

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE DIREITO**

João Lucas Gutkoski Franco

**DIREITO E QUADRINHOS:
Uma Análise da Narrativa de “V de Vingança”**

Porto Alegre

2018

João Lucas Gutkoski Franco

**DIREITO E QUADRINHOS:
Uma análise da Narrativa de “V de Vingança”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial para obtenção do título de Bacharel
em Ciências Jurídicas e Sociais.

Orientador: Lucas Pizzolatto Konzen

Porto Alegre

2018

João Lucas Gutkoski Franco

**DIREITO E QUADRINHOS:
Uma Análise da Narrativa de “V de Vingança”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais.

Aprovado em _____

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. Lucas Pizzolatto Konzen (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professora Dra. Roberta Camineiro Baggio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Professor Dr. Rodrigo Valin de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, a minha família, pelo incondicional e inabalável apoio, e pelas horas compartilhadas nos bastidores da elaboração desse trabalho – não cabem em palavras meu carinho por vocês. Agradeço também aos meus amigos, felizmente numerosos demais pra mencioná-los individualmente sem cometer algum tipo de injustiça. Aos autores que defendem o incomensurável valor das narrativas fantásticas – Neil Gaiman, Patrick Rothfuss, Philip Pullman, a vocês devo boa parte de minha formação pessoal. Não posso deixar de lançar meus sinceros agradecimentos a Alexandra Elbakyan e aos demais protagonistas da defesa da internet enquanto meio de democratização do acesso à informação. Agradeço também ao meu orientador, professor Lucas, acima de tudo, pela crença no potencial deste trabalho, pelas inestimáveis referências bibliográficas, e pelo aprendizado sociológico crítico desenvolvido nas disciplinas ao longo desta faculdade. Agradeço, por fim, a todos os personagens e narrativas que me ensinaram que o mundo, por mais concreto e inexorável que pareça, é movido sobretudo pela força das ideias.

*Eu acredito que,
na batalha entre armas e ideias,
as ideias vão, eventualmente,
vencer.*

Neil Gaiman

RESUMO

O presente trabalho discute o tema da inserção do Direito na história em quadrinhos *V de Vingança*. O estudo é feito utilizando-se a metodologia do Direito e Literatura, mais especificamente do Direito *na* Literatura – isto é, a inserção da temática jurídica no âmbito literário. A partir disso, aborda-se o protagonismo histórico das narrativas em quadrinhos na discussão de temáticas políticas, fazendo-se uso de uma breve contextualização sociopolítica de cinco histórias ou personagens – *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, *Juiz Dredd*, *Demolidor*, *Watchmen* e *Maus*. Por fim, tem início o estudo específico de *V de Vingança*. A análise consiste nas relações que o Direito e as instituições dessa sociedade fictícia têm com o Direito e as instituições da sociedade real. Para tanto, após a sinopse da narrativa, o tecido social dessa história é dividido em três agentes sociais majoritários: o Estado, a sociedade, e o indivíduo. Em seguida tem lugar o estudo das ideologias majoritárias que aparecem em *V de Vingança*: o anarquismo e o fascismo. A primeira corrente ideológica, o anarquismo, é analisada em dois espectros: o moderno, com embasamento nas teorias de Henry Thoreau e Mikhail Bakunin, e o pós-moderno, segundo a teoria de Lewis Call; a segunda corrente, o fascismo, é estudada sob argumentos do experimento de Milgram – isto é, sob a ótica das origens da obediência humana. A última subseção analisa o ato político de mascaramento de V, sob embasamento pragmático, isto é, o anonimato como forma de imunização da incidência do Direito, e estético, a partir do caráter alegórico do uso de máscaras. Referente ao uso metafórico das máscaras, ainda, é estudada a subsequente personificação de um papel social decorrente do mascaramento, a partir das teorias de máscaras de personagem de Marx. Por último, são postas em questão as reações do Estado frente a esses atos e a derradeira averiguação da existência de um Estado de Direito no contexto de *V de Vingança* e da real efetividade do ordenamento jurídico nessa sociedade. Deste modo, o trabalho pretende atestar se há de fato uma relação entre os elementos estudados da presente narrativa e os elementos jurídicos da realidade.

Palavras-chave: Direito e Literatura. Sociologia do Direito. Histórias em Quadrinhos. V de Vingança. Alan Moore. David Lloyd. Anarquismo. Fascismo. Máscaras.

ABSTRACT

The present work discusses the theme of the insertion of Law in the graphic novel *V for Vendetta*. The study is made by using the methodology of Law and Literature, more specifically of Law *in* Literature – that is, the insertion of the thematic of law in the literary scope. From this is addressed the historic protagonism of the comic book narrative in the discussion of political themes, through the use of a brief sociopolitical contextualization of five stories or characters – *Batman: The Dark Knight Returns*, *Judge Dredd*, *Daredevil*, *Watchmen* and *Maus*. At last begins the specific study of *V for Vendetta*. The analysis consists on the relations that the Law and the institutions of this fictional society have with the Law and the institutions of the real society. For this, after the synopsis of the narrative, the social tissue of the story is divided in three major social agents: the State, the society, and the individual. After this takes place the study of the major ideologies that appear in *V for Vendetta*: the anarchism and the fascism. The first ideological current, the anarchism, is analyzed in two spectrums: the modern, based on the theories of Henry Thoreau and Mikhail Bakunin, and the post-modern, following the theory of Lewis Call; the second current, the fascism, is studied on the arguments of the Milgram experiment – that is, on the optics of the origins of human obedience. The last subsection analyzes the political act of masking of *V*, on the pragmatic basis, that is, the anonymity as a means of immunization to the incidence of Law, and aesthetic, as of the allegorical character of the mask usage. Referring to the metaphorical use of masks, yet, it is studied the subsequent personification of a social role due to the masking, based on Marx's character masks theory. Lastly, it is put to question the State reactions on face of these acts and the ultimate inquiry on the existence of a State of Law in *V for Vendetta*'s context and on the real effectiveness of the legal order in this society. Thus the present work intends to attest if there is in fact a relation between the studied elements from the present narrative and the juridical elements from the reality.

Key-words: Law and Literature. Sociology of Law. Graphic Novels. *V for Vendetta*. Alan Moore. David Lloyd. Anarchism. Fascism. Masks.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Comparação entre a gênese de elementos caligráficos e representações visuais com base no conceito de “devoção”	13
Figura 2 - A aprovação do Ato Keene, em Watchmen, que proibiu o exercício do vigilantismo no país.....	15
Figura 3 - O vigilantismo de Batman e as opiniões do público.....	16
Figura 4 - A repressão nazista em Maus.....	17
Figura 5 - A representação da Justiça em “Desaplanar”.....	19
Figura 6 - A sequência visual promove uma síntese do sistema jurídico-penal.....	22
Figura 7 - O sistema particular de provas de Demolidor (Matt Murdock).....	23
Figura 8 - Juiz Dredd, enquanto personificação da justiça e com a discricionariedade dos poderes constitucionais.....	24
Figura 9 - Evey é flagrada por um agente policial disfarçado e é submetida a seu arbítrio.....	34
Figura 10 - Juiz Dredd ressalta sua intenção do estrito cumprimento da lei.....	35
Figura 11 - Finch contesta as políticas governamentais diretamente ao Líder.....	37
Figura 12 - Uma criança observa, incrédula, uma câmera de monitoramento público desativada.....	38
Figura 13 - Bispo Lilliman e a jurisdição religiosa.....	42
Figura 14 - Líder e a ideologia fascista.....	43
Figura 15 - V discute com sua musa, a Justiça.....	48
Figura 16 - V atribui à população parcela da responsabilidade sob a ascensão de líderes totalitários.....	52
Figura 17 - Finch alucina com a população negra, exterminada, no contexto da narrativa.....	54
Figura 18 - V oferece uma escolha à população: a liberdade ou o retorno às correntes.....	56
Figura 19 - V comenta sobre o caráter prisional da felicidade.....	58
Figura 20 - V explica os dois momentos da anarquia, “verwirrung” e “ordnung”	59
Figura 21 - V orquestra a destruição das estruturas do Estado.....	62
Figura 22 - V causa a explosão das Casas do Parlamento.....	64
Figura 23 - V comenta sobre a erradicação de culturas minoritárias.....	68
Figura 24 - Delia Surridge compara seus atos ao objeto do experimento de Milgram.....	69
Figura 25 - O comunicado da rádio governamental reforça a situação de “normalidade”.....	73
Figura 26 - V ressalta a importância do teatro na ação política.....	78

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. DIREITO E QUADRINHOS, UMA APROXIMAÇÃO.....	11
2.1 As relações entre Direito e Literatura.....	11
2.2 O Direito nas Histórias em Quadrinhos.....	12
3. O PAPEL DO DIREITO NA SOCIEDADE EM V DE VINGANÇA.....	27
3.1 Sinopse da História em Quadrinhos.....	27
3.2 Agentes Sociais.....	33
3.2.1 Estado.....	33
3.2.2 Povo.....	44
3.2.3 Indivíduos.....	46
3.3 Ideologias Políticas.....	50
3.3.1 Anarquismo.....	51
3.3.2 Fascismo.....	67
3.4 Ação Política.....	76
3.4.1 Máscaras.....	76
3.4.2 Reação.....	85
4. CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

Este estudo pretende analisar a narrativa sobre o direito encontrada em *V for Vendetta* (“V de Vingança”), história em quadrinhos que foi publicada na Inglaterra na década de 1980. O foco da análise são os diferentes discursos ideológicos sobre o papel do direito na sociedade que são apresentados nessa narrativa fictícia.

O trabalho insere-se no âmbito do movimento Direito e Literatura, que se propõe a estudar de modo interdisciplinar as conexões entre o fenômeno jurídico e as narrativas literárias. Mais especificamente, aproxima-se da vertente do movimento que se preocupa em compreender a maneira pela qual o discurso sobre o direito se faz presente na literatura, buscando interpretar um gênero textual raramente analisado: as histórias em quadrinhos.

Primeiro, foi realizada uma sucinta revisão bibliográfica de estudos de Direito e Literatura, com ênfase em alguns trabalhos que, como o propósito de analisar discursos sobre o direito, já estudaram os quadrinhos como texto literário. Embora ainda sejam pouco numerosos, tais estudos ilustram as possibilidades e os desafios teóricos e metodológicos dessa aproximação entre o “mundo do direito” e o “mundo dos quadrinhos”, ambos intensamente vivenciados pelo autor deste trabalho, aspecto que motivou a sua realização.

Em seguida, foi analisada a narrativa fictícia de V de Vingança, com base na leitura dos textos originais de Alan Moore e David Lloyd, publicados em uma edição colorida pela editora estadunidense DC Comics, em 1988. Na análise da narrativa, foram identificados três elementos principais interligados entre si: os agentes sociais, as ideologias políticas e a ação política.

No que se refere às personagens, buscou-se inicialmente delimitar seus papéis enquanto agentes sociais, o que exigiu recorrer a várias categorias de análise tradicionais nas ciências sociais: indivíduo, Estado, povo. Na sequência, quanto às ideologias políticas, foram analisadas as principais ideologias políticas presentes em V de Vingança— com enfoque no Anarquismo, em sua representação moderna (Mikhail Bakunin, Henry David Thoreau) e pós-moderna (Lewis Call), e no Fascismo como obediência (Stanley Milgram). Por fim, também foi problematizada a controversa ação política das personagens, com destaque para a análise dos constantes e reiterados atos de depredação a bens e do recurso às máscaras e do simbolismo por trás de seu uso (teoria das máscaras de personagem de Karl Marx), assim como das reações que ensejaram, como intensificação do uso de mecanismos de controle e

repressão policial.

A exposição do argumento está dividida em duas seções. A seção 2 discute estudos do movimento Direito e Literatura, elencando as diferentes manifestações dessa abordagem, delimitando as principais diferenças entre elas e problematizando a questão da influência política indireta das narrativas de ficção na sociedade. Ao final da seção, é explicado o contexto cultural e político do objeto de estudo em tela – a história em quadrinhos – e a mudança de representatividade que essa mídia teve no âmbito literário e cultural em sentido amplo nas últimas décadas.

A seção 3 analisa a obra *V de Vingança*, dividindo-se internamente em três subseções destinadas a (i) delimitação das personagens e de seus papéis enquanto agentes sociais, (ii) discussão das ideologias políticas que motivaram as mobilizações e; (iii) interpretação de suas relações com a ação política das personagens. Busca-se, ao final, evidenciar os discursos ideológicos sobre o papel do direito na sociedade que são apresentados nessa narrativa dos quadrinhos.

2 DIREITO E QUADRINHOS, UMA APROXIMAÇÃO

2.1 As relações entre Direito e Literatura

O Direito e Literatura é um movimento interdisciplinar que visa estudar as convergências entre o texto jurídico e o texto literário. Isso porque a narrativa não é exclusiva à Literatura: o Direito, por meio dos juristas, também constrói narrativas – por conseguinte, aos textos jurídicos também cabem as técnicas empregadas na análise literária.

Judith Martins Costa elenca a relação entre Direito e Literatura em três perspectivas: o Direito *como* Literatura, o Direito *na* Literatura e o Direito *da* Literatura (MARTINS-COSTA, 2013, p. 2).

A primeira delas, Direito *como* Literatura (*“Law as Literature”*), tem origem em um artigo publicado em 1925 por Benjamin Cardozo, juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos. O artigo, intitulado *“Law and Literature”*, tinha como objetivo desmistificar a existência de uma “substância” sobre a forma da decisão judicial. Dizia ele que a forma e a substância de formariam um vínculo consubstancial – ou seja, estariam “fundidos em uma unidade” (CARDOZO, 1939, p. 490-491). Cardozo entendia que, de modo similar ao texto literário, a decisão judicial é dotada de formas e de estilos particulares, deste modo, tal qual um romancista, um juiz, em busca da primazia da clareza, articula desencadeamento lógico, precedente e história; por meio dessas escolhas no emprego da linguagem é que se define o estilo com o qual se cria um retrato da realidade.

A segunda perspectiva, Direito *na* Literatura (*“Law in Literature”*), “tem como ponto de partida o enfoque dos textos literários cujos personagens ou objetos da trama são juristas ou situações jurídicas”, como define Martins-Costa (2013, p. 4). Sua origem tem relação com as *List of Novels* publicadas por John Henry Wigmore (WEISBERG, 2006). As listas arrolavam romances judiciários (*“Legal Novels”*), obras “cujas personagens mantinham alguma relação com o Direito, com as estruturas judiciárias ou cujo enredo versa sobre algum ponto do Direito” (MARTINS-COSTA, 2013, p. 4).

A terceira perspectiva, Direito *da* Literatura, conforme explica Martins-Costa, “trata da propriedade literária, da responsabilidade civil do escritor e da imprensa, a violação da vida privada etc.” (2013, p. 4). O expoente dessa categoria é Richard Posner, que dita a relação do Direito e Literatura como oriunda da regulação jurídica do âmbito literário. Em

outras palavras, compreende o Direito enquanto modelo regulatório para a Literatura.

Apesar disso, ressalta a autora que, ainda que tanto o Direito quanto a Literatura encontram força na palavra, os dois discursos distanciam-se por conta de suas características inerentes: a narrativa literária é intrinsecamente subversiva, desordeira e surpreendente; a narrativa jurídica, por sua vez, é normativa, ordeira e reasseguradora (MARTINS-COSTA, 2013, p. 13).

2.2 O Direito nas Histórias em Quadrinhos

Chega-se, então, à análise do Direito a partir de uma obra em quadrinhos – *V de Vingança*. Conforme as categorias elencadas por Judith Martins-Costa, acima mencionadas, nota-se que o presente estudo insere-se no contexto do Direito *na* Literatura – isto é, na presença de elementos comuns ao universo jurídico dentro de uma obra de ficção. Além disso, o estudo é de relevância sociológica devido a sua experimentalidade: permite a especulação sobre temas e conceitos jurídicos em um ambiente seguro, da narrativa. Nesse sentido, a linguagem preponderantemente visual das histórias em quadrinhos gradualmente manifestou-se na linguagem jurídica. Esta fusão ocorreu sobretudo em nível semiótico: como será exposto adiante, o Direito moderno passou a se valer gradualmente mais do aspecto visual como instrumento de expressão de sua autoridade e poder. Nesse sentido, entende-se adequado o experimento proposto pelo presente trabalho, acerca de se traçar paralelos entre a linguagem visual dos quadrinhos e a linguagem visual dos símbolos e ícones do Direito.

De acordo com Lewis Call, a história de V de Vingança foi criada, nos anos 80, em um contexto em que os quadrinhos (“*comics*”) estavam consolidando sua relevância e autonomia (CALL, 2008, p. 160). Isso porque, apesar de a justaposição entre imagens e palavras ser tão antiga quando a linguagem em si, os quadrinhos, enquanto mídia tal como é conhecida, são produto majoritário do século XX (EISNER, 2000, p. 13). Conforme teorizado por Will Eisner, a separação entre imagens e palavras não é senão arbitrária, vez que derivam de uma única origem – o potencial expressivo dos quadrinhos reside, portanto, no emprego equilibrado entre ambos os dispositivos (2000, p. 13). Conforme se observa na imagem abaixo, os caracteres, que formam a unidade estrutural da palavra escrita, têm uma raiz em comum com a linguagem visual: cada caractere é expresso de maneira visual, ou seja, possui um desenho que constitui sua forma (Figura 1).

Figura 1 - Comparação entre a gênese de elementos caligráficos e representações visuais com base no conceito de “devoção”.



No texto: “Um exemplo rudimentar do efeito que o estilo ‘caligráfico’ tem sobre o símbolo básico de devoção, tal como pode ser usado em quadrinhos.” (Tradução nossa).

Fonte: EISNER, Will. *Comics and Sequential Art*. Poorhouse Press, 1985, p. 15.

Conforme diz Call, os quadrinhos foram, pela maior parte do século passado, excluídos de qualquer consideração como objetos de análise literária (2008, p. 160). Em outras palavras, de maneira similar a condição de normalidade e de paranormalidade, os quadrinhos existiam em uma condição limiar entre a literatura e a não-literatura – não deixavam de existir, pois sua constituição física era inegável, mas não eram englobadas no âmbito de existência, e portanto de legitimidade, da literatura. Apesar disso, essa conceituação, embora pejorativa, garantiu aos quadrinhos uma liberdade que já não era mais característica à literatura em si: os quadrinhos, enquanto mídia completamente desprezível aos olhos da crítica e do governo, tinham quase total liberdade de expressão, uma vez que seu discurso já era desmerecido antes mesmo de sua concepção.

Foi nesse contexto dos anos 1980 que os quadrinhos passaram a aproveitar essa liberdade oriunda do desprezo acadêmico e a adotar um tom mais sério nas narrativas. Nessa época tomaram forma uma série de histórias que posteriormente foram resgatadas e reanalisadas com uma visão mais inclusiva. São algumas dessas histórias: a série de Frank Miller, *Batman: O Cavaleiro das Trevas* ("*Batman: The Dark Knight Returns*", 1986), que resgata o super-herói *Batman* com um tom sombrio e violento – que veio a se tornar a marca do personagem até o presente; *Watchmen* (1986), de Alan Moore e Dave Gibbons, que insere super-heróis dentro de um contexto histórico, político e jurídico, também adaptada ao cinema em 2009; *Maus* (1986), de Art Spiegelman, a primeira história em quadrinhos a ganhar o

Prêmio *Pulitzer* – possivelmente o motivo pelo qual os quadrinhos passaram a ter maior relevância; e, por fim, *V de Vingança* (1988 – 1989), que trata sobre o embate entre o anarquismo e o fascismo, na figura de um indivíduo e seu confronto direto ao Estado.

Motivadas por esse tom mais sério, as histórias frequentemente adotaram o contexto da Guerra Fria como temática narrativa – como foi o caso tanto da obra de Miller, quanto de Moore e Gibbons, supracitadas. Com *V de Vingança* a diferença não foi muito acentuada: Moore utilizou-se do cenário fictício de uma guerra nuclear entre os Estados Unidos (EUA) e a União Soviética (US), que devastara parte do mundo e desestabilizara ainda mais as relações políticas, lançando a Inglaterra em um caos social, o que ensejou a tomada do governo por um partido fascista. Note-se que a obra foi realizada pouco depois da ascensão ao poder de Ronald Reagan, nos EUA, e de Margaret Thatcher, no Reino Unido – o que ensejou uma guinada política em ambos os países em direção ao conservadorismo e à agressividade contra movimentos de esquerda (CALL, 2008, p. 160-161).

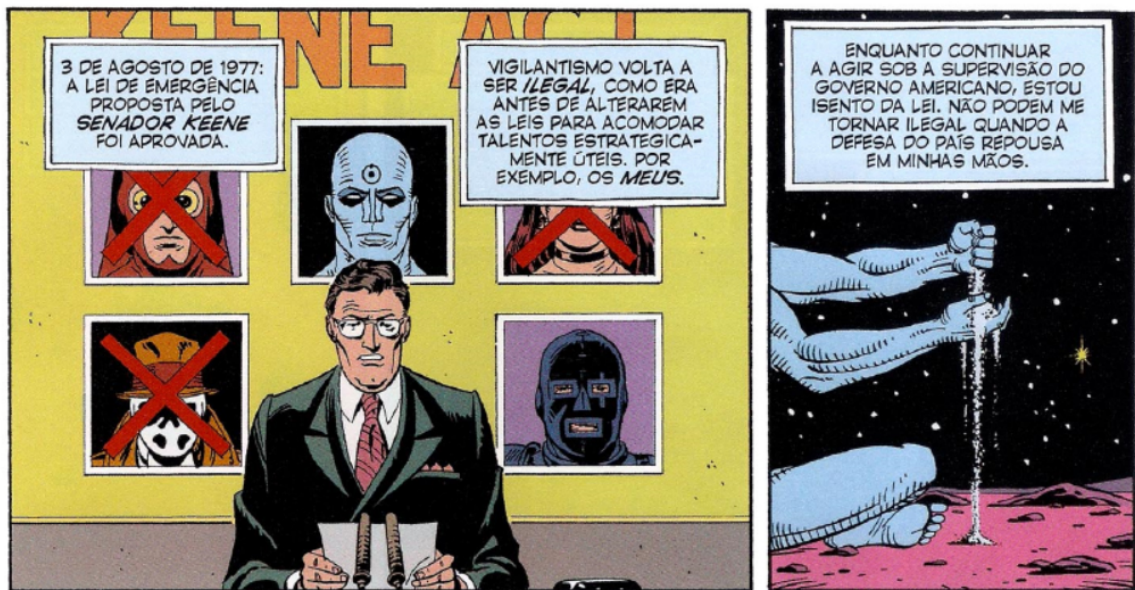
Watchmen – considerado um dos 100 melhores romances desde 1923, pela revista *Time* – também insere-se no contexto da Guerra Fria e foi criado com a intenção de explorar as angústias que afligiam a sociedade à época (particularmente as tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética), bem como a desconstruir a figura tradicional do super-herói – um dos principais símbolos históricos dos quadrinhos. Essa desconstrução, que abriu portas para o amadurecimento dessa mídia como um todo (BARBER, 2016), deu-se justamente pelo embate entre os super-heróis e o Direito. Esse confronto desenvolve-se ao longo de um contexto histórico, dentro da ficção, em que a prática do vigilantismo mascarado é gradualmente limitada por legislações e atos políticos, até o momento em que cai na ilegalidade ou é inserido no serviço do governo.

A legislação em questão é o chamado Ato Keene ("*Keene Act*"), aprovada no ano de 1977, no romance, que tornava ilegal a prática de qualquer forma de vigilantismo por indivíduos uniformizados (DAILY, 2010) (Figura 2). A história explora mais a fundo a relação entre o uso político e militar que os super-heróis teriam na sociedade estadunidense, no período de 1940 a 1980, e de sua interação com o ordenamento jurídico das épocas. São pontos políticos de relevância na história: a intervenção militar no Vietnã (na narrativa em questão, os Estados Unidos vencem a guerra, por conta da atuação de um dos personagens, *Dr. Manhattan*¹), a tensão política e militar entre os Estados Unidos e a União Soviética (por

1 Apesar de a história versar sobre a temática de super-herói, *Dr. Manhattan* é o único personagem dotado de capacidades especiais, oriundas de um acidente em um experimento de física nuclear. Suas habilidades

causa da existência de *Dr. Manhattan*, a US investe ostensivamente em equipamento bélico, e a iminência de uma guerra acentua-se ainda mais, na ficção) e a proibição do vigilantismo (cuja legislação assemelha-se às leis antimáscaras existentes na realidade).

Figura 2 - A aprovação do Ato Keene, em *Watchmen*, que proibiu o exercício do vigilantismo no país.



Fonte: MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*: Edição Definitiva. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2009, p. 23

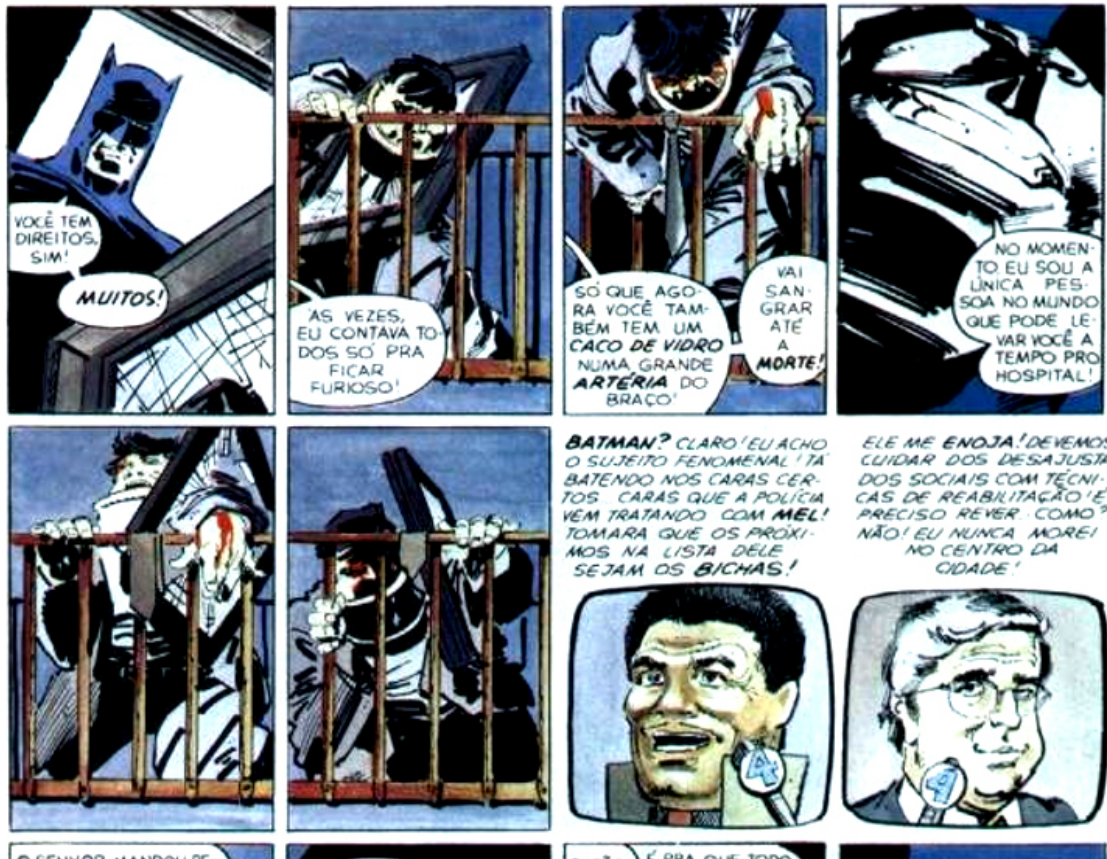
Já “*Batman: O Cavaleiro das Trevas*”, que embora ainda se ateuve ao universo tradicional dos super-heróis, inovou em dois sentidos: em forma, ao ter seus quatro volumes reunidos e publicados em uma única edição (formato adotado pelas *graphic novels*², inclusive por V de Vingança), e em conteúdo, ao trazer um tom sombrio, político e violento ao universo dos super-heróis tradicionais (Figura 3). De modo similar a V de Vingança, *O Cavaleiro das Trevas* traz o confronto entre duas forças políticas opostas, dentro do contexto interno dessas histórias³: *Superman* representa o *status quo* e a aquiescência ao regime em questão, bem

envolvem, entre outras: telecinesia; controle sobre a matéria em nível subatômico; e onisciência sobre eventos presentes, passados e futuros (limitados, contudo, por sua percepção de predeterminação desses eventos).

- 2 Expressão introduzida por Will Eisner, com o intuito de diferenciar os quadrinhos tradicionais (“*comics*”), com temáticas tradicionais, como a de super-heróis, de quadrinhos com temas mais universais. *Vide* EISNER, 2000, p. 141.
- 3 Super-heróis, nas histórias em quadrinhos, frequentemente são utilizados como ferramenta alegórica a conceitos abstratos e universais – por conta disso, são estabelecidos como “mitos modernos”. *Vide* MASLON, 2016.

como a obediência legal, ao passo em que *Batman* representa uma força anárquica, mais baseada em um senso moral e individual de justiça do que no estrito cumprimento da letra da lei (MCMILLAN, 2015).

Figura 3 - O vigilantismo de Batman e as opiniões do público.



Fonte: MILLER, Frank et al. *Batman: O Cavaleiro das Trevas*. DC Comics, 1997, p. 39.

Por sua vez, *Maus*, considerada a melhor *graphic novel* já criada (CAVNA, 2016), distancia-se do universo dos super-heróis e aproxima-se da realidade para discutir a condição humana e sua relação com o Direito: retrata, de maneira autobiográfica, os relatos do pai do autor, Art Spiegelman, enquanto judeu polonês e sobrevivente do holocausto. De modo similar a obra de George Orwell, *A Revolução dos Bichos* (1945), os agentes políticos são retratados como animais: judeus são ilustrados como ratos, os alemães, como gatos, e os poloneses, como porcos. O impacto dessa obra deu-se não só em âmbito de conteúdo, como instrumento de documentação histórica (ROMAGNOLI, 2015), mas em questão de forma – considerada uma obra-prima, ganhadora do Prêmio *Pulitzer* de 1992, trouxe os olhos do

mundo ao potencial narrativo das histórias em quadrinhos (PULLMAN, 2003).

Sua relevância jurídica e política reside na denúncia da realidade e das condições de vida sob o regime nazista: demonstra não só como o povo judeu era submetido a condições sub-humanas, mas também como as autoridades estatais agiam em total revelia ao Direito (Figura 4) – não por acaso, a história foi considerada “um produto do holocausto” (ROTHBERG, 1994). Nesse sentido, a temática do totalitarismo do Estado aparece em consonância em V de Vingança e Maus, criando um paralelo entre ficção e realidade: apesar do rigor legislativo extremo a que a população era submetida, em ambas as histórias, os agentes do governo frequentemente agiam com total arbitrariedade – muitas vezes com uma violência amparada pela própria lei.

Figura 4 - A repressão nazista em Maus.



108

Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus I – A História de Um Sobrevivente. Editora Brasiliense S.A., 1987, p. 108.

Em âmbito formal, Maus alterou drasticamente o modo como a academia passou a

abordar os quadrinhos (MATOS, 2014). Tanto por conta das discussões motivadas por seu conteúdo⁴, quanto por seu método experimental de narrativa⁵, Maus tornou-se um recorrente objeto de estudo acadêmico, particularmente acerca do potencial narrativo da mídia em quadrinhos (THE COMPLETE MAUS STUDY NOTES, s.d.). A partir disso, foi-se gradualmente perdendo parte do estigma acerca da maturidade de seu conteúdo ou de sua relevância enquanto mídia.⁶

Figura 5 - A representação da Justiça em “Desaplanar”.



No texto: “...Imposto por forças remotas – invisíveis e cegas – de modo a determinar quão adequados estão.” (Tradução nossa).

Fonte: SOUSANIS, Nick. *Unflattening*. Harvard University Press, 2015, p. 12

- 4 “Não só é a primeira *graphic novel* a ganhar um Prêmio Pulitzer, mas sua presença foi ubíqua no apelo acadêmico a estudiosos interessados em áreas como a relação texto-imagem, estudos animais, pós-modernismo, história, memória, estudos do Holocausto, e raça, entre outros” (MATOS, 2014, tradução nossa).
- 5 “Maus possui duas narrativas sobrepostas. A narrativa principal foca em demonstrar as experiências de Vladek Spiegelman, um polonês sobrevivente do Holocausto, enquanto ele luta para sobreviver aos horrores decorrentes da ascensão de Hitler e do Partido Nazista Alemão. A outra narrativa foca nas tentativas do locutor em entrevistar seu pai para conseguir as informações necessárias à criação da narrativa principal – o que torna Maus um trabalho que tenta resgatar a história por meio de um retrato do real processo de resgate.” (MATOS, 2014, tradução nossa)
- 6 Nas palavras de Marjane Strapi: “Então quadrinhos são apenas outra mídia para você se expressar. Não é cinema; não é literatura; é apenas outra coisa. Tem um requisito específico, que é o uso de imagens para contar a história.” Disponível em: <https://www.believernag.com/issues/200608/?read=interview_satrapi> Acesso em: 30/12/2017. (Tradução livre).

Outra obra relevante para a presença acadêmica dessa mídia foi a *graphic novel* Desaplanar (“*Unflattening*”, publicada pela primeira vez em 2015, por Nick Sousanis), ganhadora do “2016 PROSE Award for Excellence in Humanities, Association of American Publishers”. A preponderância dessa obra dá-se pelo contexto em que foi desenvolvida: foi a primeira tese de doutorado feita no formato em quadrinhos, e a primeira história em quadrinhos publicada pela *Harvard University Press*. Desaplanar tornou-se particularmente relevante para a discussão da gênese do conhecimento humano, vez que explora as justaposições entre imagem e texto e contesta o método linear ou cartesiano (ou, em outras palavras, o conhecimento “plano”) de aprendizado (Figura 5).

Ainda na presente discussão, um artigo publicado na *International Journal for the Semiotics of Law* discute a leitura visual do texto da lei e compara sua interpretação com a das histórias em quadrinhos (TRANTER, 2017). Argumenta que, sendo a legislação moderna uma herança da tradição oral da linguagem, o papel da visão constituía mero acessório a leitura e interpretação das abstrações legais: o papel da advocacia não era o de *ver* a lei, mas o de *ler, interpretar e escrever* a lei (TRANTER, 2017, p. 363). Essa recente mudança, de inserção da “visão legal”, deu-se de dois modos: a partir da arquitetura e dos espaços físicos jurídicos, e a partir da disseminação visual do Direito.

A preponderância visual dos espaços jurídicos estava intimamente ligada à autoridade dessas instituições: a disposição dos assentos e tribunas destacava as diferentes posições de poder entre as partes; o material da mobília e a disposição física dos livros, certificados e demais materiais jurídicos reforçava a autoridade intelectual de profissionais de advocacia; a própria constituição formal dos textos jurídicos era formulada de modo a conferir autoridade e legitimidade ao conteúdo lá presente. Todos esses fatores desenvolveram uma discrepância entre o modo de constituição do texto jurídico e sua relação com a realidade: muito embora os textos fossem inerentemente abstratos e de difícil leitura, passou-se a perceber que as intenções por trás dessa forma tinham relação direta com estruturas de poder da realidade. No momento em que se passou a dar primazia ao efeito visual, intimamente ligado à expressão e interpretação emocional, das estruturas jurídicas, passou-se a admitir ainda que implicitamente a legitimidade dessa espécie interpretativa. Em outras palavras, mais do que por meio da interpretação do conteúdo abstrato de normas textuais, a autoridade jurídica passou gradualmente a ser exercida, e sobretudo *sentida*, por meio da interpretação visual

(TRANTER, 2017, p. 364).

A partir dessa desvinculação estrita entre *norma e texto legal*, chega-se no segundo aspecto da visualidade do Direito: seu conteúdo, não sua forma, passou a ser visto em todos os lugares. No contexto do trânsito, observa-se o Direito: no semáforo, que estabelece uma norma primordialmente imagética; em placas e sinalizações, cujo conteúdo repercute regulações rodoviárias; e mesmo em adesivos em automóveis, tais como os de orientação de conduta. Ademais, mais especificamente ao presente tema, é possível observar essa disseminação do Direito a partir de sua inserção na literatura (MARTINS, 2012), no cinema (GREENFIELD, 2001), em jogos eletrônicos (PEARSON; TRANTER, 2015) e em histórias em quadrinhos (ROMERO, 2012).

A relação dessas temáticas com as histórias em quadrinhos é a seguinte: esse dinamismo interpretativo, característico inclusive da mídia digital, com base em ícones e símbolos, tem como precursor a mídia em quadrinhos (TRANTER, 2017, p. 365). Isso é devido a própria formatação dessas narrativas: a sequencialidade das imagens, a delimitação do movimento pelo requadro, a disposição dos diálogos e demais textos em balões, tudo se direciona a um elemento em particular – a síntese.⁷ Logo, uma vez que o contexto digital é de inegável preponderância social, e vez que esses espaços virtuais tornaram-se agentes fundamentais de propagação do direito, a compreensão da linguagem sintética e icônica dos quadrinhos, que embasa a própria linguagem desses sistemas, é essencial para se entender as estruturas da norma na sociedade contemporânea.

Nesse sentido insere-se a obra colaborativa de Thomas Giddens, *Graphic Justice* (2015), que propõe a análise das intersecções entre Direito e Quadrinhos. Diz que, em um mundo “habitado não simplesmente por conceitos legais e instituições por si, mas também por narrativas, histórias, fantasias, imagens e outras articulações do significado humano”, as intersecções entre esses dois universos, o Direito e a cultura contemporânea, fazem-se vitais para a compreensão do significado jurídico no mundo contemporâneo (GIDDENS, 2015, p. 2). A justificativa para o estudo dos quadrinhos a partir da ótica do Direito reside nos seguintes fatos: i) os quadrinhos compõem parte rapidamente crescente da cultura e sociedade em termos gerais, e ii) o Direito, por sua vez, busca regular essa sociedade e sua cultura, a partir de seus próprios valores internos. Nesse sentido, o estudo das intersecções entre essas

7 “O quadrinho, com sua sequência, requadro e entrelaçamento, de sua combinação de palavra e imagem, de sua parcial fuga da rigidez do olho analisando metodicamente, abaixo e ao lado, a página de um texto, prefigura o exercício mental requerido ao trabalho jurídico no âmbito digital.” (TRANTER, 2017, p. 365, tradução nossa).

duas áreas implica também na identificação da posição que esse ordenamento jurídico ocupa e dos fundamentos que o constituem (GIDDENS, 2015, p. 16).

A difusão dos quadrinhos coloca em questão a ampla variedade temática que vem sendo explorada nas diferentes obras: as narrativas de super-heróis abordam claramente temáticas ligadas ao Direito – moral e ética, justiça e arbitrariedade, violência e retribuição, poder e responsabilidade, regulação e liberdade. Porém, além disso, a ascensão de quadrinhos independentes deu margem ao surgimento de quadrinhos com temáticas mais universais e que, tais como as demais mídias tradicionais, discutem a condição humana – por meio do existencialismo, do amadurecimento (“*coming-of-age*”) ou da metafísica.

Neste sentido, entende-se que a forma e o conteúdo dos quadrinhos, tal qual as decisões supracitadas de Cardozo, estariam unidos em uma entidade unívoca. Ou seja, a relevância dos quadrinhos não reside apenas em seu *conteúdo*, ou em sua *forma*, mas na *justaposição* entre os dois elementos.⁸ A qualidade do conteúdo veiculado pelo quadrinho, ou a eficácia do veículo pelo qual é comunicada essa matéria, não são suficientes para deslegitimar a potencialidade da mídia em si: quadrinhos existem como uma possível forma de expressão da linguagem, dentre tantas outras, e essa é sua função principal. É essa simplicidade teleológica e essa complexidade estrutural, por meio da mistura entre texto e imagem, entre o racional e a estética, que permite a riqueza temática explorada pela mídia e que a torna tão interessante para a interdisciplinariedade, particularmente entre o Direito e os quadrinhos (GIDDENS, 2012, p. 91).

O excerto do quadrinho a seguir não só trava uma relação material com a temática jurídica, porquanto discute a interação da personagem com o sistema de justiça criminal, mas também em nível formal: o encadeamento sequencial narrativo da história em quadrinhos é o mesmo encadeamento sequencial processual do Direito – em um modelo ideal, ato originário, em seguida o julgamento, seguido pela punição, até se atingir a reabilitação ou ressocialização do indivíduo (Figura 6).

8 “Na mídia dos quadrinhos, as fronteiras entre palavras e imagens, outrora tão comuns a aparentarem “naturais”, são desestruturadas e capazes de operar como um todo. Nem palavra, nem imagem, a interação textual-visual nos quadrinhos produz um particular e distinto modo de comunicação, que transcende as fronteiras convencionais entre a linguística e o pitoresco.” (GIDDENS, 2012, p. 91, tradução nossa).

Figura 6 - A sequência visual promove uma síntese do sistema jurídico-penal.



Fonte: DROOKER, Eric. *Flood! A Novel in Pictures*. Four Walls Eight Windows, Nova York, 1ª edição, 1992, p. 46.

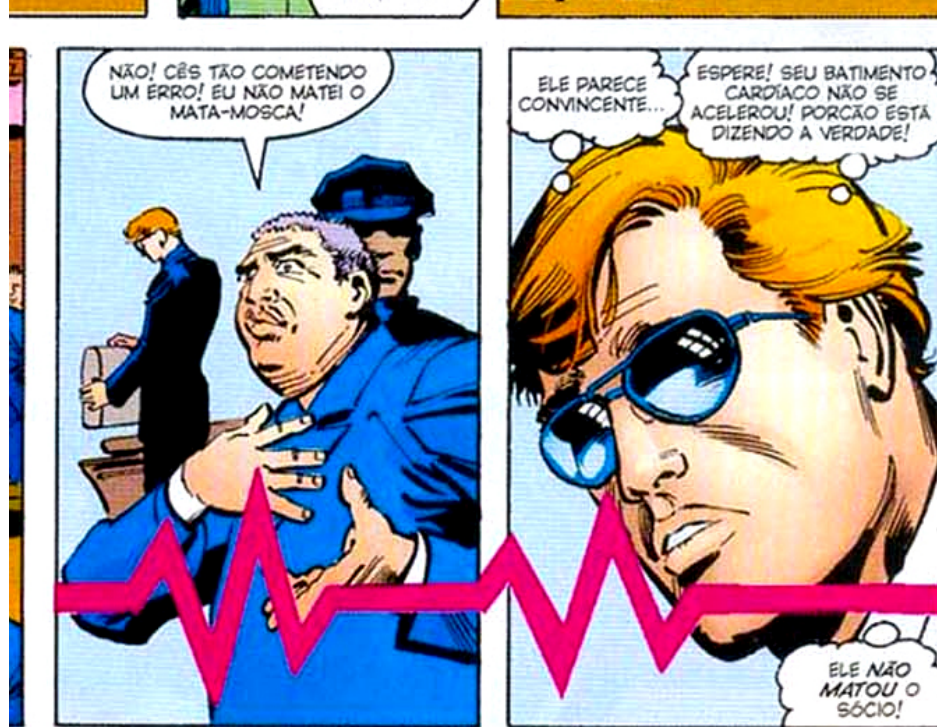
Neste mesmo sentido, a obra *Graphic Justice* promove uma série de análises e discussões de obras com temáticas não só relacionadas ao Direito, mas cujos temas repercutem nos de V de Vingança.

A recorrente temática do super-herói Demolidor (“*Daredevil*”), alter ego de Matthew Murdock, discute a dualidade ética da administração da justiça: de maneira quase caricatural, durante o dia, Murdock atua como advogado e administra a justiça com base estrita no ordenamento jurídico – o escopo e os métodos de sua atuação, portanto, são fundamentalmente limitados pela letra da lei; durante a noite, contudo, veste-se com a máscara e os trajes de sua persona vigilante, o Demolidor, e administra, de mão própria, a justiça que acredita ter esse sistema jurídico falhado em aplicar (GIDDENS, 2015, p. 36-53).

Um dos argumentos preliminares à compreensão da dicotomia entre advocacia e vigilantismo é a questão da sinceridade: a profissão do advogado é baseada na representação de terceiro – o advogado não fala por si, mas por outra pessoa. Essa discrepância entre ato e ideia é o que dá margem ao surgimento da justiça de mão própria: a atuação profissional do personagem exige sua submissão a um sistema que considera injusto e que pune aqueles que ele, enquanto indivíduo, considera inocentes, enquanto inocenta aqueles que ele considera culpados (Figura 7). A partir dessa descrença do devido funcionamento da estrutura jurídica é que legitima-se, na perspectiva ideológica da personagem, o exercício da justiça privada.⁹

⁹ Nesse sentido: “Se a lei busca a verdade por meio do processo adversarial, então essa busca só pode ser eficiente se os advogados suprimirem seus julgamentos pessoais e realizarem todos os devidos esforços à

Figura 7 - O sistema particular de provas de Demolidor (Matt Murdock).



Fonte: MILLER, Frank; JANSON, Klaus. Demolidor #184. Marvel Comics, 1982, p. 18.

Se Demolidor é o advogado, Juiz Dredd (“*Judge Dredd*”), como o nome já diz, é a personificação da “justiça”. Richard Glancey propõe uma análise constitucional acerca dos elementos que envolve esse personagem, por meio dos conceitos da separação dos poderes, do Estado de Direito e da soberania do Parlamento (GIDDENS, 2015, p. 54-70). O principal argumento em defesa do estudo reside na crença de que a ficção gráfica no estudo do Direito pode beneficiar tanto a eficiência das metodologias do ensino jurídico, quanto a consistência do conteúdo aprendido (GIDDENS, 2015, p. 54). O método implica sobretudo em traçar paralelos entre as personagens e os mundos em que estão inseridas e as teorias constitucionais – a narrativa gráfica, portanto, proporcionaria uma caracterização¹⁰ aos conceitos abstratos da teoria. Além disso, a análise do Direito a partir de histórias em quadrinhos proporciona um elemento crucial para o pensamento crítico: no imaginário popular, os quadrinhos representam

defesa de seus clientes. A recusa a defender é prejudicar e usurpar o papel da corte” (GIDDENS, 2015, p. 43, tradução nossa).

10 “Caracterização traz vida a uma entidade outrora morta – ela anima. Animar algo torna-o real, torna-o interativo, aumenta o proveito e enseja uma resposta: torna, portanto, o aprendiz ativo, em oposição a passivo, e essa mudança de dinâmica permite que um aprendizado mais profundo e mais significativo aconteça” (GIDDENS, 2015, p. 54, tradução nossa).

um objeto familiar e carismático, ao passo em que textos jurídicos são dotados de uma frieza e austeridade. Sendo assim, a crítica incide com maior facilidade sobre um quadrinho, do que sobre uma teoria de qualquer renomado filósofo do Direito – os quadrinhos têm considerável menor proteção do argumento de autoridade do que o Direito (GIDDENS, 2015, p. 60).

Figura 8 - Juiz Dredd, enquanto personificação da justiça e com a discricionariedade dos poderes constitucionais.



No texto: “Eu o declaro culpado por assalto a banco e assassinato – e, assim, extermino-o!” (Tradução nossa)
 Fonte: WAGNER, John; EZQUERRA, Carlos, et al. Judge Dredd: The Complete Case Files, Volume 1. Rebellion, 2000 A.D., 7ª Edição, 2009, p. 11.

A relação com Juiz Dredd e o Direito Constitucional reside em sua relação com a teoria da separação dos poderes (Figura 8) – sistema proposto a limitar a concentração do poder nas mãos de uma minoria. Neste mundo fictício, os juízes criaram o Livro da Lei (“*Book of Law*”), que tem abrangência absoluta, inclusive sobre seus criadores, e são esses juízes quem reforçam a lei, policiando as ruas das grandes cidades e tendo poder discricionário e irrestrito para sentenciar e condenar a população em flagrante. Neste sentido, fica clara a concentração dos três poderes na figura dos juízes: o legislativo (na criação do Livro da Lei), o executivo (por meio do poder de polícia) e o judiciário (segundo a capacidade de julgamento e sentença). Uma concentração parcialmente similar é vista em V de Vingança: os agentes estatais desse universo também têm prerrogativas legais que ferem a tripartição dos poderes e constantemente mostram-se acima da incidência da lei. Nesse sentido, são

discutidas diretamente as prioridades principiológicas da sociedade,¹¹ no momento em que são confrontados o Estado de Direito e o devido processo legal com a demanda social por uma justiça rápida, violenta e arbitrária.

A seguir, a discussão sobre vigilantismo e o Estado de exceção, tem que repercutir no universo de V de Vingança, é feita por Chris Comerford, com base no estudo sobre o personagem *Batman* (GIDDENS, 2015, p. 183-200). O Estado de exceção é caracterizado como um momento de suspensão do Direito, ou em outras palavras, um Estado que há uma *força* do Direito, sem a *presença* do Direito (AGAMBEN, 2005, p. 39). Uma das justificativas comuns a esse estado é a condição de necessidade (por decorrência de uma emergência ou crise), em que ele é instaurado pelos entes no poder como medida última à defesa dos interesses e do bem-estar da coletividade (GIDDENS, 2015, p. 184). A proposta do autor é a de que *Batman* representa seu próprio estado de exceção através do vigilantismo, justificado e moralmente legitimado por meio da existência de um vácuo em uma instituição legal (GIDDENS, 2015, p. 184). Conforme conceito de Brian Newby, vigilantes acreditam que a estrutura social é incapaz de resolver determinado problema social, não por conta de negligência ou ignorância de sua existência, mas por completa incapacidade de resolvê-lo (2012, p.4). Outro conceito, de Jared Keller, conceitua a prática do vigilantismo como uma tomada de justiça às próprias mãos, por parte de um anti-herói, com base em uma total descrença no correto funcionamento da execução da lei (2009, p. 3).

Com efeito, tanto *Batman* quanto V representam claramente a figura do anti-herói – ambos extrapolam a legalidade ao empregarem táticas violentas e moralmente questionáveis, como agressão física, tortura e vigilância intrusiva. Ambos personagens, não por acaso, são constantemente comparados a “terroristas que combatem criminosos” (NEWBY, 2012, p. 4). Neste sentido, o vigilantismo surgiria como um contrapeso ao Estado de exceção: o indivíduo adota um Estado particular de exceção, legal e moralmente, em combate às instituições totalitárias. Uma contraposição a essa ideia e contraste entre os dois personagens é a de que *Batman* segue um código de conduta moral particular, em que se recusa a matar outra pessoa; esse princípio é completamente ignorado por V, porém é compartilhado por Evey. Cassandra Sharp, por sua vez, atribui a necessidade de vigilantismo à soberania do povo. O vigilante é, portanto, o indivíduo que assume autocraticamente a responsabilidade pelo poder e autoridade da sociedade e que age excepcionalmente em respeito à demanda do povo (2012, p. 360).

11 “Isso nos permite questionar o valor da teoria da separação dos poderes. Se uma sociedade pode funcionar melhor sem ela, isso torna a teoria desprovida de valor?” (GIDDENS, 2015, p. 54, tradução nossa).

Com base nessa lógica, *Batman* e *V* não agiriam em desrespeito à lei, mas em respeito a um imperativo moral, que ensejaria sua ação social em defesa da soberania popular, dentro de um contexto de excepcionalidade. Ambos os personagens violam a norma, com o intuito de protegê-la; estão à margem do espectro legal, ainda assim, agem em defesa, se não da lei em sentido estrito, de princípios fundamentais do convívio em sociedade. Ambos os personagens inserem-se, portanto, em um contexto de exclusão à sociedade – em caráter de claro martírio, sacrificam sua integridade física e social enfrentam a retaliação do ordenamento jurídico que acreditam estar decadente, de modo que uma nova e melhor ordem possa surgir, em benefício da coletividade.

3 O PAPEL DO DIREITO NA SOCIEDADE EM V DE VINGANÇA

3.1 Sinopse da História em Quadrinhos

A história começa com uma voz na rádio, A Voz do Destino, anunciando a data: 5 de novembro de 1997 – o dia de Guy Fawkes. Nas ruas, há presença da polícia e vigilância constante por câmeras. Uma garota de dezesseis anos, Evey Hammond, e um homem, V, vestem-se em frente ao espelho, paralelamente.

A garota sai às ruas e aborda um homem, oferecendo serviços de prostituição, sob o pretexto de compensar a falta de dinheiro que seu trabalho diário provia. O homem revela ser um agente do Dedo, o serviço de polícia do Estado, e ele e seus companheiros detêm Evey, anunciando sua pretensão de violentá-la e matá-la em seguida. Antes disso são, contudo, interrompidos por uma figura mascarada – V.

O homem, que utiliza a máscara de Guy Fawkes, ataca-os, deixando apenas dois oficiais vivos, e resgata Evey. Leva-a até um terraço e aponta para as Casas do Parlamento. O Parlamento explode e V assume a autoria do ato. Em seguida, fogos de artifício disparam aos céus e as explosões formam um V no ar, assinalando publicamente sua responsabilidade.

No rescaldo do evento, dia 6 de novembro, o Líder, chefe do governo, conversa com os representantes de agências da Nórdica Chama, o partido político da situação: Conrad Heyer (Olho), Brian Etheridge (Ouvido), Eric Finch (Nariz) e Derek Almond (Dedo). O Líder ordena a Almond que identifique e assassine a pessoa responsável pela explosão.

Na Torre Jordan, sede da rádio (Boca), Lewis Prothero, o responsável pela Voz do Destino, prepara-se para noticiar o acontecido. Almond aparece e conversa com Roger Dascombe, o programador. Prothero anuncia uma versão distorcida dos fatos, atribuindo a explosão a uma demolição planejada para evitar congestionamento na rodovia, e os fogos de artifício a um mero efeito colateral.

V põe uma venda sobre os olhos de Evey e leva-a à Galeria das Sombras, sua casa. Introduce nela músicas, filmes, pinturas e livros – todos banidos pelo governo por serem considerados subversivos. V acrescenta que, apesar do esforço do governo para erradicar a cultura, algumas culturas foram ainda mais erradicadas do que outras – referindo-se a culturas minoritárias, em particular, a da população negra.

Ainda no dia 6, Lewis Prothero segue em um trem, junto a agentes da polícia e repete

a todos seu fascínio por bonecas. V invade o trem e silenciosamente mata os dois agentes e sequestra Prothero.

Finch e Dominic, seu colega, sobem a bordo do trem – agora uma cena de crime. Encontram na cabine de Prothero os cadáveres intocados dos agentes e um símbolo – a letra “V” envolta em um círculo – desenhado na parede. Finch encontra também uma flor, uma Rosa “*Violet Carson*”, declarada extinta após a guerra nuclear. Finch nota o interesse do suspeito pela letra V, bem como sua frieza nos assassinatos, e questiona-se se há uma mensagem por trás de seus atos.

Na Galeria das Sombras, V finalmente apresenta-se a Evey como um indivíduo sem nome, chamado apenas de “V”. Evey conta sua história: nasceu em setembro de 1981, durante o período da recessão. Comenta sobre “a guerra”: um confronto nuclear entre os Estados Unidos e a União Soviética, que dizimou a maior parte do planeta e afetou severamente o clima global. Diz que, nos anos seguintes, o país foi palco de uma intensa onda de violência, irrefreável por conta da ausência de governo. Dentre os grupos que pretendiam tomar o poder, um deles sobressaiu-se: a Nórdica Chama, uma coalizão de grupos fascistas, aliados às grandes corporações. O partido logo enviou negros, paquistaneses, radicais e homossexuais – bem como o pai de Evey, por conta de sua participação em um grupo socialista, quando jovem – a campos de concentração.

No escritório do Primeiro-Ministro, Finch conversa com o Líder e afirma que V é um psicopata, que não luta por concessões, mas por sangue. O Líder diz já saber disso e ressalta a importância da voz de Prothero para a identidade do Computador Destino e o impacto que sua ausência causará para a ordem nacional.

De volta à Galeria, V, por outro lado, ressalta à Evey a importância do teatro e do melodrama, enquanto veste-se com uma fantasia circense. Lewis Prothero acorda, uniformizado, na Galeria das Sombras, em uma simulação de um campo de concentração - “Campo de Readaptação de Larkhill”. V surge com sua nova fantasia e revela que Prothero, antes de ser selecionado para se tornar a Voz do Destino, era um comandante desse Campo de Readaptação. Apresenta a Prothero sua coleção de bonecas, vestidas com uniformes de prisioneiras e alinhadas em sequência – V comenta a ironia de seu fascínio por porcelana e plástico, frente a seu desprezo por carne e osso.

V revela, ainda, ter sido paciente da instalação médica (apelada de “Rancho da Alegria”) do Campo de Reabilitação – na sala “V”, em numeral romano. Comenta sobre o

trabalho de Prothero – lidar com as fornalhas – e incinera dezenas de suas bonecas. Larga o corpo inconsciente de Prothero em frente a Nova Scotland Yard e desaparece. Almond leva Prothero, maquiado em semelhança a uma boneca e completamente insano, à Torre Jordan. Uma nova voz assume a Voz do Destino, mas a população estranha e começa gradualmente a perder sua confiança na mídia.

É 12 de dezembro de 1997. O Líder, Adam Susan, reflete sobre suas conquistas e sobre sua admiração sincera pelo fascismo – acredita ser a melhor alternativa para tornar um país unido e forte, ao passo em que liberdades e escolhas seriam um luxo. Entra em um prédio – *Old Bailey*, no topo do qual paira uma estátua da Justiça –, onde confessa seu amor por uma única entidade: o computador chamado Destino, que vigia constantemente todos os cidadãos de Londres.

Horas mais tarde, V passa pelo mesmo prédio e conversa com a estátua da Justiça. Acusa-a de tê-lo traído, ao passo em que ele próprio apaixonou-se por outra: a anarquia. Coloca um presente aos pés da estátua e afasta-se. O presente era uma bomba, que explode a estátua e o prédio.

Em outro lugar, Finch tenta conversar com Lewis Prothero, sem sucesso, para descobrir alguma informação sobre seu suspeito. Frustrado, faz menção de deixar a sala e retornar às cinco horas – a menção ao número causa uma reação em Prothero, que comenta a sala onde V era prisioneiro: sala cinco.

Na Galeria das Sombras, Evey manifesta interesse em ajudar V em seus planos – ele concorda, comparando o ato com o de Fausto, protagonista de um clássico da literatura alemã, que fizera um pacto com o demônio.

Na Abadia de Westminster, em 20 de dezembro, o bispo Anthony Lilliman faz um sermão clamando por ajuda divina contra um “avatar da danação” que apareceu em suas visões. Ao final da missa, Dennis, criado de Lilliman, apresenta-o a Evey, disfarçada como uma criança prostituta e deixa o quarto.

O bispo tenta seduzir Evey, que abre uma janela para a entrada de V. Percebendo seu nervosismo, Lilliman leva-a a outra sala, onde tenta arrancar seu vestido à força. Evey ataca-o e foge, mas ele sai à sua procura; contudo, depara-se com V, que se apresenta como o anticristo.

Na sala do Ouvido, Conrad Heyer e seu colega escutam conversas privadas ao longo de toda a Londres. Lembram-se que aquela era a “hora das crianças” do bispo e decidem ouvi-

lo. Descubrem, no entanto, a presença de V.

Na Abadia, Finch encontra, além dos corpos, a marca de V na parede e outra rosa. No Ouvido, é informado que havia uma música tocando ao fundo, que impediu a identificação da conversa: a Sinfonia nº 5, de Beethoven – que também consiste em código para a letra “V”. De volta à cena do crime, Finch refaz os passos de V e conclui que este ofereceu a comunhão ao bispo – uma hóstia contendo cianureto.

Evey protesta contra o assassinato do bispo e recusa-se a matar novamente. Enquanto isso, no Nariz, Finch e Dominic descobrem a relação entre V e o campo de readaptação de Larkhill, bem como o envolvimento de Lewis Prothero e de Anthony Lilliman – e de Delia Surridge, uma médica para quem Finch entregou a rosa para análise. Orientam Derek Almond para seguir até Plaistow, residência de Delia, onde encontraria V.

O próximo homicídio é, como premeditado, o de Delia Surridge. Ela conta estar profundamente arrependida de seus atos e compara-os com o experimento de Milgram. V mata-a com uma injeção letal e indolor, aplicada durante seu sono, e mostra seu rosto uma última vez. Na saída, encontra Almond, mas sua arma falha e ele também é morto por V.

Finch recebe o diário de Delia, contendo os relatos de seu trabalho em Larkhill e conta suas descobertas ao Líder – ressaltando que o material poderia ter sido forjado por V. Diz que no campo de reabilitação os pacientes receberam doses de um “composto 5”, que causou mutações e a morte de quase a totalidade do grupo – exceto de dez, inclusive o paciente da sala V. Este desenvolveu um efeito colateral similar à esquizofrenia, além de ter se mostrado particularmente habilidoso e prestativo. Com suas liberdades conquistadas na prisão, projetou gás mostarda e napalm, explodiu o complexo e fugiu.

V apresenta, sozinho, uma peça autoral (“Este Vil Cabaret”), fazendo uma alegoria sobre a história até então. Na Galeria das Sombras, Evey tenta beijar V – ele sugere que a garota acredite que ele seja seu pai. Leva-a para fora da Galeria e nega a informação, em seguida abandonando-a.

Rosemary Almond, viúva de Derek Almond, tem sua pensão rejeitada pelo governo e é forçada a voltar-se para outros homens, como Roger Dascombe, por ajuda – o interesse destes, por outro lado, resume-se a mero aproveitamento sexual da situação de vulnerabilidade de Rosemary.

Em 23 de Fevereiro de 1998, V invade a Torre Jordan e transmite uma mensagem, em que ele relembra a responsabilidade da população pela escolha dos líderes tirânicos ao longo

da história. Incita o povo, então, a derrubar esses líderes e a tomar sua própria liderança, em prazo de dois anos.

Finch briga com Peter Creedy, que tomou o lugar de Almond como chefe do Dedo, por este ter comentado sobre o caso de Finch com Delia – o detetive acerta um soco no rosto do colega e é ordenado a tirar férias compulsórias. Enquanto isso, Evey é acolhida e começa a morar com um gângster chamado Gordon.

O casal frequenta um bar, "*Kitty-Kat Keller*", também frequentado por Rosemary Almond e por outro gângster escocês, Alistair Harper, com quem Gordon tem uma rixa. Um tempo depois, Harper assassina Gordon com uma espada, na porta da casa deste. Evey pega uma arma e planeja vingança. Enquanto espera, em frente ao bar, descobre que Rosemary tornou-se dançarina da boate. Quando está prestes a atirar em Harper, é sequestrada por uma figura mascarada.

Evey sonha que está sendo perseguida por V e acorda em uma cela. É interrogada sobre o mascarado e é torturada diariamente. Em sua cela, encontra uma carta autobiográfica escrita por uma mulher chamada Valerie – uma atriz homossexual que foi aprisionada em Larkhill e torturada pelo governo da Nórdica Chama, mas que nunca cedeu sua integridade. A mensagem inspira Evey a suportar sua própria tortura.

Após recusar-se a assinar um termo incriminando V, ela é liberada. Descobre que a prisão era falsa e os agentes, bonecos. Caminha pela falsa prisão e percebe estar na Galera das Sombras. Evey confronta V, que diz tê-la apenas liberado da prisão de sua própria felicidade – uma vez que ela, ao ser confrontada com a morte de seu corpo ou de seus princípios, preferiu a morte física. Leva-a ao topo do prédio, nua, em meio a uma chuva torrencial, onde ela aceita sua nova identidade – madura e íntegra.

V revela que Valerie era real e prisioneira da cela IV, ao lado da sua, e oferece a Evey a chance de assassinar Alistair Harper – ela recusa, mantendo sua promessa de nunca mais participar do assassinato de alguém. O Líder vê uma mensagem do computador, Destino, dizendo: “Eu te amo” e começa gradualmente a perder a sanidade.

É cinco de novembro de 1998 – passou-se um ano desde o começo da história. V explode a torre do Ouvido e do Olho, matando Brian Etheridge, e em seguida, explode a torre Jordan, a Boca. Propaga ainda uma mensagem pelas ruas, utilizando a Voz do Destino, anunciando que, por três dias, as pessoas terão sua privacidade de volta – instaura, assim, a lei do Faça-O-Que-Quiser.

As ações de V começam a inspirar movimentos sociais – com a pixação de seu símbolo em um muro. A voz do povo começa a tomar força e a ser ouvida novamente, fomentada pela indignação contra a violência policial, e instaura-se um clima anterior ao anarquismo: o caos (“*Verwirrung*”), conforme explicado por V. Na Galeria das Sombras, V informa a Evey que ele mantém acesso ao computador Destino, possuindo uma réplica do aparelho no subsolo.

Enquanto isso, Creedy, chefe do Dedo, organiza uma força paramilitar com o gângster Alistair Harper e pretende tomar o poder de Governo. Helen Heyer, que, por outro lado, pretende colocar seu marido, Conrad, no governo, intercepta Harper e oferece a ele ainda mais dinheiro em troca de sua lealdade.

Por sua vez, Eric Finch, que estava desaparecido, chega até o Campo de Larkhill. Com a intenção de entender o funcionamento de V, toma quatro pílulas de LSD e alucina ser um prisioneiro da instituição. Ainda sob parcial efeito da droga, retrança os passos de V e descobre seu real esconderijo, na estação de metrô. Os dois confrontam-se e Finch consegue atirar em V.

Nas ruas, o Líder dirige-se a caminho de realizar um discurso à população londrina. No entanto, é interceptado por Rosemary Almond, viúva do antigo chefe do Dedo, que o mata como ato de vingança por sua indiferença. Creedy, atual representante do Dedo, anuncia publicamente a morte de Adam Susan e comunica a passagem da autoridade nacional ao Dedo. Em meio ao discurso, Finch aparece e comunica a morte de V.

Na Galeria, V secretamente despede-se e orienta Evey a seguir seus passos – além de mostrar a ela um vagão de metrô repleto de flores. Diz que ela deve descobrir quem é a pessoa por trás da máscara, sem, contudo, removê-la – e apresenta como último pedido um funeral viking. Após a morte de V, Evey reflete e finalmente chega à conclusão: é ela quem deve ser a pessoa atrás da máscara.

Nas ruas, é instaurado um clima de caos e destruição. Alistair Harper assassina Peter Creedy e toma controle da Nórdica Chama. Contudo, ele logo é assassinado por Conrad Heyer, que descobre o caso de Harper com sua esposa, Helen Heyer. Finch abandona Dominic e desaparece novamente. Após isso, Dominic vai às ruas e presencia o discurso de V (agora Evey, por baixo da máscara), anunciando a eminente explosão da sede do governo e mobilizando a população a fazer uma escolha: tomar controle de sua própria liberdade ou retornar às correntes.

No caos que se segue, Dominic é quase morto, mas consegue escapar e ser resgatado por Evey. Ela, agora assumindo a identidade e o propósito de seu mestre, concede a V seu funeral e, carregando o trem com seu corpo e com toneladas de explosivo, destrói o último símbolo do regime: a sede do governo, o escritório do Primeiro-Ministro. Dominic acorda e o ciclo de aprendizado recomeça: Evey, agora, a mestre, e Dominic, o aprendiz.

A história termina com Londres frente a um futuro incerto, apenas com a promessa de ajuda de V, não de sua liderança. Por sua vez, Finch, calmamente fumando um cachimbo, caminha para fora da cidade, com rumo igualmente incerto.

3.2 Agentes Sociais

A sociedade em V de Vingança é composta por três entes majoritários: o Estado, a população e, orbitando esses dois, a figura de V, inserida no contexto do indivíduo. O Estado, por sua vez, é constituído de maneira semelhante ao símbolo imagético do Leviatã, de Thomas Hobbes (2014), vez que sua constituição assemelha-se à de um gigantesco indivíduo: as agências que o compõem recebem o nome de diversos órgãos do corpo humano, cada qual responsável por um sentido. A população vive sob controle absoluto do governo e, sem consciência ou força moral para insurgir-se contra essa estrutura, vive em um estado animalesco travestido de normalidade: os habitantes da Londres fictícia ou se contentam com uma existência pacífica e alienada, segura sob os braços de um Estado paternal, ou vive em eterno estado de desregramento e violência, como as gangues que constantemente disputam domínio sobre o local. V, por outro lado, surge inicialmente como a força de um homem só, que, liberto do manente estado de torpor que acomete o restante da população, é movimentado por um propósito concreto e singular, o anarquismo, e não se impõe restrições no intuito de alcançar seu objetivo: a destruição do Estado fascista e a instauração da anarquia – a ordem voluntária.

3.2.1 Estado

O Estado em V de Vingança é dominado pelo partido da Nórdica Chama, uma coligação de pequenos grupos fascistas que tomou o poder com base na violência – após a

guerra nuclear fictícia entre Estados Unidos e a União Soviética, a sociedade entrou em colapso e ingressou em um momento de intensas e violentas disputas entre pequenas gangues.

Embora não seja exposto na narrativa, presume-se que, mesmo com a dissolução de boa parte dos países do globo, o governo de Londres permaneceu a existir. Nesta lógica, não é equivocado, portanto, assumir que a Nórdica Chama não simplesmente assumiu uma posição de poder que havia ficado vaga – pelo contrário, tomou violentamente o poder de governo, configurando um Golpe de Estado.

Com efeito, a fraqueza das instituições é tema recorrente em V de Vingança. Não só o governo anterior estava de tal maneira fragilizado que sucumbiu à violência de um grupo paramilitar, a própria Nórdica Chama posteriormente sucumbe perante sua limitada estrutura autoritária. O Estado que se instaura com a ascensão da Nórdica Chama, portanto, não é senão de exceção. Essa exceção não é visível só no extremo rigor imposto pelas leis à população, mas na própria intangibilidade desse Estado e de seus agentes sobre a incidência do sistema jurídico que ele mesmo estabeleceu (Figura 9).

Figura 9 - Evey é flagrada por um agente policial disfarçado e é submetida a seu arbítrio.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 13

É notável então a completa ausência do Estado de Direito nessa sociedade. As leis não são universais, mas incidem sob um espectro limitado do tecido social, isto é, a população, enquanto outro, o Estado e seus agentes, permanece acima dele. Por conseguinte, a legislação da Londres retratada no quadrinho não abrange aqueles que a formulam; pelo contrário, o segmento que legisla e executa a lei tem total poder discricionário para adaptá-la aos seus

interesses particulares. Essa arbitrariedade é apresentada logo nas primeiras páginas, quando um agente da “polícia” da história revela ter absoluto amparo legal para julgar, sentenciar e executar a sentença que achar cabível, sem qualquer freio de autoridade superior (Figura 9).

Percebe-se a semelhança desse agente com o Juiz Dredd, acima mencionado: a ambos é concebida a concentração de ao menos dois dos três poderes constituintes – legislativo, executivo e judiciário –, com base na confiança institucional em sua discricionariedade. As diferenças entre um e outro, contudo, são que: a) enquanto Juiz Dredd é apresentado como um personagem íntegro e resoluto ao cumprimento de seu trabalho (Figura 10), o agente apresentado em V de Vingança é corruptível e abusa desse poder não só em benefício próprio, mas como instrumento de domínio sobre outrem, e b) o agente da polícia em V de Vingança menciona sua subordinação a uma legislação, possivelmente positivada, o que limita sua atuação enquanto poder legislativo. Nota-se que a primeira diferença é apresentada de modo inteiramente narrativo: enquanto que a cena introdutória do agente de V é a referida acima, a cena introdutória de Dredd mostra-o agindo em estrito cumprimento de seu trabalho.

Figura 10 - Juiz Dredd ressalta sua intenção do estrito cumprimento da lei.



No texto: 1) “Devo lembrá-lo, cidadão – eu não tenho prazer em exterminar infratores,”; 2) “E você infringiu a

lei por pisar fora da calçada. Eu o sentencio a quatrocentos dias na Prisão Jay-Walker.” e 3) “*Nesta megacidade do futuro, todos os crimes, não importa quão pequenos, são julgados rigorosamente pelos Juízes. Os infratores são levados a uma prisão especial ‘Jug 1’.” (Tradução nossa).

Fonte: WAGNER, John; EZQUERRA, Carlos, et al. Judge Dredd: The Complete Case Files, Volume 1. Rebellion, 2000 A.D., 7ª ed., 2009, p. 336.

De fato, não há indícios de haver uma separação teleológica entre os poderes do Estado na sociedade de V de Vingança. Em vez disso, existe uma separação funcional, em que cada agência representa um órgão, que representa um sentido, que representa uma função. Deste modo, em vez de partições do poder estatal, tem-se o fracionamento de seus ramos de atuação.

Sendo assim, o Nariz é a agência estatal de investigação criminal, cuja atuação é similar à da Polícia Civil. Eric Finch, e posteriormente seu ajudante, Dominic Stone, representam então a função análoga ao Investigador ou Detetive de Polícia. Depreende-se da narrativa que as funções do cargo envolvem a descoberta de indícios de autoria e materialidade de ações criminosas, bem como o levantamento de provas e coleta de dados estatísticos. Sua atividade-fim é, por conseguinte, a investigação criminal, muito embora seja perceptível sua competência para efetuar prisões e, em últimos casos, o uso de armas de fogo para conter ou neutralizar o suspeito.

Ressalta-se que Eric Finch é um dos poucos que mantém consciência crítica acerca das políticas do governo ao qual trabalha – motivo pelo qual é frequentemente advertido e ameaçado por seu superior, Adam Susan (Figura 11). Essa criticidade pode ser efeito colateral ao exercício de sua atividade – a liberdade de atuação necessária ao trabalho investigativo permite que o investigador descubra os elementos internos à estrutura social. Esse germe de insurreição é também arguivelmente o motivo que ensejou a adoção de Dominic como novo pupilo de V, ao final da história. Além disso, o fato de representar outra parcela da força policial do Estado, embora não a polícia repressiva de fato, garante ao agente certa autonomia de expressão de pensamento – possivelmente outro efeito colateral da própria arbitrariedade do Estado, uma das únicas pessoas capazes de criticar o sistema é também a que detém o poder para silenciar essas críticas.

Figura 11 - Finch contesta as políticas governamentais diretamente ao Líder.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 33.

O olho é a agência responsável pelo permanente estado de vigilância sob o qual a população é submetida. Como uma espécie de pan-óptico, isto é, uma penitenciária em que há possibilidade de vigilância absoluta dos prisioneiros, sem que estes saibam se estão sendo observados ou não, o espaço social como um todo torna-se uma grande prisão, em que todos os presidiários, a população em geral, é submetida aos olhos da instituição totalitária. É similar ao elemento narrativo utilizado por George Orwell, em sua obra 1984: os aparelhos televisivos (“teletelas”) não só serviam para noticiar os anúncios da entidade totalitária, O Grande Irmão, mas eram, na maior parte do tempo, os instrumentos permanentes de vigilância da população e constituíam peças fundamentais ao controle social pelo Estado.

Esse eterno estado de vigilância é apresentado de modo a denunciar a total ingerência do Estado sobre a vida privada. A câmera é uma presença constante, cujo olhar frio e imutável rapidamente leva a uma sensação de paranoia generalizada. De fato, o medo instilado pela insegurança e paranoia mostra-se um mecanismo friamente eficaz de controle populacional – com medo da repressão estatal, as pessoas são forçadas a abdicar de sua livre expressão mesmo no núcleo familiar. A dificuldade de libertação desse estado paranoico é particularmente demonstrado quando V anuncia o desativamento das câmeras e a população, incrédula, demora a acreditar que estavam livres da persecução visual (Figura 12).

Figura 12 - Uma criança observa, incrédula, uma câmera de monitoramento público desativada.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 190.

Não por acaso, o representante do Olho, Conrad Heyer, é retratado de maneira quase pejorativa – é apresentado como um indivíduo moralmente fraco, completamente submisso à sua esposa, e com manifesta inclinação ao *voyeurismo*. O fetiche em questão, em contrário a ser introduzido gratuitamente, cumpre a função de denunciar a inerente contradição ao estado de vigilância. Em outras palavras, enquanto a população era forçada a ter sua intimidade invadida e exposta aos agentes do governo, essa vigilância era utilizada não com a estrita prerrogativa legal, de monitoramento de atividades subversivas, mas em proveito aos próprios interesses pessoais do agente.

Esse confronto entre liberdades fundamentais e vigilância estatal visto em V de Vingança encontra respaldo na realidade, ao se considerar o sistema de vigilância social da China. O modelo foi alvo de controvérsia, por conta do alto nível de ingerência estatal sobre a privacidade da população, tendo sido comparado inclusive com o Grande Irmão orwelliano (BOTSCHAN, 2017). No Sistema de Crédito Social (SCS), a população terá suas atividades diárias monitoradas, desde a diligência no pagamento de contas, até as horas dispendidas em lazer, com base na informação provida por seus aparelhos pessoais, e os dados coletados servirão como critério de base para a criação de um *ranking* nacional, que servirá como critério de elegibilidade a políticas sociais (CHIN; LIN, 2017).

O argumento oficial do governo chinês é a preponderância da sinceridade nas relações entre Estado e população: o sistema “reforçará a sinceridade nos assuntos do governo, sinceridade comercial, sinceridade social e a construção de credibilidade judicial” (BOTSCHAN, 2017, tradução nossa). Em V de Vingança, o que se observa é, em

contraposição, o predomínio do medo de contradizer as políticas públicas. Novamente o embate entre o bem-estar social e as liberdades individuais é posto em tela: o argumento desses governos retratados, o fictício e o real, é o de que a vigilância em massa promove maior capacidade de atenção estatal ao bom funcionamento da sociedade, o que não deveria ser freado por liberdades individuais.

O Dedo é a agência estatal que cumpre a função de polícia repressiva, sendo portanto análoga à Polícia Militar. Neste sentido, é o órgão que exerce o policiamento ostensivo, repressivo imediato e de garantia da ordem pública. Além disso é apta a promover a investigação criminal e a perseguição e captura de foragidos à justiça. No entanto, a intensidade como essa repressão é aplicada, como se observa ao longo da narrativa, depende diretamente da conduta de seu representante.

As motivações por trás da escolha de seus representantes aparenta denunciar não só a corruptibilidade do sistema como um todo, mas a nocividade oriunda das exigências morais que essa instituição preconiza. Utilizando-se de dois representantes ao longo da história, V de Vingança consegue ilustrar dois modelos de conduta que tipificam o comportamento responsivo ao exercício profissional na instituição. O primeiro deles, na figura de Derek Almond, embora configure um modelo aparentemente íntegro de cumprimento da função, implica também em uma brutal violência doméstica como possível sequela e válvula de escape da tensão do trabalho. Em contraposição a isso, o sucessor Peter Creedy, apesar de não aparentar traços marcantes de violência em âmbito privado – é inclusive morto sem qualquer condição de autodefesa –, é um profissional altamente corrupto. Isso é visível no momento em que incorpora à instituição um notório grupo de criminosos, e participa de um esquema para aplicar um golpe de Estado ao próprio governo ao qual estava subordinado, visando promover o assassinato de seu superior, Adam Susan.

A Boca é o órgão institucional responsável pelo anúncio das notícias e das medidas do governo da Nórdica Chama à população. Sua transmissão é mandatória e disseminada ao longo de todo o território. A caracterização dessa agência é voltada a personificação do Estado como um indivíduo físico, motivo pelo qual Lewis Prothero, o responsável pela Voz do Destino, é mantido em estado de anonimato, apesar de sua voz ser ouvida por toda a população. Nota-se aqui a prioridade de manter o Estado como um ente singular, dotado de membros ativos, consciência e voz própria. O representante da Voz do Destino é assim escolhido por conta de sua voz imponente e retumbante; essas características eram assim

repassadas à entidade estatal, de modo a criar não só uma intimidade entre o ente público e a população, mas também a reforçar sua autoridade e legitimidade.

Aliado ao Nariz, a Boca é uma das únicas agências que apresenta um personagem dotado de criticidade acerca da estrutura social em que se insere. No entanto, se Eric Finch é um sujeito íntegro e que se aproxima de V enquanto agente narrativo, por conta de sua determinação principiológica, Roger Dascombe, responsável pelo correto funcionamento da agência de comunicação como um todo, aproxima-se mais do restante da população, dado seu cinismo. A mera crítica às instituições, portanto, mostra-se insuficiente; é necessária a ação para que a contestação possa surtir efeitos concretos. Finch expressava seu descontentamento com as políticas públicas diretamente ao Líder; Dascombe lançava comentários fugazes denunciando sua consciência da imoralidade dos atos de agentes estatais. A principal diferença entre esses dois agentes públicos reside, portanto, no profundo cinismo que permeia a criticidade do segundo: sua consciência é meramente negativa; sua crítica desconstrói o modelo instituído, mas não propõe uma alternativa ou confronta diretamente essas medidas.

O Ouvido compõe outro componente do sistema de vigilância e controle social da Nórdica Chama. A maior proeminência narrativa, contudo, ainda cabe ao Olho, possivelmente por conta da maior clareza da informação propiciada pelo emento visual, contraposta ao sonoro. Exemplo dessa ambiguidade de informação é apresentado no trecho em que V prepara o assassinato de Anthony Lilliman, e os agentes do Ouvido, apesar de estarem acompanhando as movimentações no quarto, têm dificuldade em identificar a situação que ocorria lá dentro – ela só fica clara quando V anuncia sua identidade. No entanto, esse modelo de vigilância não deixa de ter suma importância na realidade. Cresce o número de suspeitas de que as mídias sociais, preponderantemente o *Google* e o *Facebook*, têm usado o áudio captado por celulares e demais aparelhos para a coleta de informações pessoais, de modo a direcionar conteúdo de propagandas (GRIFFIN, 2016). Sendo assim, observa-se que o estado de paranoia induzido pelo estado de vigilância reflete-se tanto no mundo ficcional quanto no real.

Outra agência importante é a Igreja, cujo representante é o Bispo Anthony Lilliman. Na sociedade de V de Vingança há vínculo entre o Estado e a Igreja, o que é visível pelo *slogan* estatal: “Força através da pureza, pureza através da fé.” Esse aspecto é de suma importância por dois motivos: a) denota o caráter moralista que embasa as ações do Estado e de seu aparato jurídico e b) denuncia a completa ausência de liberdade religiosa na sociedade retratada. Com efeito, o falso moralismo desse sistema é retratado tão logo nas páginas

iniciais: a prostituição forçada de Evey, por conta da insuficiência de renda, é rapidamente enquadrada na ilicitude e o agente policial revela que, por conta desse ato ilícito e de sua prerrogativa legal, poderia puni-la da maneira que desejasse, inclusive por meio do estupro. A brutal ironia é dessa forma retratada justamente para denunciar a hipocrisia desse vínculo religioso: o ato da prostituição como profissão é condenado, contudo, a pena de violação sexual é juridicamente amparada (Figura 9).

Outra personagem que ilustra a corrupção do órgão religioso no contexto estatal é o Bispo Lilliman, cujos hábitos de pedofilia eram notórios entre parcelas da população. A personagem é apresentada de maneira integralmente imoral: porquanto detém consciência acerca da nocividade de seus hábitos, justifica-os a partir de uma “tolerância divina”. Mais do que ilustrar a maleabilidade dos princípios religiosos, demonstra-se aqui a corruptibilidade de um agente do Estado: o bispo, enquanto componente do órgão estatal, coloca-se acima da “legislação divina”. Ou seja, uma vez que compete a ele o poder de manifestar a vontade de Deus, cabe a ele também a discricionariedade de aplicá-la ao caso concreto. É arguível também a natureza dessa divindade: Lilliman atribui a inserção da menção a “Satã” em seu sermão a uma exigência do Destino, intitulando-o o Estado como o “Todo-Poderoso”; apesar disso, em seguida menciona as tentações de “Deus” – é possível então que, nessa sociedade, haja confusão entre o Estado e a própria divindade (Figura 13).

Novamente vê-se o caso de concentração dos três poderes, com a diferença de que dessa vez a justiça não provém da fria lei estatal, mas da autoridade de uma divindade. Lilliman assume, portanto, o papel do legislativo, porquanto cria e prega os sermões, que ditam as bases morais para regular o comportamento da população; o papel do judiciário, no momento em que julga as situações concretas, utilizando-se da prerrogativa divina para orientar sua sentença; e do executivo, enquanto aplica, direta ou indiretamente, por meio de seus subordinados, as medidas tomadas. A cena específica que ilustra essa questão é a chegada de Evey aos aposentos do Bispo; o que era, na verdade, um plano orquestrado por V, seria outrora um claro esquema de pedofilia, conhecido e moralmente condenado por demais agentes do local. O excerto a seguir da cena ilustra essa concentração da autoridade divina nas palavras do bispo: apesar de conhecer a ilicitude do ato (o pecado), legitima seu julgamento com base na autoridade divina (a norma), e executa a sentença autoimposta (o perdão).

Figura 13 - Bispo Lilliman e a jurisdição religiosa



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 48.

Por fim, o Estado em si, ou a Cabeça, reside na figura de um único homem, Adam Susan (vulgo Líder), e seu computador semi-onisciente, o Destino. De maneira similar a Prothero, Susan passa a maior parte da narrativa em completo anonimato perante a sociedade – as únicas pessoas que mantêm contato com ele são alguns de seus agentes. Nesse sentido, é clara a intenção de Moore na escolha de um indivíduo antissocial como responsável pela *consciência* do Estado: um sistema governado por pessoas antissociais, torna-se por reflexo um sistema antissocial. Com efeito, a antissocialidade do ditador é explorada ao extremo de ele desenvolver uma paixão platônica por seu computador: a completa repulsa à humanidade leva o próprio líder do Estado a conseguir desenvolver uma aproximação emocional somente com máquina. É notável o simbolismo dessa relação: na sociedade de V de Vingança, o homem que representa o Estado, ou o Estado em si, prefere a companhia de máquinas à de pessoas. Esse Estado, portanto, não é senão um Estado antissocial.

De fato, a antissocialidade dos agentes estatais é explorada frequentemente ao longo da história. Desde Susan e seu amor ao computador Destino, a Lewis Prothero e sua devoção exacerbada a sua coleção de bonecas, até a violência de Almond perante sua esposa. Todas essas características servem para reforçar que, apesar de adotar o discurso do bem-estar social, o Estado de V de Vingança não é um Estado para pessoas. As liberdades individuais nesse universo têm pouca relevância se contrapostas ao interesse abstrato da coletividade – interesse

esse que é ditado pelos indivíduos que estão no poder, e não pela população em si, visto que é proibido o discurso contrário às políticas governamentais.

A antissocialidade de Adam Susan é manifesta ideologicamente em seu monólogo contrário às liberdades individuais e em favor do Fascismo como meio de prevalência da ordem social (Figura 14). Aqui a história estabelece claramente seu núcleo: é um embate entre duas ideias, o Anarquismo contra o Fascismo. As posições políticas das personagens antagônicas são expressamente delimitadas: V é um defensor público do anarquismo, Adam Susan é um porta-voz do Fascismo. Na adaptação cinematográfica (MCTEIGUE, 2005), essa ideologia passou por um processo acentuado de diluição política: os temas centrais foram abordados mais à superfície e o anarquismo tornou-se a defesa da liberdade em sentido amplo, e o fascismo deu lugar a ordem pelo controle.

Figura 14 - Líder e a ideologia fascista.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 39.

Como se observa na figura acima, a inclinação política do Líder é abertamente fascista

– não acredita em direitos civis, apenas na força e na unidade. Essa característica, muito embora negativa, implica em certa humanização do personagem – apesar de ser claramente apresentado como o antagonista da história, seus atos são fundamentados em uma sincera crença acerca da legitimidade do Fascismo como meio de reconstrução da Londres pós-guerra.

3.2.2 Povo

A população é dividida em dois espectros bastante contrastantes: de um lado, existe a parcela que vive sob um constante estado de letargia, sem capacidade moral para se contrapor aos desmandos do Estado; o outro segmento da sociedade vive às margens da legalidade e é composto majoritariamente por criminosos e gangues reminiscentes do estado primórdio da Londres de V de Vingança, que vivia tomada por numerosas escaramuças entre esses grupos.

Entre esses transgressores, argüivelmente o mais proeminente deles é Alistair Harper, um dos rivais de Gordon, o gângster que acolhe Evey em sua casa. Harper representa bem a população de V de Vingança pois constitui um exemplo de indivíduo completamente amoral, cuja postura irônica assemelha-se à de Dascombe. Nota-se aqui seu distanciamento frente a imoralidade: Alistair não enxerga seus atos como errôneos ou inadequados, apenas como um produto do contexto em que vive. Sua amoralidade reside portanto em sua neutralidade aos preceitos morais – age com base no que lhe garantir maior benefício próprio, sem grandes princípios a guiar sua conduta. Não é por acaso então que Harper participa não só de um, mas de dois esquemas de derrubada do governo e tomada do poder. No fim, naturalmente escolhe o lado que lhe oferece maior benefício e rapidamente trai a outra parte. Esse completo estranhamento à moral e à política traduz a essência da alienação da população: não importa quem esteja no poder, ou o que represente esse poder, contanto que o *status quo* mantenha-se em mínimas condições de normalidade. Com efeito, Harper participa de diversos ramos da narrativa, sem, contudo, ter um enredo particular para si: é o responsável pelo assassinato de Gordon, que desencadeia a tentativa de vingança de Evey, que, por sua vez, completa seu treinamento como sucessora de V; vende a arma para Rosemary Almond, que a usa para assassinar o Líder e completar, incidentalmente, os planos de V; envolve-se com Helen Heyer e, por conta de seu adultério, causa o assassinato do próprio pretendente ao cargo de Líder no esquema que compunham; trama também, por fim, com Peter Creedy, um plano paralelo de

golpe de Estado e, após trair e assassinar o chefe de polícia, consegue ascender a um cargo de proeminência no Estado. A condição de Alistair, assim sendo, é a de um eterno não-pertencimento, uma hipérbole da população sob o domínio do Estado paternalista – vive completamente à margem: da moralidade, do Direito e da própria narrativa.

Exemplo contrastante a esse é Helen Heyer, esposa de Conrad Heyer, cuja ambição e obstinação contrapõem-se às de Adam Susan e a do próprio V. Com efeito, ela compartilha com V um desejo quase comum: planeja o fim do governo de Susan – porém, ao contrário do mascarado, pretende a manutenção do aparato estatal e a instauração de seu marido, que mantém sob total submissão, na posição de Líder. Esse plano de governo indireto é de suma importância, pois aborda um tema central no universo de V de Vingança: o intenso sexismo que permeia as relações sociais. A personalidade e o intelecto de Helen seriam suficientes, se não para garanti-la a posição de Líder, ao menos uma posição de chefia em um cargo do governo. Entretanto, a ela é renegado qualquer papel com pertinente atuação social – as mulheres não têm espaço nas instituições dessa Londres ficcional. Por conta disso, Helen é forçada a recorrer à manipulação de diversos homens para garantir o sucesso de seu plano – e quase consegue, não fosse por força de outros movimentos do acaso.

Além disso, as temáticas da tutoria e do sexismo são presentes ao longo da narrativa do quadrinho e, com base nesses aspectos, é possível traçar um paralelo entre V e Evey, Adam Susan e Helen (ARN, 2015, ...FATHERHOOD, MENTORSHIP...). A relação de V e Evey é voltada, em seu cerne, à superação do mestre pela pupila. V, o tutor, acolhe Evey, a aprendiz, e incentiva seu potencial individual – de maneira indubitavelmente controversa, segue a extremos para libertá-la de suas próprias prisões e fazê-la transcender sua existência particular até o atingimento de um propósito. Com a morte de V, o ciclo se fecha, e cabe a Evey recomencá-lo, assumindo literalmente o papel do mestre e adotando um novo pupilo, o que leva inclusive a questão de que o próprio V poderia ter sido um aprendiz da Galeria das Sombras. Diferente é a situação de Helen: desprovida da orientação de um mestre, aprendeu, até onde é demonstrado na história, a sobreviver sozinha em uma sociedade abertamente hostil a seu gênero. Sua busca pela superação do mestre – a entidade que estabeleceu as regras a partir das quais ela deve seguir – não reside em uma relação de afeto, mas sim de completo ódio. Em contraposição a Evey, que supera seu mestre com o intuito de repassar o conhecimento por ele provido, Helen busca superar Susan motivada por um senso de injustiça perante o sistema por ele imposto. Pretende provar que, apesar das severas limitações sociais

interpostas pelas instituições do Estado, sua condição individual transcendeu as restrições do ordenamento jurídico.

A terceira figura de proeminência é Rosemary Almond, viúva de Derek Almond. Representa o outro espectro da alienação moral: enquanto Alistair usa sua amoralidade para distorcer os interesses alheios em seu benefício, Rosemary encontra-se em condição de completa vulnerabilidade, quando confrontada pela intensa resistência que a sociedade exerce sobre sua atuação. Seu relacionamento com Derek é visualmente contraposto ao de Helen e Conrad Heyer – Rosemary vive em situação de constante e violento abuso por parte de seu marido, assim como Conrad sofre, em nível psicológico, por parte de sua esposa. A situação de Rosemary é agravada com a morte de seu marido, que era o responsável não só por prover a renda familiar, mas por garantir a presença social de sua esposa. Após sua morte, as injustiças do sistema logo começam a se fazer presentes: a pensão à Rosemary é negada, sua presença no bar local é recusada e ela é, por fim, forçada a se tornar uma *showgirl*. A partir disso, sua narrativa atinge similaridades com a de Helen: ambas planejam o assassinato de Adam Susan, que julgam responsável pela situação em que se encontram. A diferença é que Rosemary consegue concretizar seu plano – e em seguida sofrer as duras punições, físicas, do sistema policial.

3.2.3 Indivíduos

V surge como representante da terceira força, que orbita de maneira paralela às outras duas (isto é, povo e Estado), que compõe e movimenta a cidade de Londres na história em quadrinhos. É um elemento marginal aos dois anteriores: não faz parte tampouco da população majoritariamente amoral, mas não é inserido como agente do Estado – em contrário, seu foco principal é a destruição deste. Surge como uma potência diametralmente oposta à de Adam Susan: enquanto este representa o *status quo* e o aparato estatal, aquele personifica a revolução e o anarquismo. Com base nisso, portanto, é arguivelmente o personagem cuja essência reside na manutenção de sua individualidade perante um sistema fascista, motivo pelo qual representa o segmento social do indivíduo. V significa, conforme reitera ao longo de toda a história, uma ideia, e todo o propósito de sua existência gira em torno da completude desse ideal. A obsessão da personagem com a letra V é explorada tanto em nível narrativo, pelas frequentes menções ao aparecimento reiterado da letra na Galeria

das Sombras (MOORE; LLOYD, 2006, p. 45), quanto em nível metalinguístico – a formatação dos capítulos obedece a inserção da inicial “v” em todas as palavras. É um personagem claramente anti-herói, cujas práticas de vigilantismo equiparam-no ao patamar dos outros personagens anteriormente abordados – Demolidor, Juiz Dredd e *Batman*. Sua moralidade confunde-se: ao passo em que é movido por um objetivo claramente moral, a crença na liberdade da população por meio do anarquismo, a violência dos métodos que utiliza para alcançar esse fim aproximam-se de notável imoralidade, motivo pelo qual ele é inserido em uma zona cinzenta do espectro moral – o anti-herói.

O confronto entre V e Adam Susan é a origem também do nome da história: V trava uma "*vendetta*", isto é, um processo de vingança contra Susan e os agentes da penitenciária de Larkhill, tanto em âmbito físico (o assassinato da pessoa) quanto em nível imaterial (o embate entre duas ideologias antagônicas). Esse confronto é explorado também no âmbito da metalinguagem, aos moldes das radionovelas, uma vez que é retratada uma espécie de drama romântico entre ambos, tendo como intermédio do conflito as suas musas (a estátua da Justiça, para V, e o computador Destino, para Susan). Isso porque uma das possíveis origens da formatação tradicional das histórias em quadrinhos, isto é, a ilustração da imagem limítrofe da ação dentro de uma sequência, é arguível herança dessas radionovelas. Nesse sentido, como essas narrativas de rádio não dispunham do elemento visual (o que gera a ambiguidade já mencionada acima), elas necessitavam da ilustração mais clara e exagerada possível dos estados das personagens – os heróis eram extremamente heroicos e os vilões, extremamente vilanescos. De maneira similar, os quadrinhos, por não disporem do dinamismo proporcionado pelo cinema ou pelo teatro, necessitam adotar o mesmo recurso: cada quadro ilustra um recorte estático de uma sequência de movimento, enquadrando esse que identifique com maior clareza possível a natureza da ação (EISNER, 2000, p. 38). Sendo assim, o conflito toma forma com base em um pequeno drama inserido ao longo da trama maior: V descobre que sua musa, a Justiça, “traiu-o” com Adam Susan – que descreve simbolicamente como “um homem de braçadeiras e botas” (Figura 15); em contrapartida, V “seduz” a dama de Susan, o computador Destino, no momento em que o invade e codifica uma falsa mensagem de amor ao Líder. As claras referências à dramaticidade da radionovela transparecem na linguagem utilizada por V, tanto nas constantes aliterações comuns à mídia, quanto na dramaticidade exacerbada dos diálogos que cria para a estátua da Justiça.

Figura 15 - V discute com sua musa, a Justiça.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 42.

Essa discussão, embora retratada com a comicidade inerente ao contexto, traz como fundo uma discussão mais séria: V anuncia, por meio de sua linguagem teatral característica, sua completa descrença na capacidade do sistema jurídico de garantir a justiça. A traição acusada por ele diz respeito à manipulação do aparato jurídico pelas mãos do Estado fascista de Susan – a represália de V, além da invasão do computador Destino, seria exercida por meio da adoção de outra musa: a anarquia. Isso é importante por dois vieses: estabelece um plano de fundo, pois sugere que V já teve crença no funcionamento do Direito (ou seja, sua preferência pelo anarquismo não surge de uma mera abstração sem fundamento), e reduz a gênese dessa ideologia a insatisfação com a existência de um ordenamento positivo. Essa insatisfação é manifesta primeiramente pela contestação física aos símbolos do Estado: V promove a explosão dos espaços físicos que representam o poder e a autoridade do Direito

nessa sociedade. Conforme exposto na seção anterior, os espaços arquitetônicos cumprem papel fundamental em reforçar visualmente a legitimidade do ordenamento jurídico. Deste modo, no momento em que V realiza um processo de depredação dessas estruturas públicas, ele não ataca apenas sua existência material, baseada em concreto e tijolos, mas afronta a representação abstrata daquele Estado – a destruição das estruturas é também a destruição de parte desse ordenamento e, por conseguinte, de Adam Susan.

Se o primeiro confronto é realizado de maneira direta entre V e as estruturas físicas do Estado, o segundo ocorre em âmbito de sua "*vendetta*" contra os agentes da Nórdica Chama. Nesse processo reside proeminentemente sua caracterização como o anticristo, fato que ocorre em diversas passagens da narrativa. A condição de anticristo é atribuída a V inclusive pelo Bispo Lilliman em seu sermão (Figura 13), e posteriormente pelo próprio V, momentos antes de cometer o assassinato, e tem possível relação com a violência que caracteriza os atos do mascarado. V não se preocupa em transparecer uma heroicidade – em contrário, assume com orgulho a figura satânica, inerentemente subversiva, e dá continuidade a seu violento projeto de vingança e de destruição da estrutura estatal. Vai de encontro a isso a menção a Aleister Crowley, quando V cita: “Faze o que quiseres, Eve, essa será a única lei.” (MOORE; LLOYD, 2006, p. 219)

A terceira contestação de V ao sistema comandado por Susan dá-se pela adoção e tutoria de Evey, em desafio aos costumes notadamente sexistas quanto ao papel das mulheres naquela sociedade. Isto é, conforme exposto acima, enquanto as instituições não permitiam espaço de proeminência algum às mulheres daquela Londres, V, em seu espaço particular da Galeria das Sombras, traz Evey sob sua tutela e explora o potencial transcendental da personagem feminina. Uma das principais questões enfrentadas por Evey é seu dilema baseado em um aparente Complexo de Electra, isto é, o desejo inconsciente de posse sexual da figura paterna. Isso se dá pela particular história de vida da personagem: sofreu a perda de seu pai logo quando era criança e isso gerou em seu âmago uma constante busca por alguém para suprir essa ausência (ARN, 2015, ...FATHERHOOD, MENTORSHIP...). A sugestão desse complexo pode ser representada na sequência onírica vivida pela personagem (MOORE; LLOYD, 2006, p. 143-147): as figuras paternas se misturam e se confundem e, quando Evey dorme com Gordon, seu amante, ele logo transforma-se em seu pai.

A intenção de Moore aparenta ser a conclusão de que, motivada pela ausência prematura de seu pai, Evey busca suprir esse papel com outras figuras paternas – o que, ao

mesmo momento em que a protege, deixa-a em um eterno estado de imaturidade e dependência. É a partir desse desejo também que possivelmente se formula sua inicial submissão ao poder estatal – ressoando-se as ideias de Hannah Arendt, de que a aquiescência a Estados totalitários fundamenta-se ultimamente no desejo inerente de uma presença paterna forte (ARN, 2015, ...FATHERHOOD, MENTORSHIP...). A trajetória de Evey, portanto, é fundamentada em buscar substitutos a esse papel: tanto na figura do Estado, quanto de Gordon, quanto de V. V percebe isso e começa o processo mais problemático de seu ensino: sequestra Evey e a submete a um constante processo de tortura, física e psicológica, com o intuito de endurecê-la. O método, apensar da controvérsia, é bem-sucedido e Evey encontra em si o "único centímetro", conforme dito por Valerie em sua carta, que continha a sua integridade. Essa é a lição que V defende: o sofrimento liberta, a felicidade aprisiona. Isto é, enquanto Evey vivia dominada por seus desejos e inseguranças, era feliz e inócua às circunstâncias que a cercavam; todavia, no momento em que sua felicidade é confrontada e as bases de seu contentamento são destruídas, ela passa a deter controle sobre sua própria vida. O processo cumpre a função de matar simbolicamente a figura do pai: V aproveitou que Evey o considerava um substituto ao papel afetivo paterno e distorceu essa condição a ponto de torná-la odiosa – Evey passou a odiar V e, por consequência, a figura paterna e, por fim, o Estado.

3.3 Ideologias Políticas

V de Vingança é permeada por referências ideológicas e políticas – é, afinal, uma história que retrata o embate entre duas ideias antagônicas: o anarquismo contra o fascismo. As personagens ou apresentam concepções políticas fortes e bem definidas, ou inserem-se à margem, em um estado de estranhamento a qualquer convicção ideológica. Nesse sentido, é relevante o estudo sobre as duas principais ideologias que aparecem na narrativa: o anarquismo e o fascismo. Para a análise das influências anárquicas na história, serão estudados autores modernos (como Henry Thoreau e Mikhail Bakunin) e pós-modernos (como Lewis Call). Por sua vez, a análise do fascismo será feita primariamente com o estudo da gênese da obediência humana, a partir do experimento de Milgram, e através do estudo dos fundamentos do estado de vigilância presente na sociedade da ficção em quadrinhos.

3.3.1 Anarquismo

O teor claramente pró-anarquismo que permeia a história, destacado inclusive pela semelhança entre o símbolo de V e o do anarquismo, tem fulcro nas ideologias dos próprios autores e no contexto social em que estavam inseridos. Muitos dos elementos combatidos pelo anarquista mascarado, V, são reflexos de políticas que tomaram forma no mundo real, habitado por Alan Moore e David Lloyd. A insatisfação de V com o governo da Nórdica Chama é uma reprodução da insatisfação dos autores com o governo de Margaret Thatcher. A temática de políticas governamentais com forte teor conservador transborda a realidade em direção à Londres fictícia e determina a adoção do anarquismo como o principal instrumento de combate a essas injustiças institucionais. A ideia que fundamenta o anarquismo em V de Vingança é basicamente a de que, se um governo é incapaz de governar sua população de maneira justa, é melhor que não haja governo algum. Por conta disso, e sendo tanto Moore quanto Lloyd abertamente anarquistas, é compreensível, se não esperado, que a obra seja permeada pela ideologia de filósofos anarquistas.

Com efeito, as ideias de Henry David Thoreau aparecem de maneira perene sobre a história. "O melhor governo é o que não governa de modo algum;' e, quando os homens estiverem preparados, será esse o tipo de governo que terão" (THOREAU, 2012), disse, e foi ecoado por V ao longo da narrativa, desde a explosão do Parlamento, nos momentos iniciais da história, até a deposição do Estado fascista, ao final. Quase como um fantasma das ideias de Thoreau, V utiliza o curto recorte de tempo da narrativa como os bastidores de seu grande ato: o momento em que os homens estiverem, enfim, preparados para o governo de governo algum. Por outro lado, tal como expresso pelo filósofo¹², o Estado (na narrativa em questão, fascista) age tal qual um exército permanente – por conseguinte as mesmas objeções que podem ser lançadas a este, podem ser lançadas àquele.

De fato, o Estado previsto por Thoreau serve de molde perfeito ao Estado fictício de *V de Vingança*. Disse: "O próprio governo, que é simplesmente uma forma que o povo escolheu para executar a sua vontade, está igualmente sujeito a abusos e perversões antes mesmo que o povo possa agir através dele" (2012). As semelhanças entre as duas obras são explícitas a ponto de se poder traçar um paralelo entre diversos aspectos que convergem entre as duas.

12 "As objeções que têm sido levantadas contra a existência de um exército permanente, numerosas e substantivas, e que merecem prevalecer, podem também, no fim das contas, servir para protestar contra um governo permanente." (THOREAU, 2012)

Neste sentido, pode-se dizer que ambas são um argumento em favor do anarquismo: um, contudo, em forma de dissertação, o outro, em formato narrativo.

Refere-se Thoreau ao governo:

Ele não tem a força nem a vitalidade de um único homem vivo, pois um único homem pode fazê-lo dobrar-se à sua vontade. Os governos nos mostram, desta maneira, com que êxito os homens podem ser subjugados, inclusive por si mesmos, em proveito próprio. (THOREAU, 2012)

O trecho acima denuncia sua completa descrença do Estado e denuncia a facilidade com que a humanidade pode se submeter a uma autoridade injusta, se isso significar um proveito pessoal. Tal entendimento é ecoado por V, quando este acusa a própria população de ter aceito tacitamente o Estado, que lhes oprimia, vez que não o contestaram (Figura 16).

Figura 16 - V atribui à população parcela da responsabilidade sob a ascensão de líderes totalitários.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 118.

No entanto, um contraste entre as ideias presentes nas duas obras é a de que Thoreau ressalta: "à diferença daqueles que se dizem antigovernistas, eu não peço a imediata abolição do governo, mas um que seja melhor agora mesmo." Inclusive ao final da obra o autor retoma a ideia dizendo que está disposto a se submeter à autoridade do governo ("pois obedecerei satisfeito àqueles que sabem mais e fazem melhor do que eu, e em muitos casos mesmo

àqueles que nem sabem tanto e nem fazem tão bem”, 2012). Nada obstante, ressalva que essa autoridade é impura, uma vez que “para ser rigorosamente justa, ela deve ter a aprovação e o consentimento dos governados” (THOREAU, 2012). Essa pureza é contestada pelo mascarado, pois ele considera que, no momento em que a população se recusa a sequer questionar as políticas de seu governo, tampouco confrontá-lo, ela aquiesce tacitamente a dominação por esta estrutura e, sobretudo, pelas pessoas que a compõem. V, por outro lado, deseja imediatamente o fim do governo.

Outro paralelo a ser tratado entre os discursos é acerca de importância que cada autor atribui à independência individual – à potencialidade de que cada pessoa seja o governo de si, V de Vingança, ou à capacidade de cada pessoa saber qual o tipo de governo que lhe interessa, A Desobediência Civil – “Que cada homem faça saber qual é o tipo de governo capaz de conquistar seu respeito, e isso já será um passo na direção de alcançá-lo” (THOREAU, 2012).

Além disso, como se observa, ambas as obras discutem a legitimidade última do exercício do poder de governo, reduzindo-o não por a autoridade emanada da vontade da população, mas simplesmente pelo domínio de força por grupo mais forte que assumiu o controle e passou a impor sua vontade aos demais.

Neste sentido, diz Thoreau:

Afinal, quando o poder está nas mãos do povo, a razão prática pela qual uma maioria tem permissão para governar (e assim o faz por um longo período) não é o fato de essa maioria provavelmente estar certa, nem tampouco que isso possa parecer mais justo à minoria, mas sim porque ela é fisicamente mais forte. (2012)

Outro tópico em comum entre Thoreau e V é a libertação individual por meio da consciência. Enquanto Thoreau questiona, “Não poderia existir um governo em que não são as majorias que decidem virtualmente tudo o que é certo e errado, e sim a consciência?” (THOREAU, 2012), V é constantemente visto cercado por livros, filmes e música – sua liberdade veio não por força da lei, mas por meio de seu próprio desenvolvimento pessoal.

De fato, a liberdade e sua relação com a anarquia é tema central em V de Vingança, sendo que V acredita que toda a autoridade emanada do governo é corrupta, uma vez que fere

a liberdade humana. Esse abuso de autoridade é visível no governo fictício da Nórdica Chama, cujas políticas incluíram a proibição de materiais ditos subversivos e de pessoas consideradas indesejáveis – seja por conta de sua orientação sexual, de sua etnia ou de seu posicionamento político contestatório. Não é por acaso que a rádio responsável por comunicar as medidas do governo chamava-se “A Voz do Destino” – destino, afinal, é o oposto da liberdade. A partir disso, promoveu-se a criminalização e posterior extermínio desses grupos minoritários enquadrados como indesejáveis, o banimento de literatura considerada subversiva, bem como o cerceamento de demais produções culturais desses grupos marginalizados (Figura 17).

Figura 17 - Finch alucina com a população negra, exterminada, no contexto da narrativa.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 215.

Essa ausência de liberdades frente ao poder do governo, inclusive pelos agentes estatais, também encontra respaldo nas palavras de Thoreau (“[...] e, por força de seu respeito por ela (a lei), até mesmo os mais bem-intencionados são convertidos diariamente em agentes da injustiça”, 2012). Thoreau, assim como V, entende que o Estado aprisiona e escraviza a população a seu serviço. Isso é visível no trecho a seguir colacionado: “Assim, a massa de homens serve ao Estado não na qualidade de homens, mas como máquinas, com seus corpos. São o exército permanente, as milícias, os carcereiros, os policiais, [...]” (THOREAU, 2012)

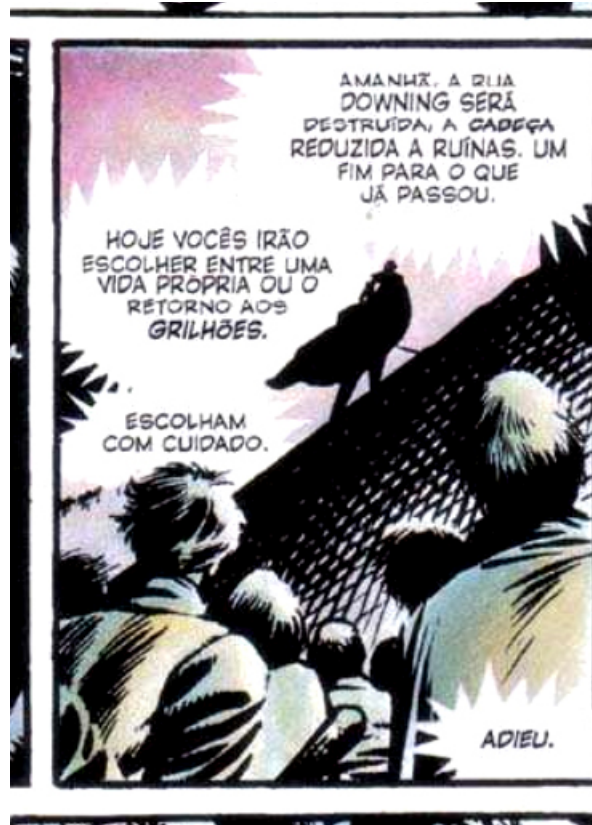
Isso fica visível na narrativa mediante a figura dos ex-agentes do campo de concentração de Larkhill, em particular a de Delia Surridge, antiga médica da instituição. Profundamente ressentida, ela compara sua atuação ao experimento de Milgram (1963), que foi revolucionário ao estudar as origens e motivações da obediência. Não só restrita a obediência à autoridade como instrumento de coesão social, o estudo demonstrou o lado nocivo dessa aquiescência – a tendência de pessoas obedecerem a figuras de autoridades, mesmo quando estas fazem demandas imorais (MILGRAM, 1963).

Isso porque, diz Thoreau, “uma corporação não tem consciência alguma” (2012) – porém, as pessoas que compõem essa corporação, sim, podem ser dotadas de consciência. Continua, em seu raciocínio, que os poucos indivíduos que servem ao Estado e que mantêm sua consciência, inexoravelmente resistem a suas demandas – e portanto são tratados como inimigos. É perceptível essa concepção na figura do detetive Finch, que frequentemente questiona as ações do Líder – e por conseguinte é frequentemente repreendido por este. É a partir desse contraste entre obediência e consciência que Thoreau literalmente clama à desobediência civil, face a um governo injusto e totalitário:

Se a injustiça tiver uma mola própria e exclusiva, [...] talvez seja o caso de avaliar se o remédio não seria pior que o mal; **mas se ela for do tipo que requer que você seja o agente da injustiça contra outra pessoa, então, eu digo: Viole a lei.** Deixe que sua vida seja uma contrafricção que pare a máquina. O que eu tenho a fazer é cuidar, de todo modo, para não participar das mazelas que condeno. (2012, sem grifo no original)

Reforça essa ideia a partir do entendimento de que “uma minoria é impotente enquanto se conforma à maioria; não chega nem a ser uma minoria, então; mas é irresistível quando intervém com todo o seu peso” (THOREAU, 2012). Não parece ser acidental a semelhança entre este e o discurso de V, convocando as pessoas a tomarem as ruas e confrontarem seu governo (Figura 18). No quadrinho, o último ato de V é seu “funeral viking”, que ocasiona a explosão do escritório do Primeiro-Ministro. Isso é anunciado à população por Evey, que lhes oferece a escolha entre uma “vida própria” ou um “retorno aos grilhões”, o que ocasiona uma insurreição geral.

Figura 18 - V oferece uma escolha à população: a liberdade ou o retorno às correntes.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 260.

Outro ponto de semelhança entre a realidade e a narrativa ocorre dessa vez com a história pessoal de Thoreau. Relata ele que, devido a sua reiterada recusa a pagar o imposto individual, foi enviado, por uma noite apenas, à prisão. O evento, segundo o autor relata, foi essencial para suas reflexões acerca da indiferença, se não desprezo, com que a instituição trata sua população – ou ao menos a parcela que considera desviante. Situação similar ocorre em V de Vingança, com a prisão de Evey, organizada e executada por V, com o intuito de libertá-la de suas próprias prisões. Na prisão, Evey encontra a carta de Valerie, que a encoraja a manter sua integridade – ou, como ela denomina, "um centímetro de sua identidade", que é o que a mantém livre. A carta simboliza o poder que palavras e ideias têm contra o governo – motivo pelo qual o mesmo governo censura extensivamente a literatura.

Esse entendimento encontra respaldo no seguinte trecho da obra de Thoreau, em que

resta evidente as semelhanças entre as ideias: “Desse modo, o Estado nunca confronta intencionalmente a consciência, intelectual ou moral, de um homem, mas apenas seu corpo, seus sentidos” (2012). Parte das condições que lhes permitiram traçar uma reflexão sobre o governo ao qual ele e seu conterrâneos estavam submetidos foi a presença de um colega de cela. Neste sentido, a prisão tanto de Evey quanto de Thoreau lhes permitiu uma relação de paradoxal de distanciamento e de aproximação com sociedade – no momento em que se encontraram institucionalmente excluídos dela, foi que compreenderam a força que o Estado detinha sobre a população. Nas palavras de Thoreau, ninguém pode combater a injustiça com mais eloquência e eficácia quanto quem experimentou um pouco dela em sua própria pessoa (THOREAU, 2012). É por meio da do encarceramento que Thoreau percebe que a verdadeira prisão é o próprio Estado e V, que a prisão é o próprio indivíduo. Quanto a isso, relaciona-se a cena de V de Vingança, em que V explica a Evey que o que fez, isto é, mantê-la sob cárcere privado, não foi tão diferente de sua situação anterior – afinal, diz ele, ela esteve em uma prisão a vida toda (Figura 19). Com base nisso, afirma-se que ambos os autores convergem no entendimento de que a desobediência a um governo injusto e totalitário é o meio ao qual se almeja conquistar a liberdade.

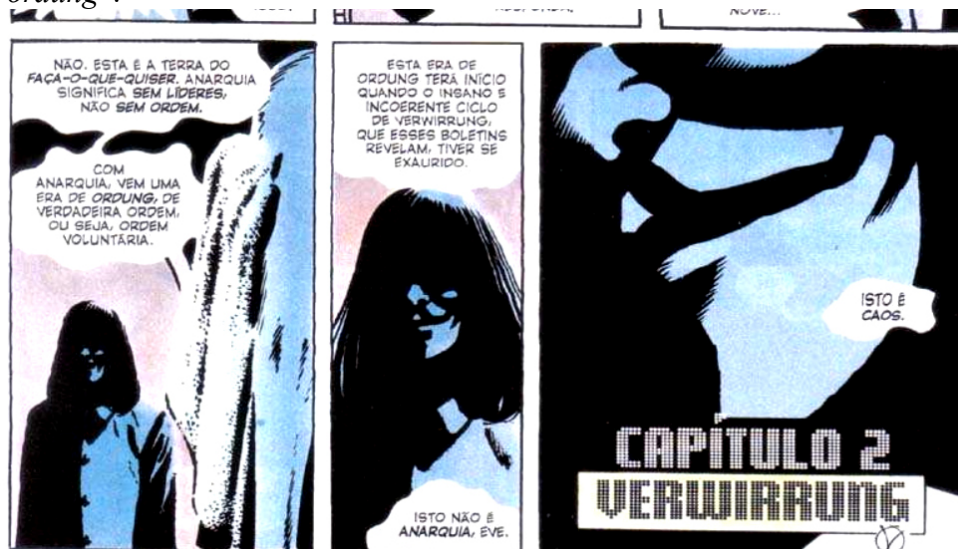
Figura 19 - V comenta sobre o caráter prisional da felicidade.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 171.

Se as ideias de Thoreau ajudam a elucidar o pensamento político de V, as ideias de Mikhail Bakunin explicam a intenção por trás do processo reiterado de destruição dos símbolos estatais praticado por V. A liberdade discutida em V de Vingança é apresentada de duas maneiras: a “liberdade para” e a “liberdade de” (ARN, 2015, ...FREEDOM AND ANARCHY). A primeira diz respeito ao momento de "*verwirrung*"¹³, apresentado por V como a completa ausência de ordem – a liberdade para se fazer o que quiser, ou, em outras palavras, o caos. Em contraposição a esse, a segunda diz respeito a "*ordnung*"¹⁴, ou a ordem voluntária. Essa liberdade resultará da libertação individual – a partir da consciência e do ato de se libertar da ignorância, medo, fraqueza, etc. É a etapa mais difícil, uma vez que envolve disciplina, educação e dedicação (ARN, 2015, ...FREEDOM AND ANARCHY) e não apenas a mera ação indeliberada. Nas palavras de V: “Anarquia significa sem líderes, não sem ordem” (Figura 20).

Figura 20 - V explica os dois momentos da anarquia, “*verwirrung*” e “*ordnung*”.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, 197.

No entendimento de V, não é suficiente a simples libertação da servidão ao governo; é

13 Do alemão: "*confusão*". Dicionário Linguee. 2017. Disponível em: <<https://www.linguee.com.br/alemao-portugues/traducao/verwirrung.html>> Acesso em: 03/12/2017.

14 Possível confusão com o termo "*ordnung*". Do alemão: "*ordem/sistema*". Dicionário Bab.la. 2017. Disponível em: <<https://pt.bab.la/dicionario/alemao-portugues/ordnung>> Acesso em: 03/12/2017.

necessária também a libertação das prisões do próprio indivíduo. Isso fica visível no diálogo acima mencionado entre V e Evey. Não é por acaso, então, que V sequestra Evey, aprisiona-a e a tortura por semanas – ele almeja libertá-la da prisão de sua própria felicidade, com base em seus métodos altamente questionáveis (Figura 19). A liberdade (ou a “verdadeira ordem”, nas palavras de V), então, no entendimento de Moore, é conquistada por meio de constante aprimoramento e educação, senão nada mais é do que violência e caos. Esse processo primordial, denominado "*verwirrung*", não é senão um passo ao alcance da anarquia de fato, da ausência de líderes aliada à ordem voluntária – a "*ordnung*". Esse entendimento vai de encontro à teoria de Mikhail Bakunin, em seu artigo *A Reação na Alemanha* (1842). A obra é particularmente adequada ao presente estudo, porquanto estabelece a força política das tendências destrutivas e criativas da humanidade – entendimento que se faz paralelo ao conceito de "*verwirrung*" e de "*ordnung*", apresentado por V.

Bakunin adverte, no texto de 1842, ao perigo do partido Reacionário (também denominado Conservadorismo ou Filosofia Positiva). Afirma que o poder desse partido não só é contingente ou acidental, mas necessário, e que seu sucesso não provém da inadequação do *princípio* democrático, isto é, da igualdade de homens percebidos em liberdade, mas da inadequação do *partido* Democrático, que representa a defesa material e terrena desse princípio. Isso porque o partido ainda não chegara a um consenso acerca de seu princípio e, em razão disso, existia tão somente enquanto negação da realidade prevalecente. Sendo assim, enquanto elemento negativo, a liberdade ideal residiria em um elemento necessariamente externo a ela, ou seja, o próprio princípio. Deste modo, essa completude nunca poderia ser alcançada, uma vez que é percebida somente como elemento tão somente negativo, ou de não-existência (BAKUNIN, 1842).

Em outros termos, a sociedade ideal seria alcançada no momento em que a humanidade se tornasse livre. Essa liberdade, no entanto, existiria somente em um plano ideal – isto é, sua existência dava-se na forma abstrata de uma antítese à realidade à época, que não garantia essa liberdade. A fraqueza do partido democrático, então, era justamente esse caráter transcendental da liberdade: ela existiria tão somente enquanto negação da realidade estabelecida, sendo intangível de outra maneira. Nota-se que essa condição de abstração inerente do ideal anarquista é diretamente combatida por V: o personagem busca tornar concreta essa liberdade, por meio da deposição do Estado, que julga ser o principal responsável pelo aprisionamento do indivíduo. É possível, então, que V se equipare a

personificação desse partido, adotando também uma postura de contundente defesa do princípio da liberdade humana, por meio do anarquismo.

Prosseguindo-se na análise de Bakunin, diz ele que a fraqueza do partido democrático reside justamente em sua dependência de um elemento externo e também na necessidade, por ser um partido, da existência de um outro partido, ou de um outro ideal, contrário. Quanto a sua *essência*, isto é, seu princípio, o partido democrático mostra-se universal, mas em respeito a sua *existência*, divide-se em dois aspectos inerentemente antagônicos: a existência negativa¹⁵ (isto é, a não-existência da liberdade), contra a positiva (a realidade estabelecida) (BAKUNIN, 1842). A relação desse conceito com a narrativa de V de Vingança é que, no plano principiológico, tanto V quanto Adam Susan pretendiam a libertação humana. Essa libertação, portanto, dava-se de maneira antagônica no plano da existência: V (a existência negativa, ou força contestatória) acreditava que as liberdades individuais, que não existiam, eram o caminho a se atingir essa essência; o Líder (a existência positiva, da situação), por sua vez, refutava em totalidade as liberdades individuais, e acreditava que o fascismo era o método ideal de libertação coletiva.

Disse Bakunin que a razão da existência da Negativa era voltada a um propósito: a destruição da Positiva. Contudo, por conta de sua natureza, a aniquilação da Positiva implicaria também na destruição da própria Negativa. A democracia, portanto, não existiria de maneira independente e com base na afirmação de seu propósito, mas sim como a negação da realidade presente. Sua destruição, junto a destruição do conservadorismo, seria então requisito necessário para seu renascimento e recriação de modo a alcançar plenamente seu estado ideal. Isso porque a Negativa não existe de maneira isolada, apenas em contradição a Positiva. Nesse sentido, “a propaganda revolucionária”, conforme cita o autor, “é, em essência, a negação das condições existentes do estado” – isto é, não tem outro propósito senão a destruição da ordem prevalente à época (BAKUNIN, 1842, tradução nossa). Em consonância com as ideias de V, estabelece que a revolução – isto é, a conquista de um ideal principiológico – somente é alcançada mediante um processo de destruição do *status quo*.

Clama, por fim, ao “eterno Espírito que destrói e aniquila tão somente porque é a fonte incompreensível e eternamente criativa de toda a vida” (BAKUNIN, 1842, tradução nossa) e conclui: “A paixão pela destruição é uma paixão criativa, também” (BAKUNIN, 1842,

15 A tradução, nossa, foi realizada na flexão feminina (negativa e positiva, em vez de Negativo e Positivo) com base na interpretação de que “*Negative*” e “*Positive*” remetem-se ao plano da existência, “*existence*”, como duas manifestações do mesmo fenômeno, e não enquanto duas categorias separadas, ou subdivisões, da existência.

tradução nossa). Do mesmo modo, V defende que o caos, a destruição das instituições, é o caminho pelo qual a sociedade pode se reconstruir a partir dos destroços. A série de explosões que promove tem como objetivo ocasionar o abalo literal das estruturas que compõem esse sistema jurídico da situação. A destruição política, tanto para V, quanto para Bakunin, tem essa dualidade de significado: é o passo inicial para a criação, uma vez que promove as peças necessárias para a construção.

Figura 21 - V orquestra a destruição das estruturas do Estado.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 188.

A partir disso, conclui-se que o desejo que V expressa por destruir as estruturas da sociedade não emerge apenas da repulsa às instituições, mas de uma aspiração positiva a uma sociedade melhor (“BAKUNIN AND THE CREATIVE...”, 2016). Em outras palavras, o desejo de exterminar um aspecto condenável na sociedade, a partir da concepção moral do personagem, não se fundamenta apenas na insatisfação com essa sociedade, mas na crença de que há uma alternativa concreta. Além disso, está presente a ideia de que a destruição é inerente à criação: a não-existência é incapaz de se tornar existência sem uma realidade prévia (“BAKUNIN AND THE CREATIVE...”, 2016). A concretização do ideal de V requer a adaptação da sociedade, e dos agentes que a compõem, de modo a esta se encaixar nos moldes aspirados. Essa adequação pressupõe a destruição dos modelos dominantes preestabelecidos e já concretizados na presente realidade social. É uma relação muito mais baseada na troca de relações de poder do que na imposição de uma estrutura autossuficiente. Ademais, contestação a estruturas de poder opressivas implica ao mesmo tempo uma força destrutiva e criativa (“BAKUNIN AND THE CREATIVE...”, 2016). Isso envolve a interpretação

simbólica dos atos sociais: a destruição de um símbolo significa também a potencialidade de uma realidade em que o objeto atacado não exerce a mesma situação de domínio. Nada obstante, a total descrença de V perante essas instituições implica que a realidade ideal seria aquela em que estas não existiriam, motivo pelo qual promove sua destruição (Figura 21).

Se a narrativa política dos quadrinhos de V de Vingança foi constituída com base na ideologia de autores anarquistas modernos, a preponderância de sua linguagem visual constituiu um importante expoente dessa história como parte do anarquismo pós-moderno. O filósofo Lewis Call atribui o simbolismo oriundo das potentes imagens formuladas na história em quadrinhos, e em particular sua subsequente adaptação ao cinema, a um instrumento de manifestação desse anarquismo pós-moderno. Isso porque considera que a máscara de Guy Fawkes, utilizada por V, constituiu-se, em nível semiótico, no que foi denominado de *significante de flutuação livre* (“*free floating signifier*”, CALL, 2008, tradução nossa). Isso implica em dizer que o uso desses símbolos, tanto da figura de Guy Fawkes, quanto da Conspiração da Pólvora, constituem um significante que não é limitado a uma única interpretação. Ou seja, são símbolos altamente maleáveis: seu uso pode representar tanto uma tese, quanto sua antítese, com a mesma eficácia; pode ser usado com dois significados antagônicos e permanecer coerente dentro da lógica interna do argumento.

Seguindo essa lógica, a subseção a seguir pretende estudar como a narrativa de V de Vingança utilizou-se de símbolos históricos originalmente negativos, de modo a criar a figura de V – que se tornou um ícone mundial de constestação a instituições. A análise terá enfoque nos eventos da Conspiração da Pólvora, ilustrando como os eventos históricos foram posteriormente reciclados e inseridos no contexto da narrativa em quadrinhos, e da persona de Guy Fawkes e sua influência na gênese estética e ideológica da personagem de V.

Se Guy Fawkes, e conseqüentemente V, tornou-se um símbolo de anarquismo pós-moderno, cabe trazer algumas considerações sobre as características dessa ideologia. Lewis Call traça as origens do anarquismo pós-moderno a 1605, considerando as interpretações diametralmente divergentes sobre a Conspiração da Pólvora – enquanto um segmento acredita ter havido conspiração, outro acredita não ter havido. Isso porque, embora o entendimento majoritário seja o primeiro, de que houve, de fato uma conspiração com o intuito de explodir o Parlamento, há uma outra parcela da população que insiste ter sido a conspiração nada mais do que uma ficção criada com o intuito de condenar a população católica e legitimar sua perseguição (LEVINE, 2005, p. 192). Isso é particularmente notável por denunciar o caráter

simbólico, maleável e flexível da Conspiração da Pólvora.

A conspiração, lembrada pela data de 5 de novembro de 1605, centrou-se em torno de um grupo de Católicos Romanos insatisfeitos com a perseguição de sua crença na Inglaterra, sob o reinado da Rainha Elizabeth I. Após 45 anos sob seu poder, os católicos esperaram que seu sucessor, o protestante James I, seria mais tolerante com sua religião. No entanto, essa crença não se concretizou, e assim um grupo de treze jovens, sob a liderança de Robert Catesby, planejou, sem sucesso, explodir o Parlamento inglês. É visível a influência da conspiração nas escolhas narrativas de V de Vingança. O primeiro ato político de V, logo nas páginas introdutórias, não é senão uma homenagem a figura histórica que lhe inspirou: na noite de 5 de novembro, em concretização aos planos de Guy Fawkes, explode as Casas do Parlamento e inicia seu plano de derrubada do governo da Nórdica Chama (Figura 22).

Figura 22 - V causa a explosão das Casas do Parlamento.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 16.

O caráter pós-moderno do evento tem início, pode-se dizer, um ano após o fracasso da Conspiração da Pólvora, em que o Parlamento declarou o dia 5 de novembro um feriado nacional. No século XIX, a figura de Fawkes foi reinserida no âmbito de pantomima – tornou-se um personagem do folclore, uma presença teatral no cotidiano. Nota-se aqui a relação do evento com o quadrinho – um dos traços mais marcantes de V é sua teatralidade, o que emula, de certa forma, a herança folclórica da imagem de Guy Fawkes. O título da celebração logo adotou um tom menos agressivo – passando de Conspiração ou Traição da Pólvora, para a

mais branda Noite das Fogueiras. Coincidentemente, foi nessa mesma época em que o tom anarquista do movimento começou a emergir. Com isso, as cidades inglesas começaram a perceber o perigo e a potencialidade de um transtorno social inerente à Noite das Fogueiras (CALL, 2008, p. 158).

Observa-se, portanto, os primeiros momentos da gênese histórica da desobediência civil com a figura de Fawkes, o que foi posteriormente refletido em V de Vingança. Com esse abandono do já escasso controle detido pelas elites sobre o feriado, este logo transformou-se em um movimento de ataque à autoridade em si – ataque este costumeiramente dotado de caráter político de esquerda. A queima de bonecos de Guy Fawkes deu lugar à queima de bonecos majoritariamente de políticos conservadores, entre eles, Margaret Thatcher, Vladimir Putin e George W. Bush (NOTABLE EFFIGIES..., 2014). Aqui percebe-se uma convergência com o contexto político que originou a narrativa – isto é, a insatisfação com políticas e figuras governamentais conservadoras.

Pode-se supor que foi este ataque aos símbolos modernos do conservadorismo que trouxe à tona a compleição intrinsecamente anarquista da Conspiração da Pólvora. Isso porque a Conspiração, em 1605, não tinha somente a intenção de promover o assassinato de um rei, mas de aniquilar toda a estrutura do Estado moderno britânico (CALL, 2008, p. 159). Do mesmo modo, a intenção de V não era somente a da concretização de sua "*vendetta*" contra Adam Susan, mas também do extermínio do legado estatal da Nórdica Chama. Nesse sentido, o resgate da figura de Fawkes como espécie de herói do antiestatismo contemporâneo está intimamente ligado a uma crescente sensação de frustração à expansão do poder estatal. As figuras de Guy Fawkes e da Conspiração da Pólvora significavam sobretudo a capacidade de articulação política da população, o reforço da autonomia popular e a rejeição a políticas de Estado conservadoras (CALL, 2008, p. 159).

Em nível de representação simbólica, a conspiração revelou a fragilidade do Estado britânico moderno – motivo pelo qual o mesmo Estado tratou de relembrar o fracasso da contestação transformando-o em uma celebração anual (CALL, 2008, p. 160-161). Essa exposição da fragilidade estatal é retomada em V de Vingança como um dos principais motivos de V: desnudar os fracassos e as corrupções que fazem parte do governo da Nórdica Chama. O conhecimento público das falhas desse sistema é elemento basilar da empreitada de V – não basta que as estruturas do Estado venham abaixo, é preciso que isso se transforme em um espetáculo, tendo como público a própria população.

Um dos motivos que possibilitou a inspiração de Fawkes para a criação de V, foi a mudança de nome daquele, que aboliu o uso de Guy e passou a adotar o nome Guido. Isso foi crucial para sua representatividade pós-moderna, na medida em que desatrelou o significante (o nome “Guy”) do significado (a pessoa), o que abriu margem para o posterior uso político da expressão (CALL, 2008, p. 155). De fato, a notoriedade e o uso reiterado do nome de Fawkes foram suficientes para inserir a expressão “*guy*” no vocabulário inglês (CLANCY, 1999), o que é fundamental para a compreensão do fenômeno da difusão política da *persona* de Guy Fawkes, e, posteriormente, de V. Isso pelo seguinte motivo: a palavra “*guy*” constituiu, segundo o entendimento pós-estruturalista, exemplo de um significante de flutuação livre. Logo, a expressão ainda cumpre sua função inerente, enquanto linguagem, de significar, mas nunca com um mesmo significado, o que possibilita uma maleabilidade política da própria palavra.

Guy Fawkes era especialista no manuseio de explosivos, que o fez encarregado de acender os barris de pólvora e sua morte ocorreu quando, após ser capturado e antes de ser enforcado, atirou-se da plataforma e quebrou o pescoço. Nota-se, assim, que as semelhanças entre Fawkes e V não se dão somente em âmbito visual e ideológico: Fawkes teve treinamento militar particularmente voltado ao uso de explosivos; V, por sua vez, destaca-se no uso de facas e, sobretudo, de explosivos. Além disso, assim como Fawkes, que preferiu morrer por mão própria, em vez de pelas mãos de um agente do Estado, V orquestra sua morte para que ocorra aos moldes de um funeral viking – seu corpo, em meio a um trem carregado de explosivos, acompanha a explosão da última estrutura do sistema jurídico da Nórdica Chama, o escritório do Primeiro-Ministro.

Com isso reitera-se o entendimento de que o rosto de Guy Fawkes e a Conspiração da Pólvora constituem significantes de flutuação livre – com uma maleabilidade significativa em âmbito político. Esse uso deu-se particularmente na segunda metade do século XX, quando Alan Moore e David Lloyd reconheceram o potencial simbólico e político de Guy Fawkes e resgataram-no como inspiração para o protagonista de V de Vingança. Ou seja, através de um processo histórico que durou séculos, Guy Fawkes atingiu dois extremos da significação política em nível social: começou tendo sua *persona* reiteradamente queimada em praça pública e posteriormente tornou-se o herói indireto de uma narrativa anarquista, tendo seu rosto estampado em dezenas de manifestações anti-governo ao longo do mundo.

3.3.2 Fascismo

A Nórdica Chama é um partido que chegou ao poder por meio de um golpe de Estado, impulsionado pelo caos instaurado na sociedade àquele momento. Surgiu como uma prevalência de forças organizadas e regidas por ideologias internamente consistentes, baseada na intolerância e no estabelecimento de grupos minoritários como um inimigo em comum. Essas características foram de encontro ao desejo da população, politicamente apática: o surgimento de um grupo forte, capaz de reestabelecer uma ordem social fraturada pelas sequelas de uma terceira guerra mundial. Sendo assim, em meio aos numerosos grupos que disputavam o poder, a Nórdica Chama foi a vencedora.

O regime fundou-se nos pressupostos totalitários de que qualquer cidadão pode ser um inimigo político – o que legitimaria, portanto, um eterno estado de vigilância sob a sociedade. Em convergência com os ideais do Direito Penal do Inimigo, a Nórdica Chama estabelece uma distinção entre um Direito Penal do cidadão (*“Bürgerstrafrecht”*), caracterizado pela vigência da norma, e um Direito Penal do inimigo (*“Feindstrafrecht”*), orientado para o combate a ameaças (JAKOBS, 2012). Por meio dessa distinção, portanto, categorizou-se um grupo de indivíduos indesejáveis (imigrantes, homossexuais, negros e dissidentes políticos) ao qual se permitiu o uso de qualquer meio disponível para sua punição. Deste modo, estes grupos foram sistematicamente enviados a campos de concentração ou executados.

Do mesmo modo, como se observa no decorrer da narrativa, diversas práticas que poderiam ser consideradas de caráter estritamente criminal (tráfico de drogas, favorecimento à prostituição e roubo) se não eram permitidas, eram encobertas pelas próprias autoridades Estatais. De fato, tais práticas foram fomentadas e exploradas pelo Estado, pois constituíam meramente uma maneira de ampliação do controle social e da capacidade de repressão política. Desta maneira, figuras notoriamente viciosas, como Alistair Harper, em vez de sofrerem as punições penais adequadas, em contrário, eram englobadas como extensão aos órgãos policiais, visto funcionarem para a reprodução do sistema. Da mesma maneira, os grupos marginalizados sofrem as sanções tão somente por serem categorizados como tal pelo regime jurídico em questão. Sua periculosidade não reside em seus atos, mas em sua definição (BOTELLO; MAGNONI, 2015, p. 82).

A intolerância é tema central na narrativa de V de Vingança e é referido diversas vezes ao longo da narrativa, tanto pelo extermínio de grupos minoritários, quanto pela censura e

dissolução de sua cultura (Figura 23). A cultura é material essencial à identidade cultural de grupos e povos, sua erradicação não implica apenas na destruição de um material físico, mas no registro histórico que essa população deixou. Novamente vê-se o papel da destruição simbólica: assim como V pretende exterminar as imagens que constituem o Estado, esse mesmo Estado já havia anteriormente destruído os símbolos de seu povo. É mais uma vez a temática da vingança vindo à tona na história.

Figura 23 - V comenta sobre a erradicação de culturas minoritárias.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 21.

Para se compreender o fascismo é fundamental a compreensão das origens da obediência humana. Para tanto, será estudado o experimento de Milgram, sendo este inclusive mencionado durante a narrativa de V de Vingança, analisando-se o modo como ocorrem as relações de obediência à autoridade e quando essa conformidade torna-se nociva.

O estudo conclui que a obediência não é em todo nociva – pelo contrário, é de modo geral elemento basilar para o funcionamento estrutural da sociedade. No entanto, demonstra que outra parcela da tendência a obedecer é responsável pelo cumprimento de ordens imorais motivado tão somente pela submissão à autoridade. De fato, o experimento de Milgram foi inspirado nas ações dessas pessoas em serviço do regime nazista e, por conseguinte, aplicam-

se ao contexto fascista apresentado na história. Na narrativa de *V de Vingança* são instauradas câmaras de gás, tal qual à época nazista, operadas por indivíduos que mantinham certo grau de autonomia – isto é, tinham consciência da nocividade de seus atos. Ainda assim, esses indivíduos acatavam ordens, seja por acatarem voluntariamente essa autoridade e obterem prazer na punição (como era o caso de Lewis Prothero), ou por sentirem total desprezo aos pacientes (caso de Delia Surridge). A obediência por si começa a fraquejar somente conforme Delia desenvolve empatia pela pessoa de V – posteriormente essa oscilação transforma-se em arrependimento e a cientista então menciona o experimento de Milgram (Figura 24). Consoante relato da pesquisa: “Essas políticas desumanas podem ter se originado da mente de uma única pessoa, mas elas somente poderiam ter sido executadas em escala massiva se um grande número de pessoas obedecesse ordens” (MILGRAM, 1963, tradução nossa).

O experimento consistiu em ordenar a um sujeito que administrasse um choque elétrico em uma vítima, em graus crescentes de intensidade, até um nível letal, sob o pretexto de participação em um estudo sobre memória e aprendizado na Universidade de Yale. O estudo foi conduzido na universidade, em um laboratório particularmente preparado – importante também para ressaltar a autenticidade e legitimidade do experimento, consoante entendimentos da importância da linguagem visual na arquitetura da autoridade, vistos acima. Os sujeitos eram estimulados a obediência por meio de quatro frases: a primeira delas era “Por favor, continue” (MILGRAM, 1963, tradução nossa) – a mais simples, buscando autoridade tão somente na pressuposição de uma relação interpessoal baseada na gentileza e na mútua cooperação. A segunda (“O experimento requer que você continue”) e a terceira (“É absolutamente essencial que você continue”) (MILGRAM, 1963, traduções nossas), contudo, reiteravam a responsabilidade do indivíduo perante a instituição e ao trabalho realizado. Esse é basicamente o mesmo processo de transcendência individual pelo qual passou Evey: a transposição de seus interesses particulares a coletivos implica em uma primazia do interesse público frente ao privado. A quarta frase, por fim, forçava a ausência de livre arbítrio ao indivíduo e ordenava-o a acatar à autoridade: “Você não tem escolha, você deve prosseguir.” (MILGRAM, 1963, tradução nossa). Aqui compreende-se o porquê de a máquina estatal chamar-se Destino: é o extremo oposto da liberdade; as pessoas, no entendimento do Líder, frente a seu dever social, devem abdicar de suas restrições morais e concepções privadas, e trabalhar em prol de um “bem comum” – ainda que esse bem implique em dano a outrem.

Figura 24 - Delia SurrIDGE compara seus atos ao objeto do experimento de Milgram.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 75.

Os indivíduos que cessassem o experimento antes do choque “letal” eram considerados contestadores, enquanto os que prosseguiram eram denominados obedientes. O interessante é que todos os sujeitos confirmaram partilharem do aprendizado básico de que ferir outra pessoa contra sua própria vontade consistia uma quebra de conduta moral. Outro fator de relevância é que as autoridades não tinham aparentemente nenhum meio especial de reforçar seu comando – toda a autoridade emanou do ambiente e das circunstâncias em que estavam envolvidos. O desobedecimento não teria causado nenhum prejuízo ou dano direto aos sujeitos – inclusive o dinheiro que lhes fora prometido já havia sido garantido tão somente pela sua presença, independente do sucesso ou fracasso do experimento. Situação diferente era a de V de Vingança, em que as pessoas viviam sob um eterno regime de vigilância pelo Estado e, de fato, a desobediência poderia, como já havia sido demonstrado, ser reprimida com violência. No entanto, isso não deslegitima as condições de obediência a autoridade demonstradas no experimento – pelo contrário, vai de encontro a elas, ilustrando que a

presença de uma potencial punição física corrobora para o exercício da dominação institucional.

As conclusões do experimento deram-se no sentido de que o indivíduo sujeito a um comando de uma autoridade legítima, legitimidade essa constituída por uma variada gama de elementos, tende a obedecer. Essa obediência não necessariamente é nociva, mas pode sobrepujar o próprio código de conduta moral do indivíduo, apesar de sua resistência interna. Essa resistência pode se intensificar até que o sujeito recuse obedecer comandos posteriores – o comportamento prévio a esse ponto de ruptura é denominado *obediência*, o posterior, *desobediência*. Em seguida, o estudo elenca os elementos identificados ao longo do processo e que possibilitam compreender como uma instituição – seja ela um instituto de educação ou o próprio Estado – é capaz de violar o código de conduta moral de um indivíduo e subjugá-lo a seu serviço (MILGRAM, 1963):

1. *A arquitetura da instituição*: o experimento ocorreu nas cercanias de uma renomada universidade, cuja boa reputação presumivelmente estende-se às pessoas que a compõem. Como já foi exposto anteriormente no presente trabalho, a arquitetura dos espaços cumpre fundamental papel na disseminação e no reforço da ideia de poder e autoridade da instituição;

2. *Atividade proeminente*: o estudo é compreendido como um serviço de relevância social. A obediência ocorre não como um fim, mas como meio de se concretizar essa atividade preponderante – ainda que o sujeito não veja ou não compreenda a importância do estudo, ele acredita que as autoridades ao qual está subordinado assim o façam. É o caso das câmaras de gás, tanto na realidade, quanto em V de Vingança: era a crença de boa parte dos agentes responsáveis pela operação das câmaras que esse experimento ensejaria benefícios maiores à sociedade do que o sofrimento de poucos. Entra em questão um raciocínio utilitarista: o sopesamento moral entre sofrimento e benefícios coletivos é desequilibrado pela presença da autoridade, que reforça a importância do sucesso do experimento, e os bons frutos de sua concretização;

3. *Submissão voluntária da vítima*: O sujeito percebe que a vítima voluntariamente submeteu-se ao domínio da autoridade e, portanto, não está em situação de vulnerabilidade. Ainda que posteriormente a vítima tenha sido escolhida supostamente por acaso, não é um fato com força suficiente para deslegitimar sua voluntariedade em primeira instância. Um paralelo a isso pode ser traçado com a universalidade da lei: as pessoas acreditam que a

sociedade inteira está submetida às mesmas leis. Portanto, ainda que injustas, essas legislações teriam legitimidade em sua abrangência – todas as pessoas sofrem igualmente. No entanto, logo se percebe em V de Vingança que esse não é o caso, os agentes do governo possuem prerrogativas particulares em decorrência de sua função e estão em posição de desigualdade em relação ao restante da população. Por conta desse arbítrio seletivo, nota-se que é falsa a crença de igualdade jurídica nesse universo do quadrinho;

4. *Submissão voluntária do sujeito*: O sujeito também adentrou o experimento de maneira voluntária e percebe-se obrigado a auxiliar a equipe – a recusa em cooperar consistiria em uma ruptura de sua promessa inicial. Isso tem relação com o princípio de cooperação no Direito: as pessoas desejam que a sociedade funcione, de maneira geral – essa é a base do Direito Penal do Inimigo, que rotula em extremos a sociedade entre cidadãos e desviantes. Logo, a contestação política e o consequente abalo que incidiria sobre essa estrutura jurídica é suprimido, em prol da manutenção da condição de “normalidade”;

6. *Posições sociais aleatórias*: O sujeito entende que o fato de a ele ter sido atribuído a um cargo (ou posição social) superior ao da vítima cria certo distanciamento entre sua responsabilidade e o bem-estar desta – os papéis, afinal, poderiam muito bem ter sido invertidos, por força do acaso. Nesse sentido, a justiça dos meios de atribuição de responsabilidade legítima, aos olhos da vítima, os riscos enfrentados por ambas, ainda que desproporcionais entre si. Essas circunstâncias desencorajavam o sujeito de contestar a situação em que se encontram. Essa ideia tem relação com a narrativa de V de Vingança: as pessoas, inclusive os próprios agentes, acreditam que a distribuição dos cargos do Estado é realizada de maneira justa – logo, o cumprimento de uma ordem imoral não representa uma falha de caráter da pessoa, mas sim um mero exercício do trabalho. A partir dessa lógica é que o agente do Dedo legitima a violação da integridade física de Evey como medida razoável – é uma prerrogativa de sua profissão, diz ele (Figura 9). Além disso, vê-se que essa atribuição de cargos públicos não é necessariamente justa: Alistair Harper é um exemplo de indivíduo que vive em manente estado de criminalidade e ainda assim consegue ascender a um cargo de chefia por conta da corrupção de um dos agentes do Estado;

7. *Direitos ambíguos*: Não é clara a extensão da autoridade que os agentes detêm sobre o sujeito – logo, a própria delimitação de seus direitos enquanto parte de experimento torna-se incerta. Além disso, no experimento os sujeitos foram estudados individualmente, sem

qualquer condição de contato com outro colega. O isolamento dos indivíduos, portanto, fortalece a autoridade da instituição. Essa é a base do funcionamento do Estado fascista de V de Vingança: o isolamento da sociedade e sua manutenção em estado de ignorância. Isso é atingido sobretudo de duas maneiras: pela instituição de uma condição perene de vigilância social – a instauração de um pan-óptico generalizado; e pela destruição de elementos que fomentariam a diversidade étnica e cultural – conforme a propaganda da Nórdica Chama diz, “União pela pureza, pureza pela fé”, a uniformidade da população fortalece o poder e a autoridade desse governo totalitário;

8. *Asserção da segurança*: A instituição reforça a ideia de que a situação funciona em contexto de normalidade: os sujeitos são assegurados de que os choques são “dolorosos, mas não letais.” Com base em um princípio de confiança, acreditam nas palavras da autoridade, ainda que a realidade lhes pareça o contrário. Do mesmo modo, a Nórdica Chama procura constantemente, por meio da propaganda, tranquilizar a população acerca de sua capacidade de manutenção do estado de normalidade social (Figura 25). Essa condição, no entanto, representa simplesmente o estado anterior ao anúncio – é uma falsa ilusão de que o *status quo* é a melhor condição possível porque simplesmente o é. De fato, a luta de V é justamente para combater essa normalidade imposta pelo partido.

9. *Limites difusos*: As vítimas seguem participando do experimento mesmo quando os choques tornam-se significativamente dolorosos, sem prejuízo da obediência dos sujeitos, que pressupõem então a disposição da vítima em prosseguir a atividade. É somente quando a medida começa a aparentar nociva e as vítimas contestam, que os sujeitos passam a se indagar acerca da moralidade de seus atos. As pessoas só começam a contestar as políticas públicas a partir do momento em que V começa a destruir a ilusão criada pelo governo. Essa destruição dos símbolos performáticos do Estado é feita de modo gradual e contundente – primeiro, a destruição das Casas do Parlamento; em seguida, o silenciamento da Voz do Destino; depois, a cegueira do Estado, com a desativação das câmeras; até se destruir, por fim, a cabeça do Estado. A destruição gradual do corpo estatal é feita de modo a denunciar a inevitável ruína dessas instituições, com a exposição da corrupção e da fragilidade de suas estruturas.

10. *Demandas conflitantes*: O sujeito é colocado em uma situação em que se encontra submetido a duas demandas conflitantes: a da autoridade, que detém poder sobre si, e a da vítima, sob a qual ele detém poder. Não há possibilidade de se atender a ambas as demandas,

deve-se fazer uma escolha explícita: prosseguir com a administração de choques, e causar prejuízo possivelmente irreversível à vítima, ou cessar o experimento, e prejudicar o sucesso do experimento e suas potenciais consequências benéficas. Sendo assim, não há uma escolha absolutamente satisfatória ao sujeito. Aqui o problema é a ausência material de uma alternativa ao *status quo* – a população obedece ao Estado porque simplesmente não lhes é apresentada uma melhor solução. Essa situação somente começa a mudar com a execução dos planos de V, que é voltada para os momentos finais da história: à população é concedida a liberdade de escolha – retorno ao domínio do governo ou aceitação da liberdade.

11. *Fontes conflitantes*: O sujeito passa por um dilema advindo de duas fontes antagônicas: por um lado, a experiência científica de uma autoridade institucional, por outro, a empatia decorrente das experiências pessoais do próprio indivíduo. A relação feita aqui é com a primazia do interesse público frente as liberdades individuais – a população aceita a sujeição à autoridade pois acredita que esse é o melhor caminho. É o vigilante mascarado quem assume o que acredita ser desejo implícito da soberania popular e contesta a organização dessa estrutura.

12. *Limitação temporal*: A experiência não só escala rapidamente em nível de intensidade, mas a percepção de tempo do sujeito é possivelmente adulterada, por conta da pressão ao qual é submetido. Essa limitação temporal impõe uma urgência na necessidade decisória que intensifica ainda mais essa a tensão aplicada ao sujeito. A tensão temporal começa a ficar mais proeminente no final da história, quando as pessoas, já descrentes da eficácia da autoridade a que estão submetidas – são convocadas por Evey a tomar uma decisão notadamente impactante, a de decidir seu futuro político. O que se segue é naturalmente a eclosão violenta de protestos em massa.

13. *Disposições comportamentais*: O conflito ao qual o sujeito é submetido origina-se de duas disposições comportamentais inerentes à condição humana: a primeira, oriunda da característica do convívio social, é a disposição à não ferir outras pessoas; a segunda, é a de obedecer as figuras que são estabelecidas ou que se apresentam como autoridade. Por fim, remete-se novamente ao desejo de cooperação e de bom funcionamento das estruturas jurídicas e sociais que compõem a sociedade: as pessoas querem que a sociedade funcione, e, se a perspectiva de causar uma turbulência social aparenta um impeditivo a esse bom funcionamento, as disposições jurídicas em situação dificilmente serão contestadas.

Figura 25 - O comunicado da rádio governamental reforça a situação de “normalidade”.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 249.

3.4 Ação Política

Os atos políticos de V dizem respeito a seu enfrentamento da estrutura jurídica daquela sociedade, sobretudo através da ocultação de sua identidade – o personagem não crê na efetividade desse aparato estatal e, portanto, busca sua imunização perante os efeitos desse sistema. Além disso, V é caracterizado por uma notável teatralidade – personifica uma ideia e age absolutamente em conformidade a ela. Esses dois elementos convergem em um ato político proeminente: o uso de máscaras.

3.4.1 Máscaras

O uso da máscara é uma das temáticas centrais da obra V de Vingança, e arguivelmente o mais potente símbolo por ela utilizado – é a primeira associação feita ao personagem de V. A máscara possui um extenso espectro interpretativo, que difere conforme o

contexto em que for analisada. No entanto, as motivações de seu uso podem ser delimitadas a dois espectros: i) tem um caráter pragmático, de anonimato, por meio da ocultação do rosto, instrumento primeiro de reconhecimento pessoal, e ii) tem caráter teatral, através da metáfora que representa, e das manifestações alegóricas que personifica. Essas duas manifestações serão exploradas a seguir, estudando-se o modo como são inseridas na narrativa do quadrinho.

O primeiro elemento, o pragmático, é questionavelmente o mais diretamente relacionado ao Direito, vez que constitui o impedimento da identificação pessoal. Esse anonimato tem potencial extremo de nocividade, pois, se não impede, dificulta o sucesso da incidência do aparato jurídico sobre o indivíduo. Essa imunidade ao alcance legal é, de modo geral, prejudicial à sociedade: deseja-se que as pessoas sejam ao menos identificáveis – ou seja, que possa ser traçado um mínimo elemento conectivo entre ato e agente. Impedir ou dificultar a identificação pessoal é impedir ou dificultar a atuação do Direito, e, na presente narrativa, salvo o estado de ordem voluntária de V, onde não há Direito, impera a lei da força.

Apesar de todas essas constatações, o que se observa é que esse impedimento da identificação pessoal e do subsequente alcance do Direito é a intenção primordial de V. Ele mascara seu rosto pois não quer que seja associado um corpo físico à ideia que defende; mascara seu rosto pois não acredita na legitimidade do ordenamento jurídico que irá julgá-lo; por fim, mascara seu rosto pois acredita que sua força e a violência são as únicas ferramentas capazes de combater o Estado, fascista e decadente. V usa a máscara e a violência de maneira instrumental: são acessórios ao cumprimento de sua tarefa – um meio para atingir um fim. Essa dificuldade é explorada narrativamente, pelo próprio V, no momento em que invade a torre de comunicações da Nórdica Chama e mascara Roger Dascombe tal qual a si – o resultado é a morte acidental deste, por parte da polícia, que, sem meios de identificar a identidade por trás da máscara, atira antes de interrogar (MOORE, LLOYD, 2006, p. 120).

Além de identificar o frio pragmatismo por trás dos atos de V, que ocasiona a morte de uma pessoa que nunca havia diretamente lhe afrontado, essa cena denuncia a consciência de seu uso acerca das dificuldades jurídicas ocasionadas pelo mascaramento. Tal costume é recorrente no universo dos super-heróis, anti-heróis e demais vigilantes: uma vez que estas figuras atuam circundando os limites legais, e frequentemente ultrapassando-os, é de seu particular interesse que sua identidade permaneça desconhecida. O outro espectro do uso da máscara diz respeito a seu aspecto teatral e metafórico: a máscara representa a personificação de uma ideia – é a atribuição de um corpo físico a um conceito abstrato. É por conta dessa

personificação que são criados mitos, folclores e lendas, personificando emoções, ideias e fenômenos naturais, outrora incognoscíveis à época, em seres humanos. Isso é de particular interesse a V: o personagem discorre para Evey a importância do melodrama na ação política (Figura 26), e frequentemente adota essa teatralidade em sua fala, em seu comportamento e em suas ações. Por esse motivo, V troca de máscara conforme troca de papel: preliminarmente à cena em que tortura Lewis Prothero, V adota a máscara de um personagem que remete a "Vaudeville", gênero de entretenimento proeminente do início do século XX.

Figura 26 - V ressalta a importância do teatro na ação política.



Fonte: MOORE, Alan; LLOYD, David. V de Vingança. São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006, p. 33.

Contudo, mais do que isso, o uso da máscara está associado a adoção de um papel, de uma função perante a sociedade. No momento em que adota a máscara de Guy Fawkes, portanto, V faz uma constatação pública, que transcende os limites da linguagem narrativa e dialoga tanto com o público da narrativa, quanto com o público leitor: comunica publicamente que o seu é o papel do revolucionário. Essa delimitação propicia clareza na identificação da ideologia da personagem, ao mesmo tempo em que dificulta sua identificação pessoal: pessoas são complexas, antagônicas e voláteis; ideias, por outro lado, são simples, objetivas e direcionadas. Essa limitação é diretamente vinculada à clareza proporcionada pela personificação, a capacidade de empatia humana cumpre papel linguístico na interpretação dos símbolos atribuídos ao corpo físico que representa um fenômeno incorpóreo. Sendo assim, a própria constituição das personas mascaradas contribui para a identificação da ideia

representada. Isso é claro exemplo da facilidade propiciada pela linguagem visual acerca dos conceitos que compõem a vida humana, inclusive do Direito – a Justiça, personificada em um corpo humano, é, por um lado, retratada cega, pois há quem entenda que sua imparcialidade reside em não *ver* aqueles a quem julga; outro retrato, por sua vez, apresenta a Justiça desprovida de sua venda, pois entende que a verdadeira justiça é justamente *ver* quem se julga. A máscara, portanto, além de propiciar a familiaridade em nível humano, comunica silenciosamente, e simboliza, em vez de discursar.

O uso da máscara também cumpre um papel didático – similar ao fenômeno da pareidolia, isto é, o reconhecimento de padrões faciais em objetos inanimados, pessoas têm maior facilidade de identificação com uma coisa, no momento em que ela é dotada de um rosto, ou de um corpo físico. Para facilitar a compreensão da composição da sociedade, portanto, delimitam-se os papéis sociais a figuras corpóreas específicas. Assim, a autoridade decorrente desses papéis é circunscrita a um rosto, a um corpo físico. Isso facilita, posteriormente, o processo oposto: a projeção das máscaras dessas figuras, ideias e papéis sociais, bem como de sua decorrente autoridade, em entes abstratos, atribuindo a eles certa humanidade, ainda que não necessariamente dotada de um rosto ou de atributos físicos. Sendo assim, a autoridade materna ou paterna não necessita estar circunscrita a figura biológica da mãe ou do pai. Estabelecem-se símbolos e significados, o que permite a capacidade de projeção de figuras físicas em figuras abstratas e vice-versa. Projetam-se características humanas em entidades inumanas de modo a facilitar a compreensão de sua finalidade e de seu comportamento. Sendo assim, atribui-se a estas entidades matizes de comportamento humano, de modo a se ter um referencial acerca de sua conduta – em exemplo, um Estado dito “paternalista”, “condescendente”, “autoritário”, etc. Do mesmo modo, quando V assume a máscara da revolução, ele assume também toda a carga simbólica e social que essa entidade carrega, bem como um padrão de conduta preestabelecido, tudo a partir da percepção coletiva incidente sobre essa figura – ele não seria assim considerado pelo público leitor, se sua conduta não fosse de acordo com o imaginário popular de um revolucionário.

Portanto, não é por acaso que em V de Vingança o Estado é composto tal qual uma pessoa, tendo Nórdica Chama atribuído a ele características biológicas – as agências, cada qual simbolizando um sentido humano: Olho (visão), Nariz (olfato), Ouvido (audição), Dedo (tato), Boca (voz) e Cabeça (consciência). Todos esses elementos voltam-se a ideia de criar uma máscara para essa entidade abstrata – o Estado é vivo e consciente, portanto, sabe o que é

melhor para a sociedade que o compõe. Com efeito, entende-se que máscaras eram costumeiramente utilizadas por civilizações primitivas como forma de associar o usuário a uma espécie de autoridade intangível – uma divindade – ou a reforçar a posição social do indivíduo. Eram utilizadas por atores para garantir efeito dramático às peças e para facilitar a sensação de transformação à percepção do público – deste modo, o ator poderia adotar a persona de um deus, demônio ou de animais, com forte teor simbólico. Observadas as falas de V, nota-se que essa intangibilidade é intenção central da personagem: V, ao constituir-se sobretudo como uma *ideia*, um ente abstrato, pretende a eternidade. Recusa os limites e restrições de um corpo físico, inclusive as restrições jurídicas, e compreende-se como uma entidade divina e transcendental.

As máscaras tiveram papel crucial na compreensão da natureza humana, tanto pela simplificação e da redução de ideias complexas a um único aspecto (medo, raiva, alegria, etc.), quanto pela possibilidade de uma pessoa assumir uma identidade distinta. De acordo com Subhash Kak, na Roma Antiga, a persona representava o indivíduo que poderia validar sua identidade social por meio de sua linhagem – e continha em si as ideias de reencarnação e de sucessão seriada (2004, p. 2). As famílias precisavam demonstrar a posse de um simulacro – máscaras de cera, moldadas ao formato de seus ancestrais, após sua morte. As máscaras não só significavam a comprovação legal de hereditariedade, mas, em senso mais geral, também representavam a presença do fantasma dos mortos. Essa hereditariedade é retratada no rito de passagem da máscara, e portanto do papel social, de V para Evey. A personagem, sem remover a máscara de seu tutor, adota um novo simulacro, idêntico ao de seu mestre, que simboliza o início de seu protagonismo naquele papel.

Isso levanta uma questão fundamental: seria o V original também um aprendiz da Galeria das Sombras? Além disso, houve um V anterior a este que é introduzido à narrativa? Essas perguntas são de relevância pois lançam um novo simbolismo sobre as ações do personagem, particularmente sobre os homicídios que cometeu: os próprios Líder e Finch comentam sobre a insanidade de V cometer assassinatos em nome de uma personagem fictícia (MOORE; LLOYD, 2006 p. 88). Esses questionamentos são inconclusivos e ultimamente baseados na crença. A história segue com a preponderância interpretativa de que a história de V tem fundo de veracidade, mas alguns personagens, sobretudo Finch, questionam-se a história de V não é, em verdade, assim como suas ações, parte de um grande teatro. Seus atos, nesta lógica, não seriam os atos de um homem, vítima de uma injustiça, mas os atos de um

personagem, de uma abstração – equiparando-o ao Destino, criado pela Nórdica Chama.

Versando-se ainda sobre o papel personificativo da máscara, o conceito marxista de máscaras de personagem (“*character masks*”) esclarece o uso social e econômico da adoção de papéis sociais no funcionamento estrutural da sociedade (WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA, 2011). Na filosofia marxista, a máscara de personagem (do alemão “*charaktermaske*”) é um papel social prescrito que cumpre a função de mascarar contradições de ordem social. Está relacionado ao clássico conceito grego de mímese, ou seja, a representação imitativa por meio de analogia, e de prosopopeia, a personificação de uma ideia. O uso que Marx faz do termo máscara de personagem é análogo ao papel teatral, empregado por V, em que um ator representa certa função ou interesse e personifica as características de alguém ou de algo.

O conceito marxista parte de duas premissas: a primeira, de que uma identidade qualquer aparenta ser diferente de sua verdadeira identidade, porquanto mascarada ou disfarçada; a segunda, que essa distinção tem consequências práticas e reais, vez que a máscara não consiste tão somente em uma decoração, mas performa uma real função, com reais efeitos – independentemente do ator que a usa. Como se pode observar, a segunda premissa particularmente é essencial para a compreensão da finalidade do uso da máscara de Guy Fawkes por V: a intenção do personagem é a de legitimar sua herança histórica de Fawkes como protagonista do papel social do revolucionário dentro da sociedade inglesa.

As máscaras de personagem de Marx aplicam-se a pessoas públicas e agentes sociais – estão relacionadas a um contexto coletivo, e representam uma função social, política, intelectual ou econômica. Por este motivo, as máscaras de personagem teorizadas por Marx mostram-se mais adequadas ao estudo do uso da máscara de Guy Fawkes. Isto porque a análise em questão se detém em um recorte delimitado de tempo histórico, a extensão temporal da narrativa, com teorias sociais específica, o embate entre anarquismo e fascismo, e que incidem sobre uma sociedade pós-moderna.

A máscara de V está, portanto, intrinsecamente relacionada a seu significante – Guy Fawkes. A construção da personagem, seus trajes e seu comportamento, emulam as vestimentas e os costumes da personalidade à época. Marx considerava que capitalistas tornavam-se, de certa forma, a personificação de seu capital. A anti-heroicidade de V, portanto, reside na ambiguidade das interpretações sociais acerca de seu papel: sua determinação e integridade principiológica são características à figura do herói, mas a

violência e frieza de seus atos são característicos de um vilão, em termos narrativos. Essa área cinzenta em que atua reforça sua autenticidade: é um personagem baseado em um ser humano real, com crenças delimitadas e com contradições inerentes à sua condição.

O conceito das máscaras de personagem é dividido em seis principais etapas, aliadas a um sétimo, hipotético. São elas: a etapa dos papéis, dos interesses, do mascaramento, da inversão, alienação, desenvolvimento e, por fim, da revolução.

A primeira etapa diz respeito ao processo de personificação (representação pessoal) de certa função, papel ou padrão comportamental necessário à execução de um trabalho. Há um consentimento implícito às regras impostas, visto que elas são supostamente necessárias para o sucesso da atividade. A visibilidade desse processo é facilitada em uma narrativa, em que a atribuição de personagens é componente fundamental do estilo. Cada personagem de V de Vingança cumpre uma função ou papel na sociedade: Adam Susan é o líder absoluto do Estado; Evey é a pupila; V é o revolucionário; etc. A naturalidade da assunção desse papel advém da própria natureza das relações sociais: as pessoas nascem em um mundo em que essas relações já existem e submetem-se a um processo de socialização. São inseridas em uma sociedade e, em contrapartida, essa sociedade é inserida nelas. Esse processo, caso bem-sucedido, gera “adultos bem-adaptados” – caso malsucedido, origina “adultos indesejáveis”. Desta maneira, a capacidade humana de identificar e agir em conformidade com regras externas é necessária para a adoção das máscaras de personagens.

A segunda etapa refere-se ao fato de que, ao adotar e agir em conformidade com uma função social, as pessoas acabam por servir os interesses impessoais de uma autoridade abstrata – podendo ser estes inclusive contrário aos seus interesses pessoais. Isso exige uma constante separação entre ambos, por meio de um distanciamento entre a figura pública e a figura privada. Desta maneira, as pessoas personificam interesses externos e sua identidade individual serve para pouco mais do que ressaltar a presença de um ser humano por baixo da máscara. A pretensão de V é a absoluta extinção dessa etapa: recusa a associação de seu papel social a de um corpo físico. Seus interesses particulares são ou inexistentes, ou homogeneamente mesclados à sua identidade social: a *vendetta*, que diria respeito a uma rixa particular entre si e os agentes do governo, confunde-se em totalidade com suas pretensões políticas de destruição do governo.

A terceira etapa, o mascaramento, descreve justamente a necessidade de se mascarar determinados comportamentos e personalidades, bem como transformar a personalidade e a

consciência do indivíduo. Isso porque existem eternos conflitos e contradições entre o papel representado e a pessoa que a representa, o que leva a uma necessidade de reprimir certas ideias ou qualidades e expressar outras. Esse drama reside no ritual protagonizado por Evey ao longo da narrativa. A personagem passa por severos conflitos até ser capaz de assumir a máscara de V. Acompanha-se a gradual sobreposição de seus dramas e interesses particulares por outros conflitos e interesses impessoais. A personagem ressurge apta a adoção de sua função revolucionária no momento em que há conflito entre seu interesse privado e o público – há um trecho crucial a ser considerado: a contrário de seu mestre, Evey recusa-se a matar outro ser humano. Isso demonstra que entre a figura privada e a pública não há desvinculação absoluta, mas distanciamento.

A etapa seguinte, a quarta, é a inversão entre sujeito e objeto – as relações humanas submetem-se à propriedade de coisas abstratas, que desenvolvem o papel de atores, em sua própria natureza, e influenciam o modo como essas relações se desenvolvem. Desenvolve-se, assim, uma linguagem simbólica, como meio de comunicação entre as abstrações (agora personificadas e com poder de atuação independente) e as pessoas de fato, que atuam de modo a defender os interesses daquelas. Isto é, no momento em que se adota a máscara de um personagem social, há sobreposição desta sobre o ator privado. Os interesses da entidade V, de modo geral, sobrepõem-se aos da pessoa V, e posteriormente aos de Evey; da mesma maneira, os interesses do Estado tem proeminência sobre os de Adam Susan. O treinamento de Evey é conduzido a reforçar esse entendimento: a função social transcende o indivíduo, porquanto implica nos interesses abstratos que atingem e movimentam a coletividade.

Marx caracteriza isso como caso de fetichismo, porquanto implica que as relações interpessoais sofrem constantemente influência das relações entre os entes abstratos. Nesse sentido, ao habituar-se a um papel, este é internalizado ao indivíduo e torna-se parte de sua personalidade, tornando-se o ator o próprio papel que atuara. Nesse sentido apresenta-se o confronto principiológico, ainda mais abstrato que o embate entre as ideologias políticas, que se desenvolve na história: V de Vingança discute as contradições entre liberdade e determinismo. V utiliza a anarquia como instrumento de defesa do ideal da liberdade; Adam Susan, por outro lado, acredita na primazia do Destino, que limita diametralmente essa liberdade. No entanto, se V restringe-se a um papel social preestabelecido, com uma conduta histórica determinada pela promoção da revolução, poderia ele agir contra essa função? Ou estaria ele destinado, e portanto preso, a cumprir sua função social de defensor da liberdade?

Essas contradições dificilmente têm uma resposta unívoca, e servem para aproximar as duas figuras antagônicas: V aparenta estar tão preso a sua defesa da liberdade, quanto Susan está à defesa do fascismo.

Isso leva ao quinto atributo: a alienação, ou o estranhamento da pessoa acerca de si mesma e de outros. Isso porque as máscaras influenciam diretamente o modo como as realidades são categorizadas e adicionam camadas de significado aos fatos e às coisas. Essas camadas tornam a identidade material de um indivíduo, se considerar-se que há, de fato, um “núcleo identitário” em cada pessoa, incognoscível. Sendo assim, os atos do indivíduo, ainda que exercidos em defesa de interesses abstratos, e a pessoa em si, acabam por se confundir. Essa discussão entre identidade pessoal e identidade funcional aparece em V de Vingança, tanto pela carta de Valerie, quanto pela própria persona de V. A carta encontrada por Evey é parte essencial de sua transformação em V: reforça a Evey que ela conheça e se atenha ao único centímetro que forma sua identidade. É a partir desse conhecimento pessoal que Evey é capaz de assumir sua função pública. É arguível se Evey constitui em V mais humanizado do que seu antecessor. Como o próprio plano de fundo de V é posto à prova sobre os personagens, é difícil tomá-lo como referencial da conduta pública do personagem; no entanto, a *vendetta* promovida por ele reforça essa confusão entre público e privado – V promove assassinatos em série, motivados por abusos alegadamente cometidos contra sua pessoa, e justificados sob um viés político. Evey, por outro lado, mantém-se firme em sua intenção de não matar outro ser humano, mesmo quando veste a máscara de V.

O último e sexto passo é o de que a sociedade, segundo Marx, desenvolve seres humanos de uma maneira invertida – isto é, invertida no sentido de que não é a sociedade que é organizada para as pessoas, mas as pessoas são organizadas para a sociedade. Da necessidade de cumprir funções sociais e do desejo inerente de pertencimento dá-se a formação da sociedade, muito embora as pessoas que a compõem tenham pouquíssimo controle sobre as relações sociais que devem compor. Novamente é colocado em questão o binômio liberdade e determinismo – discute-se até que ponto as pessoas são livres para agir com a sinceridade de sua individualidade. A resposta mais aparente é a de que não há uma separação definitiva entre as duas esferas: a repercussão das ações humanas confunde-se no alcance do âmbito social e do pessoal. Nenhum dos elementos pode ser isolado em nível absoluto, pois a sociedade é formada por pessoas e pessoas são formadas pela sociedade. O papel social do revolucionário na sociedade, não fosse exercido por V ou por Evey, poderia

ter sido executado por outro indivíduo – a proeminência desse personagem dá-se mais pela maestria com que executa sua função, do que pela função em si.

A última e hipotética etapa, a revolução, seria observada a partir da sobreposição dos interesses políticos e institucionais sobre os interesses individuais. Em tempos de crise, as pessoas perderam espaço na própria sociedade que compõem – seja pelo desemprego, marginalização social ou precarização de direitos fundamentais. Fundamentalmente é por meio dessa crise, a partir do enfraquecimento das instituições (dos entes abstratos que coordenam a sociedade), que os interesses individuais não só afloram, mas radicalizam-se e levam a opiniões extremistas. A partir disso, em princípio, seria observado uma sétima possível etapa, a revolução. Ou seja, a partir de uma grande crise social, seria promovida uma revolução e uma mudança na estrutura de coordenação da sociedade. Com essa revolução, que não é senão a proposta de V, as máscaras cairiam e cada indivíduo tomaria controle de sua liberdade – de sua capacidade de pensar, de criticar, de desenvolver uma ideologia e de agir em conformidade com suas crenças pessoais.

3.4.2 Reação

A reação primária do Estado frente ao anonimato de V é a intensa e violenta repressão policial. Nesse Estado de exceção, o Direito já opera normalmente com uma arbitrariedade excessiva por parte de seus operadores – face a um sujeito inidentificável, esse sistema opera com base na brutalidade. Deste modo, assim como V combate o Estado utilizando-se da violência física e simbólica, o Estado reage com a mesma agressividade, porém esta disseminada entre seus agentes. Essa violência tem amparo legal: os agentes não só tem poder discricionário para determinar de imediato as penas aplicáveis ao caso, mas tem legitimidade para executá-las sem o intermédio de um ente competente ao julgamento.

Com efeito, ao longo de toda a narrativa, a não-existência de um aspecto sobressai-se a existência dos outros: não é presente em V de Vingança um órgão judiciário. Ao longo de todas as páginas da narrativa, não é introduzido nem visualmente, nem textualmente, de maneira implícita ou explícita, um ente cuja atribuição específica seja o julgamento e a aplicação do texto legal. Disso decorre a mesma interpretação aplicada ao universo de Juiz Dredd: o poder judiciário está vinculado aos outros poderes, concentrados em um ou mais indivíduos. O poder institucional em V de Vingança não é descentralizado, mas unido em

diversos agentes difusos – a uniformidade, afinal, é aspecto principal de governos fascistas.

O discurso adotado pelo governo é claramente o de antiterrorismo: V é considerado uma força completamente destrutiva, destituída de qualquer reivindicação legítima, cuja única intenção é a instauração do caos na sociedade. Como é visto, essa interpretação não é totalmente errada – V de fato acredita que um momento de confusão social é necessário como etapa de transição à ordem voluntária. No entanto, a destruição que causa é planejada, direcionada a um único propósito: a dissolução do Estado; de maneira similar, o Estado adota como norte a destruição de V. Tem-se, assim, uma espécie de corrida armamentista: as duas forças opostas competem para decidir quem será extinto primeiro – ironicamente, ambas tem fim ao mesmo tempo. No entanto, V deixa como legado sua pupila, Evey; das ruínas do Estado, por outro lado, a última cena apresentada é da população em total estado de revolta.

O desfecho narrativo, com a morte simultânea dos dois polos políticos (V e Adam Susan, anarquia e fascismo), em primeiro momento aparenta representar a igualdade de forças entre eles. No entanto, a mensagem realmente intencionada por Moore e Lloyd parece direcionar-se para outro sentido: V, uma pessoa apenas, foi capaz de trazer abaixo um sistema inteiro. Não há, portanto, igualdade de forças, mas uma supremacia da parte de V. As reações do Estado, por mais violentas que fossem, eram incapazes de frear os atos de um indivíduo. Isso ecoa as palavras de Bakunin: o fato de haver um conflito entre a existência e a não-existência não significa uma igualdade de forças entre elas, mas, em verdade, uma supremacia da força negativa, pois, se a força positiva fosse tão forte quanto aparenta ser, não restaria sequer espaço para o surgimento de uma moção contestatória.

Com efeito, essa era, de fato, a intenção primordial do Estado da Nórdica Chama: frear todo e qualquer discurso contraditório, e cercear qualquer chance de seu surgimento. O Direito, nesse sentido, existia de modo a infertilizar o crescimento de qualquer ideia ou comportamento hostil ao estado de normalidade. A reação de V, portanto, é de se imunizar perante esse ordenamento: mascarar-se e, assim, esconder sua real identidade e personificar uma ideia forte o suficiente para sobrepujar esse aparato jurídico inteiro. O fato de que V foi bem-sucedido em sua jornada não demonstra apenas sua aptidão, mas denuncia também a sombria realidade que consistia na fragilidade daquele ordenamento. Se o ordenamento jurídico dessa Londres não só foi incapaz de frear um único indivíduo, mas também ruiu sob efeito das ações desse mesmo sujeito, parcela da responsabilidade desse fracasso não pode ser atribuída apenas ao desviante: o próprio sistema mostrou-se ineficaz de se sustentar perante

um forte confronto.

Há um simbolismo por trás da inaptidão das reações do Direito em *V de Vingança*: a principal denúncia talvez seja o da nocividade das corrupções internas ao sistema. O aparato jurídico mostrava-se contraditório em sua gênese – a seus próprios operadores eram garantidas imunidades sob a própria lei que deviam aplicar. Um dos principais argumentos da obra é que não há como um sistema se sustentar com contradições basilares em sua aplicação; não há como leis serem eficazes se a sua universalidade é relativizada tão logo em sua formulação. É claro, esse problema de fontes repercute infinitamente: um grau de discricionariedade sempre será existente pois, conforme já foi exposto, não é possível existir a absoluta desvinculação entre indivíduo e função – os atos e escolhas jurídicas sempre terão a presença, tênue ou acentuada, das particularidades de seus operadores. Esse questionamento, oriundo da problemática originalmente mencionada pelo poeta romano Juvenal, “*Quis custodiet ipsos custodes?*”, ecoa na outra obra de Alan Moore, *Watchmen*, anteriormente mencionada: “Quem vigia os vigilantes?” Quem fiscaliza os fiscalizadores? A resposta de *V* é clara: a população, consciente e liberta das prisões da felicidade, é quem decidirá por si os rumos de sua existência, sem a presença dessas instituições.

4 CONCLUSÃO

A partir do estudo em tela, depreende-se que há, de fato, a presença do Direito em V de Vingança, e que este é retratado com profundo pessimismo, com a denúncia da total precarização de sua estrutura – descontentamento, esse, oriundo do contexto sociopolítico à época da criação da história. O ordenamento jurídico é apresentado de tal modo a acentuar a completa ausência do Estado de Direito nessa sociedade – as estruturas são, majoritariamente, falhas e corruptas. Mais do que retratar que as tensões decorrentes dos conflitos históricos anteriores a essas histórias, V de Vingança e os demais quadrinhos analisados discutiam uma temática convergente a uma singular ideia: a fragilidade das instituições no mundo pós-guerra. Essa conclusão contribuiu para a relevância experimental que o estudo dos quadrinhos tem para a compreensão do Direito – cuja linguagem vem, desde o Estado moderno, gradualmente fazendo uso da linguagem visual como meio de reforçar a legitimidade e autoridade de seus símbolos

V de Vingança representa, portanto, a exacerbada fragilidade de um Estado fascista, derrubado por um único indivíduo, este direcionado por um princípio sólido e inexorável – o anarquismo. Essa vulnerabilidade é explorada por V sobretudo por meio da violência e da destruição simbólica de bens públicos, por ele legitimada no exercício de sua "*vendetta*" aos agentes do governo. Com efeito, observou-se que a violência é temática recorrente não só em V de Vingança, mas nas demais histórias em quadrinhos contemporâneas. A prática do vigilantismo é retratada nas outras narrativas com tom bastante similar ao da história em tela: surge como uma reação legítima às políticas injustas de um Estado decadente.

V, deste modo, atribui a autoridade de seus atos à soberania do povo, e legitima a autenticidade da violência empregada a partir de sua libertação individual: é um indivíduo que cultivou e aproveitou as produções culturais que haviam sido salvas do extermínio do Estado. Logo, coloca-se em posição de superioridade à população – é V quem oferece a mão que guia e repreende as massas em direção a libertação individual e coletiva por meio do anarquismo. Neste sentido, a história em quadrinhos mantém, politicamente, profunda relação com a ideologia de anarquistas modernos. A desobediência civil promovida por V encontra respaldo nos textos de Henry Thoreau, enquanto a finalidade de seus atos destrutivos é embasada pela dicotomia entre as forças criativas e destrutivas teorizada por Mikhail Bakunin.

Outra importante contribuição da presente obra em quadrinhos, como se observou, dá-se no âmbito de estudo do anarquismo pós-moderno. V de Vingança, tanto a história em quadrinhos quanto o filme, apresentaram forte simbolismo imagético, dadas as características prioritariamente visuais de ambas as mídias. Nesse sentido, portanto, tiveram notável relevância ao anarquismo pós-moderno porquanto utilizaram símbolos altamente maleáveis – como a figura de Guy Fawkes e da Conspiração da Pólvora. Denominados “significantes de flutuação livre”, esses símbolos passaram por um processo histórico de ressignificação e foram reinsertos, com significância diametralmente oposta, na narrativa de V de Vingança.

Em contraposição ao ideal anarquista, tem-se o espectro fascista da sociedade – representado na história pelo partido fictício de conservadorismo extremo, a Nórdica Chama, que governa a sociedade por meio de um Estado personificado no Destino, um supercomputador que detém informações sobre toda a sociedade. A análise do fascismo nessa sociedade teve como fundamento o estudo do experimento de Milgram, visando-se entender como a obediência é instrumental tanto para a coesão social, quanto para o potencial surgimento de autoridades claramente imorais e, apesar disso, bem-sucedidas.

Além disso, analisou-se a temática central do uso de máscaras em V de Vingança. Delimitou-se seu uso a dois espectros gerais – o pragmático e o metafórico. No terreno da utilidade, demonstrou-se que V mascara seu rosto em direta afronta ao Direito – impede sua identificação de modo a impedir a incidência do ordenamento jurídico sobre si. Em âmbito metafórico, contudo, falou-se na representatividade de papéis e funções sociais por meio das máscaras de personagem de Marx. Concluiu-se que V, enquanto personagem, adotou a figura social do revolucionário na sociedade de V de Vingança. A personificação desse papel significou não só uma escolha individual, mas a responsabilização por toda a carga histórica e simbólica que a sociedade atribui a essa função.

Sendo assim, observa-se que a reação do Estado, por meio do Direito – que é inexistente enquanto estrutura material e física nessa sociedade – não é senão inócua. Isso é observado pelo triunfo derradeiro dos planos de V, ou seja, a efetiva destruição do Estado totalitário da Nórdica Chama. Essa conclusão da narrativa reforça o pessimismo e a descrença nas instituições que motivou a criação da história, em primeiro momento: a destruição promovida por V é uma destruição simbólica, logo, a destruição do Estado, como é retratada, não significa senão a fraqueza dessa instituição, e o triunfo do anarquismo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **State of Exception**. University of Chicago Press, 2005.

ARN, Jackson. **V for Vendetta Themes: FATHERHOOD, MENTORSHIP, and the State**. LitCharts LLC, 2015. Disponível em: <<http://www.litcharts.com/lit/v-for-vendetta/themes/fatherhood-mentorship-and-the-state>> Acesso em: 31/12/2017.

_____. **V for Vendetta Themes: FREEDOM AND ANARCHY**. LitCharts. LitCharts LLC, 2015. Disponível em: <<https://www.litcharts.com/lit/v-for-vendetta/themes/freedom-and-anarchy>> Acesso em: 31/12/2017.

ANARCHOPAC – ANARCHIST & MARXIST THEORY & HISTORY. **BAKUNIN AND THE CREATIVE Passion to Destroy**. 2016. Disponível em: <<https://anarchopac.wordpress.com/2016/12/08/bakunin-and-the-creative-passion-to-destroy/>> Acesso em: 04/12/2017.

Anônimo. **THE COMPLETE MAUS STUDY NOTES**. S.D. Disponível em: <<https://library.huntingtower.vic.edu.au/resources/Maus%20Study%20Notes.pdf>> Acesso em: 30/12/2017.

BAKUNIN, Mikhail. **The Reaction in Germany – A Fragment of a Frenchman**. 1842. Disponível em: <<https://theanarchistlibrary.org/library/mikhail-bakunin-the-reaction-in-germany/>> Acesso em: 01/12/2017.

BARBER, Nicholas. **Watchmen: The moment comic books grew up**. BBC, 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20160809-watchmen-the-moment-comic-books-grew-up>> Acesso em: 31/12/2017

BBC. **NOTABLE EFFIGIES from Lewes's Bonfire Nights**. 2014. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/blogs-magazine-monitor-29915270>> Acesso em: 01/01/2018.

BOTELLO, Nelson; MAGNONI, Javier. **El rostro actual de las movilizaciones en la sociedad civil global**. Desacatos: Revista de Ciencias Sociales, n. 48, 2015, p. 74-91.

BOTSMAN, Rachel. **Big data meets Big Brother as China moves to rate its citizens**. Wired, 2017. Disponível em: <<http://www.wired.co.uk/article/chinese-government-social-credit-score-privacy-invasion>> Acesso em: 31/12/2017.

CALL, L. **A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism**. *Anarchist Studies*, v. 16, n. 2, 2008, p. 154-172.

CARDOZO, Benjamin. **Law and Literature**. *The Yale Law Journal*, v. 48, n. 3, 1939, p. 489-507

CAVNA, Michael. **Why ‘Maus’ remains ‘the greatest graphic novel ever written,’ 30 years later**. The Washington Post, 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/comic-riffs/wp/2016/08/11/why-maus-remains-the->

greatest-graphic-novel-ever-written-30-years-later> Acesso em: 31/12/2017.

CHIN, Josh; LIN, Lisa. **China's All-Seeing Surveillance State Is Reading Its Citizens' Faces**. The Wallstreet Journal, 2017. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/the-all-seeing-surveillance-state-feared-in-the-west-is-a-reality-in-china-1498493020>> Acesso em: 31/12/2017

CLANCY, Steven. **The Ascent of guy**. American Speech, v. 74, n. 3, 1999, p. 282-297 Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/2705>> Acesso em: 31/12/2017.

DAILY, James. **Federalism and the Keene Act**. Law and the Multiverse, 2010. Disponível em: <<http://lawandthemultiverse.com/2010/12/01/federalism-and-the-keene-act/>> Acesso em: 30/12/2017.

DOLGOFF, Sam. **The Reaction in Germany – From the Notebooks of a Frenchman. Bakunin on Anarchy, 1971**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/reference/archive/bakunin/works/1842/reaction-germany.htm>> Acesso em: 01/12/2017.

DROOKER, Eric. **Flood! A Novel in Pictures**. Four Walls Eight Windows, Nova York, 1ª ed., 1992.

EISNER, Will. **Comics and Sequential Art**. Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 9ª ed., 2000.

GIDDENS, Thomas et. al (org.). **Graphic Justice: Intersections of Comics and Law**. GlassHouse Books, Routledge, 1ª ed., 2015.

GREENFIELD, Steve et al. **Film and the Law: The Cinema of Justice**. Cavendish Publishing Limited, 1ª Edição, 2001.

GRIFFIN, Andrew. **Facebook Is Using Smartphones To Listen To What People Say, Professor Suggests**. Independent, 2016. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/facebook-using-people-s-phones-to-listen-in-on-what-they-re-saying-claims-professor-a7057526.html>> Acesso em: 31/12/2017.

HOBBS, Thomas. **Leviatã, ou, A matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil**. São Paulo: Ícone, 3ª edição, 2014.

JAKOBS, Günther. **Direito Penal do Inimigo**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 6ª ed., 2012.

JUVENAL. **Satires**. VI, l. p. 347–348. Disponível em: <<https://sourcebooks.fordham.edu/halsall/ancient/juvenal-satvi.asp>> Acesso em: 31/12/2017.

KAK, Subhash. **Ritual, masks, and sacrifice**. Studies in Humanities and Social Sciences, Volume 11, Indian Institute of Advanced Study, Shimla, 2004.

KELLER, Jared. **Pax Vigilanticus: Vigilantism, Order and Law in the Nineteenth Century American West.** Honors Theses – All, 2009. Disponível em: <http://wescholar.wesleyan.edu/etd_hon_theses/242> Acesso em: 30/12/2017.

LEVINE, Joseph. **Intellectual History as History.** Journal of the History of Ideas v. 66, n. 2, 2005, p. 189-200.

MARTINS-COSTA, Judith et al. (org.) **Narração e normatividade: ensaios de direito e literatura.** Rio de Janeiro: GZ Ed., 2013.

MASLON, Laurence. **Superheroes! - Capes, Cowls, And The Creation Of Comic Book Culture.** Crown Archetype, 2013.

MATOS, Angel. **An Analysis of Pastiche in Art Spiegelman's "Maus I: My Father Bleeds History".** 2014. Disponível em: <<https://angelmatos.net/2014/01/21/maus-spiegelman/>> Acesso em: 30/12/2017.

MCMILLAN, Graeme. **Why 'Batman: The Dark Knight Returns' Endures as a Comic Book Classic.** The Hollywood Reporter, 2015. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/why-batman-dark-knight-returns-842518>> Acesso em: 31/12/2017.

MCTEIGUE, James; WACHOWSKI, Lilly; WACHOWSKI, Lana. **V for Vendetta.** Warner Bros, 2005, 132 min.

MILGRAM, Stanley. **Behavioral Study of Obedience.** 1963. Disponível em: <http://www.wadsworth.com/psychology_d/templates/student_resources/0155060678_rathus/ps/ps01.html> Acesso em: 02/12/2017

MILLER, Frank. **Batman – O Cavaleiro das Trevas.** São Paulo: Abril Jovem, 1ª ed., 1997.

MILLER, Frank; JANSON, Klaus. **Demolidor #184.** Marvel Comics, 1982.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de Vingança.** São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2006.

_____, Alan; GIBBONS, Dave. **Watchmen: Edição Definitiva.** São Paulo: Panini Brasil Ltda, 1ª ed., 2009.

NEWBY, Brian. **'Watchful Guardian or Dark Knight? The Vigilante as a Social Actor'.** International Foundation for Protection Officers, 2012. Disponível em: <www.ifpo.org/wp-content/uploads/2013/08/Newby_Vigilante.pdf> Acesso em: 30/12/2017.

PEARSON, Ashley; TRANTER, Kieran. **Code, Nintendo's super Mario and digital legality.** International Journal for the Semiotics of Law v. 28, n. 4, 2015, p. 825–842. Disponível em: <[doi:10.1007/s11196-015-9417-x](https://doi.org/10.1007/s11196-015-9417-x)>. Acesso em: 30/12/2017.

Prose Awards, 2016. Disponível em: <<https://proseawards.com/winners/2016-award-winners/#body>> Acesso em: 31/12/2017.

PULLMAN, Philip. **Behind the masks**. The Guardian, 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2003/oct/18/fiction.art>> Acesso em: 30/12/2017.

ROMAGNOLI, Julia Gomes, et al. **“Maus - A história de um sobrevivente” e o seu papel na documentação histórica**. Rio de Janeiro: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015. Disponível em: <portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-1562-1.pdf> Acesso em: 30/12/2017.

ROMERO, Gomez et al. **Introduction - Justice framed: law in comics and graphic novels**. Law Text Culture, v. 16, 2012, p. 3-32. Disponível em: <<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/2>>. Acesso em: 30/12/2017.

ROTHBERG, Michael. **"We Were Talking Jewish": Art Spiegelman's Maus as "Holocaust" Production**. University of Wisconsin Press, Contemporary Literature, v. 35, n. 4, 1994, p. 661-687. Disponível em: <<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/33d/33dTexts/maus/Rothberg1994MausAsHolocaustProduction.pdf>> Acesso em: 31/12/2017.

SHARP, Cassandra. **‘Riddle me this...?’** Would the world need superheroes if the law could actually deliver ‘justice’?, Law Text Culture, v. 16, 2012. Disponível em: <<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/15>> Acesso em: 30/12/2017

SOUSANIS, Nick. **Unflattening**. Harvard University Press, 1ª ed., 2015.

SPIEGELMAN, Art. **Maus I – A História de Um Sobrevivente**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

THOREAU, Henry. **A Desobediência Civil**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012, eBook.

TIME. **All-TIME 100 Novels**. 2010. Disponível em: <<http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/>> Acesso em: 01/01/2018.

TRANter, Kieran. **Seeing Law: The Comic, Icon and the Image in Law and Justice**. International Journal for the Semiotics of Law, 2017, v. 30, n. 363. Disponível em: <<https://doi.org/10.1007/s11196-017-9510-4>> Acesso em: 30/12/2017.

WAGNER, John; EZQUERRA, Carlos, et al. **Judge Dredd: The Complete Case Files, Volume 1. Rebellion, 2000 A.D., 7ª ed., 2009.**

WEISBERG, Richard. **Wigmore, and the Law and Literature Movement**. Cardozo Legal Studies Research Paper, n. 177, 2006. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=951700>> Acesso em: 31/12/2017.

WORLD HERITAGE ENCYCLOPEDIA. **CHARACTER MASK**. 2011. Disponível em: <http://www.self.gutenberg.org/articles/Character_mask> Acesso em: 31/12/2017.