Scott. *Reinventando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 2006.

MOHAMMEDFAIROUZ. *SYMPHONY NO. 4, "IN THE SHADOW OF NO TOWERS"* (2012), 2012. Disponível em: <<http://mohammedfairouz.com/in-the-shadow-of-no-towers/>> Acesso em: 05 fev. 2017.

MOYA, Álvaro de. *História da história em quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, p. 235-290, 2005.

NETO, Rodolfo Grande. *Manifestações Políticas na obra "O Cavaleiro das Trevas" de Frank Miller*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Centro-Oeste do Paraná, Irati, 2016.

NEWYORKER. *COVER STORY: TEN YEARS SINCE BLACK ON BLACK*, 2011. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/news/news-desk/cover-story-ten-years-since-black-on-black>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. *Os Estados Unidos e o Século XXI*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

PULITZER. 1992 Pulitzer Prizes, 2016. Disponível em: <<http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992>>. Acesso em: 30 ago. 2016.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RICUPERO, Rubens. O mundo após o 11 de setembro: a perda da inocência. *Tempo social*, v. 15, n. 2, p. 9-30, 2003.

ROBINSON, Tasha. *Art Spiegelman: In The Shadow Of No Towers*, 2004. Disponível em: <<http://www.avclub.com/review/art-spiegelman-iin-the-shadow-of-no-towersi-4918>> Acesso em: 01 fev. 2017.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. *Representações políticas da Guerra Fria: as histórias em quadrinhos de Alan Moore na década de 1980*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências, Belo Horizonte, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. Aventuras modernas e desventuras pós-modernas. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, p. 309-328, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras, Santa Maria*, n. 16, p. 9-37, jan./jul. 1998.

SMITH, Philip. Spiegelman Studies Part 2 of 2: Breakdowns, No Towers and the resto f the Canon. *Liteature Compass*, v. 12, n. 10, p. 509-516, out. 2015.

TERRA. *Drones*, 2013. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/noticias/infograficos/drones/>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

_____. *Hollywood teve que ignorar o 11 de Setembro por algum tempo*. 2010. Disponível em: < <https://cinema.terra.com.br/hollywood-teve-que-ignorar-o-11-de-setembro-por-algum-tempo,55fd02074d88a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>> Acesso em: 25 jan.2017.

THILL, Scott. *“In the Shadow of No Towers” by Art Spiegelman*, 2004. Disponível em: <<http://www.salon.com/2004/09/10/spiegelman/>> Acesso em: 01 fev. 2017.

VEIGA, Roberto de Magalhães. *Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural*. *Alceu*, v. 6, n. II, p. 153-184, jul./dez. 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma alfabetização necessária. São Paulo, Contexto, 2004. In: RAMA, Ângela et al (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, p. 31-64, 2004.

VIANA, Vítor. Consequências estratégicas do 11 de Setembro de 2001. *Relações Internacionais*, n. 31, p. 25-31, 2011.

VILELA, Marco Túlio Rodrigues. *A Utilização de Quadrinhos no ensino de História: Avanços, desafios e limites*. Dissertação (mestrado em Educação) – Faculdade de Humanidades e Direito da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2012.

WELLAUSEN, Saly da Silva. Terrorismo e os atentados de 11 de setembro. *Tempo social*, v. 14, n. 2, p. 83-112, 2002.

WRIGHT, Lawrence. *O vulto das torres: a Al-Qaeda e o caminho até o 11/9*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

YODASLAIR. *The Katzenjammer Kids*, 1998. Disponível em:
<<http://www.yodaslair.com/dumboozle/katzies/katzdex.html>> Acesso em: 26 jan. 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real!:* cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.