

# Super-heróis na era Bush: entre o apoio e a rebeldia à guerra ao terror

## Superheroes in the Bush era: between support and rebellion to the war on terror

Victor Souza Pinheiro Correio<sup>1</sup>  
vlsouza@hotmail.com

Henrique de Paiva Magalhães Correio<sup>1</sup>  
henriquemais@gmail.com

### RESUMO

Posteriormente aos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, o mandato de George W. Bush como presidente do país caracterizou-se pela implementação da Guerra ao Terror, conjunto de ações e medidas controversas de política externa e segurança doméstica como reação de defesa e beligerância contra os responsáveis pelos atentados, a organização extremista islâmica Al-Qaeda, e seus supostos aliados no Oriente Médio. Para promover e justificar esta empreitada de impacto global, marcada pelas invasões militares do Afeganistão e do Iraque, o patriótico discurso governamental a representou como uma jornada heroica de missão predestinada em nome da expansão democrática e da paz mundial, reproduzindo-se inclusive através da influente indústria cultural dos EUA. Com o respaldo de concepções, estudos e análises de Slavoj Žižek, Noam Chomsky, Dan Hassler-Forest e Jeffery Moulton, entre outros, este artigo avalia como os famosos super-heróis das companhias DC e Marvel, historicamente consolidados como símbolos populares da identidade e do orgulho norte-americanos desde suas origens às portas da Segunda Guerra Mundial, retrataram literal ou metaforicamente, em histórias em quadrinhos e filmes contemporâneos à administração Bush, o trauma do 11 de Setembro e a campanha intervencionista contra “supervilões” de um novo Eixo. Assim, identificamos e elucidamos, com exemplos emblemáticos envolvendo personagens como Batman e Capitão América, não apenas representações consonantes ao

### ABSTRACT

Following the terrorist attacks of September 11, 2001 in the United States, George W. Bush's term as president of the country was characterized by the implementation of the War on Terror, a set of controversial actions and measures of foreign policy and domestic security as a defense and belligerence reaction against those responsible for the attacks, the Islamic extremist Al-Qaeda organization, and its alleged allies in the Middle East. To promote and justify this undertaking of global impact marked by the military invasions of Afghanistan and Iraq, the patriotic government discourse represented it as a heroic journey of predestined mission in the name of democratic expansion and world peace, reproducing itself through the influential culture industry of the USA. With the support of conceptions, studies and analyses from Slavoj Žižek, Noam Chomsky, Dan Hassler-Forest and Jeffery Moulton, among others, this paper assesses how the famous superheroes of the DC and Marvel companies, historically consolidated as popular symbols of American identity and pride since their origins at the gates of World War II, portrayed literally or metaphorically, in comics and films contemporary to the Bush administration, the September 11 trauma and the interventionist campaign against the “supervillains” of a new Axis. Thus, we identify and elucidate, with emblematic examples involving characters such as Batman and Captain America, not only representations consonant with the official discourse, but also

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Campus I, Lot. Cidade Universitária, João Pessoa (PB).

discurso oficial, mas também alegorias que, contrariamente a uma tendência de reverberação positiva especialmente observada no cinema, refletem visões críticas à Guerra ao Terror, ecoando um contradiscurso politicamente contestador marcante da época.

**Palavras-chave:** Super-heróis. Política. Guerra ao Terror.

O mandato de George W. Bush como presidente dos Estados Unidos da América entre 2001 e 2009 entrou para a História não somente pelo testemunho de uma tragédia amplamente considerada a maior do país – os ataques terroristas aéreos de 11 de setembro daquele primeiro ano, que entre seus alvos derrubaram as torres gêmeas do complexo empresarial World Trade Center, em Nova York, causando milhares de mortes –, mas também a declaração e implementação da chamada Guerra ao Terror, reação política e militar contra os responsáveis pelos atentados – a organização extremista islâmica Al-Qaeda – e regimes acusados de apoiá-los no Oriente Médio.

Em dois anos os EUA, à frente de uma coalizão internacional, invadiram e ocuparam o Afeganistão – onde combateram a milícia governante Talibã, buscando desbaratar bases secretas da Al-Qaeda e capturar seu líder, Osama Bin Laden – e o Iraque, sob alegações de que o ditador Saddam Hussein também nutria vínculos com o grupo radical e detinha armas de destruição em massa que poderiam ser acionadas em novos ataques ao território norte-americano. Este, a propósito, assistiu no mesmo período a um recrudescimento de suas medidas de segurança nacional emblematizado pelo Patriot Act, decreto federal que permitia ao governo, em nome da espionagem antiterrorista, livre acesso a linhas de comunicação e dados pessoais de nativos e estrangeiros sem autorização judicial prévia.

Apelando ao patriotismo enlutado e à comoção mundial pós-11 de Setembro, a administração Bush adotou desde cedo um discurso que buscava respaldar os controversos rumos intervencionistas de sua política externa e a igualmente polêmica intensificação dos aparatos de defesa doméstica como parte essencial de um esforço global que prometia não apenas levar justiça ao mentor dos atentados, mas erradicar facções de terrorismo fundamentalista e libertar povos oprimidos no mundo árabe. Com uma oportuna invocação do excepcionalismo norte-americano, a crença historicamente reiterada de que os EUA são uma nação singular com a predestinada

allegories that, contrary to a positive reverberation tendency especially observed in cinema, reflect critical views on the War on Terror, echoing a politically contending counter-discourse remarkable of the time.

**Keywords:** Superheroes. Politics. War on Terror.

missão de liderar o progresso humano através da expansão de seu modelo social democrático (McCrisken, 2002), o governo urdiu, a partir de declarações oficiais conclamatórias e grandiloquentes, uma narrativa maniqueísta que opunha seu país, autodeclarado pilar mundial da liberdade, a um dito Eixo do Mal – Iraque, Irã e Coreia do Norte, considerados ameaças totalitárias à paz internacional ligadas a redes terroristas e armamentos nucleares –, alusão sugestiva às Potências do Eixo da Segunda Guerra Mundial (a Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini e o Japão de Hirohito).

E se por um lado, como nota Hassler-Forest (2012), o presidente Bush recorria a artifícios retóricos e iconográficos para investir-se de uma imagem pública heroica que lhe garantisse credibilidade e apoio popular no comando dessa empreitada – vide o pronunciamento de 2003 em que se trajou como piloto da aeronáutica, numa performance identificada como remanescente do filme de ação *Top Gun – Ases Indomáveis* (1986) –, as ficções heroicas da indústria cultural norte-americana, de sua parte, passaram a repercuti-la enquanto tema dominante na vida política dos EUA pós-11 de Setembro, com a influente produção cinematográfica de Hollywood destacando-se como um dos mais atuantes polos de reprodução e reforço do discurso oficial (Zizek, 2003).

Nesse contexto, este artigo analisa especificamente de que maneiras os famosos super-heróis das editoras de histórias em quadrinhos (HQs) DC e Marvel, historicamente consolidados como símbolos populares da identidade e do orgulho norte-americanos desde suas origens no país às portas da Segunda Guerra Mundial, retrataram literal ou metaforicamente, em HQs e filmes contemporâneos à administração Bush, o trauma dos ataques terroristas e a campanha intervencionista contra “supervilões” de um novo Eixo. Assim, identificamos e elucidamos aqui, com exemplos emblemáticos envolvendo personagens como Batman e Capitão América, não somente representações consonantes ao discurso oficial, mas também alegorias que, contrariamente à tendência de reverberação positiva especialmente observada no cinema, refletem visões

críticas à Guerra ao Terror, ecoando um contradiscurso politicamente contestador marcante da época.

## A reação pós-traumática

Tipicamente reconhecidos como agentes carismáticos do patriotismo norte-americano na globalizada cultura pop mundial, com uma amplitude simbólica que lhes permite ser lidos, por exemplo, como personificações tanto da supremacia militar dos EUA e seu sistema de defesa quanto do modelo idealizado do *self-made man* na utopia de prosperidade meritocrática do Sonho Americano, os super-heróis de DC e Marvel, vigilantes urbanos mascarados de uniformes excêntricos que utilizam suas capacidades especiais sobre-humanas em prol da paz e da ordem, reagiram inicialmente ao 11 de Setembro com mensagens de pesar solidário e esperança resiliente em HQs curtas de projetos beneficentes que assimilaram a tragédia de forma literal para responder diretamente à comoção do luto coletivo, como as antologias *Heroes* (2001) e *9-11* (2002). Ante um desastre que abalou a visão de mundo culturalmente predominante e a vida social organizada naquele lugar pelo impacto de uma inconcebível agressão externa sobre um senso de realidade coletivamente partilhado (Geers, 2012), tais personagens familiares se proporiem como um afetuoso e reconfortante “cobertor de segurança” para a restabilização da identidade coletiva norte-americana, auxiliando a população a apreender e lidar com a turbulenta conjuntura pós-traumática.

Esse primeiro momento foi mais notoriamente sintetizado pela revista *Homem-Aranha Especial* (2002), envolta numa capa preta em memória das vítimas dos atentados, na qual o protagonista homônimo dirige-se ao leitor norte-americano como um porta-voz dos super-heróis, enquanto colabora nas buscas por sobreviventes sob os destroços do WTC ao lado de bombeiros, paramédicos e colegas como Capitão América e Wolverine: “Nós não pudemos prever [o ataque às Torres Gêmeas]. Ninguém pôde. Não pudemos impedir. Ninguém pôde. Mas estamos aqui. Agora. Com vocês. Hoje. Amanhã. E sempre” (Straczynski e Romita Jr., 2002, p. 23), diz o Homem-Aranha, num longo monólogo que, se implicitamente reconhece a óbvia incapacidade ontológica de super-heróis intervirem em eventos do mundo real, advoga por seu pretensão valor terapêutico na restauração da autoestima dos EUA.

A partir de então, similarmente a outros períodos históricos quando os quadrinhos super-heróicos de DC e Marvel se deixaram penetrar mais patentemente por tópicos sociais e políticos palpantes, visando garantir sua pertinência e atratividade como artefatos culturais de sua época

(Pustz, 2012), a ameaça do terrorismo global representada pela Al-Qaeda passaria a se refletir em novas aventuras do gênero, sobre as quais a sombra do 11 de Setembro pairaria onipresente – ainda que frequentemente suavizada pelo véu da metáfora. Mas, para além disso, nesse contexto as reconhecíveis convenções e premissas do típico repertório narrativo super-heróico, aliadas ao potencial simbólico de seu modelo de protagonista como manifestação romantizada do excepcionalismo intervencionista norte-americano (uma autoimagem nacional de bravura, justiça e benevolência evidenciada na atuação expansiva desses personagens enquanto combatentes democráticos de déspotas e conspirações expansionistas) (Dittmer, 2013), acabariam por revelar no gênero um conveniente veículo para a promoção ideológica da Guerra ao Terror.

Tal aptidão foi notadamente explorada, conforme expomos no tópico seguinte, em grandes produções cinematográficas que marcaram a paisagem cultural da era Bush com o mundialmente lucrativo retorno dos super-heróis a Hollywood, após incursões esparsas nas décadas anteriores, articulando o maniqueísmo fundamental ao gênero e a tradicional sensibilidade patriótica de seus personagens principais em favor do que pode ser interpretado como dramatizações fantásticas ou metáforas mitologizantes, tão didáticas quanto reducionistas, da Guerra ao Terror segundo seu discurso oficial, uma narrativa heroica esterilizada de controvérsias geopolíticas pré-11 de Setembro – tais quais os interesses políticos e econômicos dos EUA no Oriente Médio e sua interferência histórica em administrações e conflitos locais (Painter, 2002) – para sustentar o país numa posição inquestionável de vítima inocente e conferir-lhe autoridade nobre e insuspeita à frente de uma proclamada missão de proteção e libertação mundial contra o extremismo e a tirania por trás de barbáries como aquela.

## Engajamento à la Hollywood

O bem-sucedido regresso dos super-heróis ao cinema comercial norte-americano nos anos 2000, de fato, coincidiu com um processo de engajamento ideológico pactuado entre a indústria cinematográfica dos EUA e seu governo, como aponta Zizek:

*no início de novembro de 2001 houve uma série de reuniões entre conselheiros da Casa Branca e executivos de Hollywood com o objetivo de coordenar o esforço de guerra e de definir a forma como Hollywood poderia colaborar na “guerra contra o terrorismo”, ao enviar a mensagem ide-*

*ológica correta não apenas para os americanos, mas também para o público hollywoodiano em todo o mundo (2003, p. 30-31).*

À luz das observações de Hassler-Forest (2012) e Moulton (2012), atestamos que alguns dos mais populares filmes super-heróicos da época efetivamente balizaram seus enredos em termos gerais satisfatórios a essa agenda: inspiram um olhar simpático ao presidente Bush em sua atuação de vontade global como interventor por justiça e paz; partem de premissas baseadas em ideais como predestinação mitológica e herança patriarcal, resgatando um senso de legado, continuidade e sentido à sociedade e à história norte-americanas após os disruptivos atentados da Al-Qaeda; e metaforizam o 11 de Setembro e o terrorismo fundamentalista islâmico tanto em traumas pessoais que motivam a missão super-heróica quanto em ameaças de destruição massiva que, ao serem bravamente evitadas, projetam o prometido triunfo da Guerra ao Terror sobre a desgraça daquele momento histórico. Estimula-se, assim, a percepção destes eventos reais como parte de uma narrativa maior e contínua que contrapõe o Bem e o Mal, a ordem e o caos: a própria trajetória geopolítica dos EUA, encarada pela lente do excepcionalismo.

Um dos destaques dessa safra é *Homem-Aranha* (2002), notável entre as obras do gênero no pós-11 de Setembro por, mesmo após ter parte de seu material promocional banida por retratar as Torres Gêmeas em meio à comoção pós-traumática, mantê-las discretamente em duas de suas cenas – numa delas, como analisa Moulton (2012), o personagem-título chora o assassinato de seu tio Ben enquanto fita a silhueta do WTC no horizonte da ilha de Manhattan, estendendo simbolicamente seu luto às vítimas dos ataques e, ao equiparar a morte de seu tutor à chacina causada pela Al-Qaeda, invocando uma conexão metafórica entre seu compromisso ali autoimposto de combater o crime urbano e a determinação dos EUA em eliminar a organização radical.

Além disso, ostentando sua identificação com o fervor patriótico do período, o longa-metragem não apenas se encerra com a bandeira nacional tremulando imponente ao lado do vitorioso Homem-Aranha, como também traz uma sequência de ação modificada para refletir outro aspecto da repercussão dos atentados, com um grupo de civis interferindo num duelo entre o herói e o vilão Duende Verde, atirando pedras neste e dizendo-lhe

frases como “se você mexe com um de nós, mexe com todos nós!” (Moulton, 2012, p. 47, tradução nossa)<sup>2</sup> – uma representação elogiosa das demonstrações de solidariedade e resiliência da população nova-iorquina desde a tragédia e seus anseios de reação por justiça.

Outra produção que suscita uma visão positiva da Guerra ao Terror é *Superman – O Retorno* (2006), cuja abordagem do personagem-título como salvador cristão ecoa certo messianismo em torno de Bush e a onda de religiosidade emergida nos EUA após o 11 de Setembro (Moulton, 2012). Depois de uma ausência de cinco anos em busca de resquícios do seu extinto planeta natal (a qual, partindo da estreia do filme, coincide com a data dos ataques), o Superman retorna à Terra desacreditado por tê-la abandonado (espelha-se, assim, um estremecimento real da crença popular divina diante daquela catástrofe); porém, através de uma nova missão contra planos apocalípticos, evocativa dos estágios da Paixão de Cristo, o protagonista recupera sua glória sublinhando o valor da fé contínua no Deus do cristianismo – uma reafirmação da cristandade norte-americana que também pode ser interpretada como reação confrontativa ao extremismo muçulmano, em consonância com a ascensão cultural e política da direita cristã nos EUA, fortemente influente sobre a administração Bush, e o viés religioso dos discursos presidenciais sobre a Guerra ao Terror, da tradicional saudação “Deus abençoe a América” à reiterada noção excepcionalista de tal empreitada como incumbência divina (Moulton, 2012).

Nesse sentido, ao final de uma cadeia de referências não somente ao martírio e ressurreição de Jesus – a “flagelação” do Superman pelos capangas do vilão Lex Luthor e um regresso “milagroso” após sua suposta morte em posição de cruz (Moulton, 2012) –, mas aos atentados da Al-Qaeda – incluindo a queda iminente de um avião sobre um estádio lotado, impedida pelo super-herói (Hassler-Forest, 2012) –, a mensagem de esperança de *Superman – O Retorno* parece, além de buscar revigorar o credo cristão, propor superar um trauma histórico por meio da celebração do excepcionalismo norte-americano reavivado pela Guerra ao Terror, com um protagonista que corporifica igualmente a presença dos EUA como “uma heroica e benevolente ‘polícia do mundo’” (Hassler-Forest, 2012, p. 1, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Mas o super-herói popular que encarnou mais patentemente a persona redentora investida em Bush pela

<sup>2</sup> “You mess with one of us, you mess with all of us!”.

<sup>3</sup> “[...] a heroic and benevolent world police.”

narrativa hegemônica da nova cruzada beligerante foi o Batman filmico do diretor Christopher Nolan. Herdeiro órfão dos Wayne, influente família bilionária de Gotham City, o personagem é apresentado como uma espécie de senhor feudal da cidade fictícia, impondo sua autoridade patriarcal para manter o território livre da criminalidade urbana que vitimou seus pais (DiPaolo, 2011): em *Batman Begins* (2005), ele enfrenta a Liga das Sombras, seita milenar de caracterização orientalista<sup>4</sup> nitidamente inspirada na Al-Qaeda, com seu discurso combativo ao Ocidente e os planos de um ataque em larga escala a Gotham, prevendo inclusive a queda do imponente arranha-céu empresarial Wayne Tower (Hassler-Forest, 2012); já em *Batman – O Cavaleiro das Trevas* (2008), o antagonista é o Coringa, que também materializa um retrato paranoico da ameaça terrorista internacional ao se introduzir como um homicida maníaco e sádico, dedicado a minar a aparente estabilidade social conservada pelo protagonista espalhando medo, morte e destruição. Em face ao estado de emergência provocado por esse agente do caos, Batman toma atitudes extremas que emulam práticas polêmicas da Guerra ao Terror: além de utilizar-se de violência para obtenção coercitiva de informação, ele cria um sistema de vigilância secreto que transforma todos os celulares de Gotham em microfones e escutas, violando ilegalmente a privacidade da população para localizar e deter o vilão.

Conforme notam Hassler-Forest (2012) e Moulton (2012), mais do que refletir a controvérsia pública a respeito da espionagem governamental sob o Patriot Act e dos registros de tortura contra prisioneiros de guerra e suspeitos de terrorismo em interrogatórios militares, o filme legitima tais medidas, não apenas por enfatizar a natureza extraordinária do inimigo, mas por mostrá-las como eficientes em seu resultado e executadas por uma figura moralmente insuspeita. Dessa forma, a ilicitude dos métodos do herói, em sua transgressão de direitos humanos e civis, é minimizada e justificada por escolhas narrativas que asseguram a audiência da confiabilidade do personagem e evidenciam-lhe a necessidade e eficácia de tal conduta perante um mal extremo numa situação de crise. Entrevê-se, então, um discurso elogioso à liderança

de Bush, como identifica um apologético editorial do *The Wall Street Journal* à época:

*Como [George] W. [Bush], o Batman às vezes tem de pressionar os limites dos direitos civis para lidar com uma emergência, certo de que restabelecerá tais limites quando a emergência passar [...] Como W., o Batman entende que não há equivalência moral entre uma sociedade livre [...] e uma seita criminosa devotada à destruição. A primeira deve ser valorizada mesmo em seus momentos de insensatez; a última deve ser perseguida até os portões do Inferno (Klavan in Moulton, 2012, p. 161, tradução nossa)*<sup>5</sup>.

A incorporação de tecnologia militar avançada pelo protagonista super-heroico, repercutindo novos recursos e diretrizes de segurança dos EUA, também promove uma perspectiva favorável ao governo em outra produção do período, *Homem de Ferro* (2008). Como atenta Hassler-Forest (2012), o personagem-título personifica o conceito, comum em obras de ficção científica, do ciborgue guerreiro, híbrido de organismo e máquina explorado no pós-11 de Setembro (inclusive por propagandas de recrutamento) como o ideal do soldado norte-americano do século XXI, potencializado por aprimoramentos tecnológicos para tornar-se uma arma inteligente de desempenho certo; nesse sentido, cenas como aquela em que o Homem de Ferro recorre ao sistema informático de sua armadura para distinguir reféns entre terroristas numa vila afegã, alvejando somente os criminosos, parecem exaltar o poder de inovação da indústria bélica dos EUA enquanto ilustram outro elemento da retórica governamental, a garantia da “guerra limpa”, sustentando a imagem das ocupações no Oriente Médio como operações sem baixas civis.

Mas se no cinema norte-americano contemporâneo à administração Bush o gênero super-heroico foi predominantemente marcado por um engajamento explícito ou sutil harmonização ao discurso oficial, produzindo exemplares representativos de narrativas de super-

<sup>4</sup> Conforme descrito por Edward Said (in Hassler-Forest, 2012), orientalismo é uma forma de identificação e representação do Oriente baseada em dicotomias simplistas em relação ao Ocidente (místico/científico, primitivo/avançado, irracional/racional), que justificariam a visão preconceituosa de populações orientais como um Outro exótico, antiquado e até ameaçador.

<sup>5</sup> “Like W., Batman sometimes has to push the boundaries of civil rights to deal with an emergency, certain that he will re-establish those boundaries when the emergency is past [...] like W., Batman understands that there is no moral equivalence between a free society [...] and a criminal sect bent on destruction. The former must be cherished even in its moments of folly; the latter must be hounded to the gates of Hell.”

-heróis pró-Guerra ao Terror, os quadrinhos, por outro lado, demonstraram que os vigilantes patriotas de DC e Marvel também se mobilizariam para articular visões contestadoras sobre o tema, revelando-se fonte das mais emblemáticas críticas ao governo realizadas à época sob o mesmo modelo ficcional, segundo aprofundamos no próximo tópico.

## Quadrinhos de oposição

Pouco depois da comoção inicial pós-11 de Setembro simbolizada por *Homem-Aranha Especial*, as HQs super-heroicas de DC e Marvel, como indica DiPaolo, se tornaram um dos primeiros canais midiáticos norte-americanos de posições questionadoras aos novos esforços militares e à política de segurança dos EUA:

*Enquanto jornalistas sérios lançavam perguntas amenas ao presidente, formas de entretenimento supostamente escapistas e juvenis colocaram as ações dele sob grande escrutínio [...] Comediantes de televisão e roteiristas de quadrinhos foram frequentemente corajosos em suas críticas à administração Bush (2011, p. 25, tradução nossa)<sup>6</sup>.*

De fato, através de histórias sobre guerras contra invasões alienígenas, alianças conspiratórias e ditadores fictícios do Oriente Médio – com intensa participação dos serviços de inteligência, Forças Armadas e autoridades políticas –, o fenômeno da militarização dos super-heróis, identificado por Lewis (2012) em boa parte da produção do segmento na era Bush, foi além do patriotismo beligerante da Guerra ao Terror e contrapôs o pragmatismo militarista e os objetivos governamentais ao humanismo e altruísmo universal típicos do código moral super-heroico, problematizando e até subvertendo a condição desses personagens enquanto agentes de intervenção global supostamente submissos ao poder central nacional. Assim, avalizados por DC e Marvel, autores da área exploraram protagonistas famosos do gênero para tecer comentários sociais e políticos polêmicos, questionando os rumos do governo Bush sobre assuntos que polarizavam a sociedade norte-americana.

Um curioso precedente dessa tendência, publicado ainda antes do 11 de Setembro, foi o evento *crossover*<sup>7</sup> *Mundos em Guerra* (2001), em que o Superman vê-se obrigado a se aliar ao arqui-inimigo Luthor, tornado presidente dos EUA – numa analogia crítica a Bush, segundo o roteirista Jeph Loeb (DiPaolo, 2011) –, para defender a Terra de um ataque extraterrestre, mesmo temendo que este se aproveitasse da ameaça para cometer abusos de poder. Conforme descreve Lewis (2012), tais quadrinhos de fato retratam o governo como uma entidade não totalmente confiável, suscetível à corrupção, mas os super-heróis, frequentemente descreditados como pacifistas ou utopistas ingênuos diante do discurso militar de figuras como o Major Sam Lane, da DC, e o Coronel Nick Fury, da Marvel, comumente acabam por se submeter às autoridades oficiais e suas táticas radicais, pressionados pela urgência de momentos de crise reflexivos do estado de emergência real.

Essa dinâmica é identificável, exemplifica Lewis (2012), em HQs como *Guerra Secreta* (2004-2005), na qual Capitão América, Homem-Aranha e outros se unem a Fury numa missão ilegal contra a primeira-ministra de uma nação estrangeira, secretamente vinculada a vilões atuantes nos EUA; *Invasão Secreta* (2008), em que heróis da Marvel se aliam a alguns de seus maiores antagonistas para combater uma raça alienígena infiltrada em governos da Terra; e a trilogia *Os Supremos* (2002-2004, 2004-2007, 2007-2008), que transforma o tradicional supergrupo Vingadores numa divisão militar de elite, patrocinada pelo Estado norte-americano e coordenada pela agência antiterrorista SHIELD para operações de segurança doméstica e ataques preventivos a países acusados de esconder armas de destruição em massa.

Este último exemplo – particularmente nos arcos escritos por Mark Millar – se sobressai pela maneira engenhosa com a qual infiltra, em aventuras que à primeira vista parecem glamurizar a administração Bush através de um super-heroísmo militarizado e ufanista, uma apreciação satírica da política externa e da máquina de guerra norte-americanas, com menções à sua longa ambição pelo controle das reservas petrolíferas do Golfo Pérsico, culminando numa crítica manifesta à campanha no Oriente Médio quando um jovem azerbaijano ganha superpoderes para contra-atacar os ditos Supremos em

<sup>6</sup> “As serious news journalists tossed softball questions at the president, supposedly escapist, juvenile forms of entertainment placed his actions under great scrutiny [...] television comedians and comic book writers were often bold in their criticisms of the Bush administration.”

<sup>7</sup> Narrativa que se desenvolve simultaneamente em séries de quadrinhos diferentes, reunindo os protagonistas destas num único enredo.

nome de nações invadidas ou ameaçadas pelos EUA – alusão ao fortalecimento de organizações extremistas como a Al-Qaeda a partir de um antiamericanismo historicamente alimentado pela contínua ingerência do país no mundo árabe e seu suporte a regimes impopulares entre povos muçulmanos, como Israel e Arábia Saudita (CHOMSKY, 2011).

Com *Guerra Civil* (2006-2007), porém, o mesmo Millar empregou a ideia de um super-heroísmo insurgente para repercutir o Patriot Act, que prometia maior proteção à população norte-americana em detrimento de direitos civis: após um super-herói matar acidentalmente centenas de cidadãos inocentes durante uma missão doméstica, o governo implementa a Lei de Registro de Super-humanos com o intuito de regulamentar a atividade super-heroica, cadastrando suas identidades e tornando-os funcionários oficiais submetidos à autoridade estatal. Entendendo tal medida como um cerceamento de sua liberdade e autonomia, que condicionaria a atuação e a moral dos super-heróis aos interesses governamentais, um grupo de rebeldes recusa-se a obedecê-la e passa a ser perseguido e enfrentado por outra equipe de vigilantes, já incorporada à norma.

Na dinâmica narrativa de *Guerra Civil*, como observa Dittmer (2013), essa facção de amotinados, sintomaticamente comandada pelo Capitão América, sugere-se representativa do povo norte-americano – que à época via suas garantias constitucionais restringidas em favor de uma invasiva política de segurança nacional – e, em certos momentos, especificamente das minorias árabe e muçulmana nos EUA – criminalizadas pelo preconceito local após o 11 de Setembro (Moulton, 2012). Encarados de fato como terroristas, os dissidentes resistem contra o time oposto, arregimentado pelo Homem de Ferro, que os caça e detém através de métodos radicais, os quais o vilanizam atribuindo-lhe traços controversos da administração Bush: a captura e o confinamento arbitrários dos super-heróis não registrados numa prisão extradimensional, por exemplo, remetem à prática da “rendição extraordinária” pela Guerra ao Terror (DiPaolo, 2011), ou seja, o encarceramento extrajudicial de suspeitos de terrorismo em penitenciárias militares secretas, onde são interrogados e torturados sem acusação formal ou qualquer proteção legal.

A vitória do supergrupo pró-governo, com a rendição e apreensão do Capitão América, é narrada de forma melancólica, como um reconhecimento resignado da firme vigência do Patriot Act no mundo real, enfatizando o presumido posicionamento do roteirista sobre o tema. Por fim, numa HQ seguinte promovida como epílogo de *Guerra Civil*, um subsequente assassinato do super-herói

detido arremata o comentário sombrio da série para a era Bush, exacerbando a dramaticidade do incidente como uma morte simbólica do antigo ideal coletivo do Sonho Americano em tempos de paranoia e intolerância.

Veterano da Segunda Guerra Mundial, tipicamente explorado como personificação imponente e nostálgica dos valores democráticos norte-americanos, o Capitão América tem melhor sorte em outra encarnação ideologicamente indisciplinada do mesmo período; os quadrinhos escritos por John Ney Rieber e Chuck Austen numa nova fase do personagem entre 2002 e 2003, mais um notável exemplar dessa vertente crítica do gênero no pós-11 de Setembro, partem do registro literal dos atentados para introduzir uma versão do super-herói que rejeita convocação à ofensiva no Oriente Médio por missões independentes de resgate, espionagem e combate a novos ataques.

Os arcos *The New Deal* (2002), *The Extremists* (2003) e *Ice* (2003), assim, relatam uma jornada autônoma que rende ao protagonista certa crise de identidade, deflagrada por vilões que corporificam questões espinhosas da história dos EUA (um índio norte-americano quer reconquistar o território do país em nome de seus antepassados; um radical árabe busca vingar-se de mortes por conflitos armados em sua região durante a Guerra Fria) e agravada pela descoberta de que o congelamento que o condenou a décadas em animação suspensa – um dos eventos mais importantes da biografia do personagem, em meio à campanha contra o nazifascismo – fora arquitetado por seus superiores, para evitar que sua eminente integridade moral o fizesse impedir o bombardeio nuclear ao Japão. O Capitão América, então, vê ruir a perspectiva geopolítica maniqueísta culturalmente induzida pela ótica excepcionalista do discurso oficial, constatando no terrorismo antiamericano um caráter reativo ao que seriam práticas terroristas naturalizadas e institucionalizadas pelos próprios EUA (Chomsky, 2011), além de atestar por si mesmo, enquanto vítima colateral, a corruptibilidade do governo norte-americano em prol de suas metas no cenário internacional.

Politicamente desperto, o super-herói dissocia-se da tradição intervencionista de seu país em empreitadas como a Guerra ao Terror e se declara livre dos vícios do poder entre meios e finalidades da agenda governamental, ainda sustentando, contudo, uma fé inabalável no Sonho Americano como aspiração motivacional diante de tensões sociais e desencanto com a autoridade central. Tal rebeldia foi recebida negativamente por parte da imprensa nacional; um artigo do conservador *National Review* chegou a acusar o Capitão América de traição, antiame-

ricanismo e simpatia pelos fundamentalistas islâmicos (Medved, 2003).

Percebemos então, por meio dessas obras, que os quadrinhos super-heróicos de DC e Marvel acabaram por revelar-se um polo de reverberação do que se pode identificar como um contradiscurso a eclodir no pós-11 de Setembro em oposição à narrativa hegemônica da Guerra ao Terror, mais notoriamente manifestado através de jornalistas, artistas e intelectuais – entre os quais Noam Chomsky (2011), Jacques Derrida (in Borradori, 2004) e Art Spiegelman (2004) –, situando os atentados da Al-Qaeda numa espécie de historiografia crítica da política externa dos EUA para desmistificar motivações estratégicas e econômicas que seriam reiteradamente obscurecidas pelos líderes norte-americanos sob cruzadas pretensamente heroicas e morais, além de apontar no Patriot Act uma ampliação excessiva da autoridade presidencial em favor de medidas de vigilância abusivas e denunciar as detenções e tratamentos ilegais em prisões das Forças Armadas.

Se *Guerra Civil* encena uma polarização inspirada naquela lei de segurança, incluindo referências às polêmicas penitenciárias internacionais, *Os Supremos* e a fase do Capitão América por Rieber e Austen trazem metáforas ilustrativas para conceitos difundidos pelos críticos mais eminentes do intervencionismo de Bush: mesmo enfatizando o radicalismo dos terroristas muçulmanos, tais HQs os evidenciam como perpetradores de *blowback*, efeitos colaterais da atuação global norte-americana (como o teria sido o 11 de Setembro), a qual, ao nutrir uma histórica reserva de ódio popular por meio de invasões, batalhas e alianças problemáticas no Oriente Médio, instigadas por objetivos como o domínio sobre jazidas locais de petróleo (Chomsky, 2011), envolveria os EUA numa crise autoimunitária (Derrida in Borradori, 2004), fenômeno no qual o governo do país engendra e alimenta o próprio mal que combate – e não somente afligindo e inflamando povos do mundo árabe, mas firmando parcerias circunstanciais na região que, mais tarde, podem se voltar como inimigos; conforme argumenta Zizek, afinal, a Al-Qaeda e o Talibã teriam surgido justamente “como parte do movimento de guerrilha antissoviética patrocinado pela CIA [Agência Central de Inteligência dos EUA] no Afeganistão” (2003, p. 42), quando dos conflitos da Guerra Fria nos anos 1980.

## Considerações finais

Depois de uma tragédia singular na história norte-americana, durante um período de articulações, antago-

nismos e empreendimentos protagonizados pelos EUA que ecoariam diretamente no atual estado geopolítico do mundo, concluímos, assim, que os famosos super-heróis das editoras DC e Marvel, ícones da cultura pop produzida no país, representaram, em suas reações às idiossincrasias do ambiente nacional no pós-11 de Setembro, atos e posturas ilustrativos do espectro reconhecido de posicionamentos político-ideológicos relacionados aos rumos do governo de George W. Bush.

Ao longo dos oito anos de mandato presidencial deste, o gênero super-heróico viu alguns de seus mais populares personagens manifestarem, em aventuras nos quadrinhos – berço e fonte tradicional desse modelo ficcional – e no cinema – onde o mesmo passou a desfrutar de crescente espaço e sucesso à época –, desde o apoio e o engajamento simbólicos às determinações políticas e militares da Guerra ao Terror, como o Batman dos filmes de Christopher Nolan – cujo combate implacável ao terrorismo materializou o discurso oficial heroizante que legitimou o Patriot Act e as ocupações no Oriente Médio –, ao antagonismo explícito observável no Capitão América das HQs de Rieber e Austen – cujos antibelicismo, anti-intervencionismo e desilusão antiautoridade não apenas ressoaram um distinto contradiscurso à narrativa difundida pela administração Bush, mas anteciparam a massiva insatisfação pública com o governo ante os fracassos e inconsistências de sua prometida jornada justiceira pela ordem mundial.

Assim, se entre as produções cinematográficas do gênero destacou-se uma tendência discursiva sintomática de uma aliança organizada de Hollywood com o poder central (Zizek, 2003), nos quadrinhos de DC e Marvel vigorou uma atitude de ceticismo contra o *establishment* e contestação da hegemonia política conservadora. Aprofundar-se numa contextualização pormenorizada de tal discrepância, elucidando comparativamente os diferentes agentes e dinâmicas de produção operantes nos referidos meios, bem como seus traços particulares de influência sobre os respectivos produtos finais, sugere-se empreendimento para futuros estudos.

Notemos, porém, que mesmo entre representações ideologicamente opostas se conserva, comumente embalando um otimismo oportuno para o momento de recuperação emocional pós-trauma, uma típica sensibilidade patriótica sedimentada no “código genético” dos mais longevos e consagrados super-heróis norte-americanos; seja em favor de uma personificação enobrecedora da autoridade governamental e sua máquina de guerra, seja na expressão de um ideal humanista de liberdade, tolerância

e paz que aponta para o Sonho Americano como projeto democrático essencial à identidade nacional.

## Referências

- BORRADORI, G. 2004. *Filosofia em tempo de terror: diálogos com Habermas e Derrida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 220 p.
- CHOMSKY, N. 2011. *11 de setembro*. 10ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 160 p.
- DIPAULO, M. 2011 *War, politics and superheroes: ethics and propaganda in comics and film*. Jefferson, McFarland & Company, 330 p.
- DITTMER, J. 2013. *Captain America and the nationalist superhero: metaphors, narratives, and geopolitics*. Filadélfia, Temple University Press, 242 p.
- GEERS, J. 2012. "The Great Machine doesn't wear a cape!" – American cultural anxiety and the post-9/11 superhero. In: M. PUSTZ (org), *Comic books and American cultural history: an anthology*. Nova York, Continuum, p. 250-262.
- HASSLER-FOREST, D. 2012. *Capitalist superheroes: caped crusaders in the neoliberal age*. Alresford, Zero Books, 278 p.
- LEWIS, A. D. 2012. The militarism of American superheroes after 9/11. In: M. PUSTZ (org), *Comic books and American cultural history: an anthology*. Nova York, Continuum, p. 223-236.
- MCCRISKEN, T. 2002. B. Exceptionalism. In: A. DECONDE; R. D. BURNS; F. LONGEVALL (org), *Encyclopedia of American foreign policy*. 2ª ed. Nova York, Charles Scribner's Sons, p. 63-80.
- MEDVED, M. 2003. Captain America, traitor?. Disponível em: <http://www.nationalreview.com/articles/206451/captain-america-traitor/michael-medved>. Acesso em: 18/04/2016.
- MOULTON, J. *The superhero response: how 9/11 changed our superheroes and why it matters*. Jeffery Moulton, 2012, 200 p.
- PAINTER, D. S. 2002. Oil. In: A. DECONDE; R. D. BURNS; F. LONGEVALL (org), *Encyclopedia of American foreign policy*. 2ª ed., Nova York, Charles Scribner's Sons, p. 1-20.
- PUSTZ, M. 2012. Comic books as history teachers. In: M. PUSTZ (org), *Comic books and American cultural history: an anthology*. Nova York, Continuum, p. 1-8.
- SPIEGELMAN, A. 2004. *À sombra das torres ausentes*. São Paulo, Companhia das Letras, 44 p.
- STRACZYNSKI, J. M.; ROMITA Jr., J. 2002. *Homem-Aranha especial*. Barueri, Panini, 34 p.
- ZIZEK, S. 2003. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo, Boitempo, 192 p.