

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Tese



**A CULTURA POP ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO SEU TEMPO: UM
ESTUDO SOBRE OS PARADIGMAS DO IMAGINÁRIO CONTEXTUAL
ESTADUNIDENSE NA DÉCADA DE 1980**

Artur Rodrigo Itaqui Lopes Filho
Orientador: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Pelotas, 2023

Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho

**A CULTURA POP ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO SEU TEMPO: UM
ESTUDO SOBRE OS PARADIGMAS DO IMAGINÁRIO CONTEXTUAL
ESTADUNIDENSE NA DÉCADA DE 1980**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do
título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Pelotas, 2023

Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho

**A CULTURA POP ENQUANTO REPRESENTAÇÃO DO SEU TEMPO: UM
ESTUDO SOBRE OS PARADIGMAS DO IMAGINÁRIO CONTEXTUAL
ESTADUNIDENSE NA DÉCADA DE 1980**

**Tese aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor
em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências
Humanas, Universidade Federal de Pelotas.**

Data da Defesa:

17/02/2023

Banca examinadora:

**Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes (Orientador).
Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.**

**Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazelli.
Doutor em História Social pela Universidade federal do Rio de Janeiro.**

**Prof. Dr. Gelson Vanderlei Weschenfelder.
Doutor em Educação pela Universidade La Salle.**

**Prof. Dr. Mario Marcello Neto.
Doutora em História pela Universidade federal do Rio Grande do Sul.**

**Prof. Dr. Mauro Dillmann Tavares.
Doutor em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

L864c Lopes Filho, Artur Rodrigo Itaquí

A cultura pop enquanto representação do seu tempo :
um estudo sobre os paradigmas do imaginário contextual
estadunidense na década de 1980 / Artur Rodrigo Itaquí
Lopes Filho ; Aristeu Elisandro Machado Lopes, orientador.
— Pelotas, 2023.

273 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em
História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade
Federal de Pelotas, 2023.

1. Cultura Pop. 2. Representação. 3. Imaginário
contextual. 4. Estados Unidos da América. 5. Década de
1980. I. Lopes, Aristeu Elisandro Machado, orient. II. Título.

CDD : 973

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer poucas pessoas que me ensinaram muito:

Ana Tereza da Conceição Lopes, pelo carinho e pela jornada;

Adriana Silva da Silva, uma mulher espetacular, amiga, companheira e extremamente forte, com quem eu tenho a sorte de dividir a minha caminhada;

Alice de Faria Lopes, aquela que me faz feliz simplesmente por existir;

Maria Clara Castro Seyffert da Silva, por ser incrivelmente incrível;

Ângela Perello Ferrua, por ser muito mais que uma irmã;

Felipe Radünz Krüger & Mario Marcello Neto, pela grande amizade e por mostrar que juntos podemos mais;

Aristeu Machado Lopes, pelo apoio incondicional.

RESUMO

Tendo como base a cultura pop enquanto representação universal do entendimento humano, o qual decorre de um processo de interpretação alimentado pelo imaginário contextual do seu tempo, a presente tese tem por objetivo demonstrar como a cultura pop estadunidense da década de 1980 reagiu ao cenário político/cultural da Guerra Fria, reproduzindo paradigmas que concatenavam com as tensões de um conservadorismo reativo, que marcou o governo de Ronald Reagan, a partir da análise da primeira temporada da série *Macgyver* (1985-1986); da *graphic novel Watchmen* (1986-1987) e dos três filmes da série *Rambo* (produzidos, respectivamente, nos anos de 1982, 1985 e 1988).

Palavras-Chave: Cultura Pop; Imaginário Contextual; Estados Unidos da América; MacGyver; Watchmen; Rambo; Representação

ABSTRACT

Based on pop culture as a universal representation of human understanding, which stems from an interpretation process fed by the contextual imaginary of its time, this thesis aims to demonstrate how American pop culture in the 1980s reacted to the political/cultural scenario of Cold War, reproducing paradigms that concatenated with the tensions of a reactive conservatism, which marked the Ronald Reagan government, based on the analysis of the first season of the *Macgyver* series (1985-1986); the *graphic novel Watchmen* (1986-1987) and the three films of the *Rambo* series (produced, respectively, in the years 1982, 1985 and 1988).

Key-words: Pop Culture; Contextual Imaginary; United States of America; MacGyver; Watchmen; Rambo; Representation

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – O que exatamente torna os lares tão diferentes, tão atraentes? – Richard Hamilton, 1956.....	22
Figura 02 – Fotografia do sol – NASA, 2010.....	34
Figura 03 – Campos de trigo com ceifeiro ao nascer do sol – Vincent Van Gogh, 1889.....	34
Figura 04 – <i>Capitain America</i> #01.....	46
Figura 05 – <i>The Punisher</i> #01.....	46
Figura 06 – Uma e três cadeiras – Joseph Kosuth, 1965.....	52
Figura 07 – <i>Les deux mystères</i> – René Magritte, 1966.....	54
Figura 08 – A suástica na praça em <i>Maus</i>	59
Figura 09 – <i>The amazing Spider-man</i> #583.....	62
Figura 10 – <i>Savage Dragon</i> #226.....	62
Figura 11 – Estereótipos.....	65
Figura 12 – O que é uma história.....	66
Figura 13 – Mercado público de Pelotas, RS, Brasil.....	72
Figura 14 – Impressão, nascer do sol – Claude Monet, 1873.....	74
Figura 15 – Comparativo tendencioso #01.....	83
Figura 16 – Comparativo tendencioso #02.....	83
Figura 17 – Movimento de consolidação do contexto #01.....	87
Figura 18 – Movimento de consolidação do contexto #02.....	93
Figura 19 – <i>Gotcha!</i> , 1985.....	94
Figura 20 – <i>The outsiders</i> #10.....	94
Figura 21 – Arcanjo Miguel – Guido Reni, 1636.....	110
Figura 22 – Michael Collins, Neil Armstrong, Queen Elizabeth and Edwin “Buzz” Aldrin, 1969.....	118
Figura 23 – Bobby Fisher – <i>Life</i> cover, 1972.....	118
Figura 24 – Resultado das eleições estadunidenses, 1980.....	122
Figura 25 – <i>Preppy Handbook Original Cover</i> , 1980.....	125
Figura 26 – Os tipos do <i>Preppy Handbook</i>	126
Figura 27 – <i>Studio 54</i> , 1978.....	127
Figura 28 – <i>Andy Warhol in altered images</i> – Christopher Makos, 1981.....	128

Figura 29 – <i>Graphite</i> – Fab 5 Freddy, 1981.....	129
Figura 30 – Movimento Contexto, Interpretação e Representação e os paradigmas despertados.....	134
Figura 31 – Richard Dean Anderson como MacGyver, abertura T01E01.....	139
Figura 32 – Angus MacGyver, em casa – divertido e “descolado”.....	141
Figura 33 – Angus MacGyver, herói <i>preppy</i>	143
Figura 34 – MacGyver e as barras de chocolate.....	144
Figura 35 – MacGyver e o maçarico de bicicleta.....	145
Figura 36 – MacGyver e sua locatária Susan se divertindo na cozinha.....	147
Figura 37 – Ex-militares Angus MacGyver e Charlie Robinson.....	148
Figura 38 – Resultado das eleições estadunidenses, 1984.....	150
Figura 39 – General Nari e o povo oprimido de Burma.....	154
Figura 40 – General Antonio Vasquez (esq.), Dave Ryerson (centro) e um soldado motorista (dir.), em uma ditadura na América do Sul.....	155
Figura 41 – Afeganistão tomado por militares soviéticos e milicianos locais.....	156
Figura 42 – Lucien Trumbo e o sonho americano.....	160
Figura 43 – Bill e o sonho americano.....	161
Figura 44 – Angus MacGyver e seu avô, Harry Jackson.....	162
Figura 45 – Oficial Andrew Wiley (esq.), Angus MacGyver (centro) e Frank Bennett (dir.), fazendo o que é certo.....	163
Figura 46 – Lisa ajuda MacGyver.....	164
Figura 47 – Lisa e o sonho americano.....	165
Figura 48 – Jana e o sonho americano.....	166
Figura 49 – Zia (esq.), Ahmed (dir.) e o sonho americano.....	167
Figura 50 – Elias, o ladrão mais violento dos ladrões do carro forte.....	169
Figura 51 – Tim, o ganancioso.....	170
Figura 52 – Michael Donahue, o Viking.....	171
Figura 53 – Sr. Hatcher, traficante de armas.....	171
Figura 54 – Catlin, único que não foi punido.....	172
Figura 55 – Kurt Neilson.....	174
Figura 56 – Quayle.....	174
Figura 57 – O conselho do mal.....	174
Figura 58 – Nicolaj Kossov.....	176

Figura 59 – Hierarquia militar no Afeganistão.....	176
Figura 60 – Anton Len (esq.) e Ingrid (dir.), espiões soviéticos.....	177
Figura 61 – General Petrovich e a pintura de Karl Marx.....	178
Figura 62 – Stefen Frolov.....	180
Figura 63 – Sargento oprimido, ajuda MacGyver.....	180
Figura 64 – Angus MacGyver e a Madre Superiora.....	181
Figura 65 – Sara, agente soviética traindo MacGyver.....	182
Figura 66 – Sara, ex-agente soviética, redimida.....	182
Figura 67 – Fuga dos “doentes políticos”.....	184
Figura 68 – Estátua de Lenin em Leningrado, URSS (T01E21), 1986.....	185
Figura 69 – Alexander Ivanovich Karsoff (dir.) e sua filha, Marya Karsoff (esq.) conversam com MacGyver e Peter Thornton, diante da imagem de Lenin (T01E21), 1986.....	185
Figura 70 – Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Éden.....	186
Figura 71 – <i>Watchmen</i> , capa.....	188
Figura 72 – <i>Watchmen</i> , autografo – Dave Gibbons.....	188
Figura 73 – <i>Strategic Defense Initiative</i> (SDI) – logo.....	193
Figura 74 – <i>The doomsday clock marks</i> – 1947-2020.....	200
Figura 75 – O estupro de <i>Silk Spectre</i> por <i>The Comedian</i>	204
Figura 76 – A infidelidade de Dr. Manhattan com <i>Silk Spectre II</i>	204
Figura 77 – Sequência que resulta no estupro de <i>Silk Spectre</i> por <i>The Comedian</i>	206
Figura 78 – O motivo da infidelidade de Dr. Manhattan é revelado para Janey – ela é mais nova.....	207
Figura 79 – O jovem Rorschach recorda ter visto sua mãe se prostituindo.....	209
Figura 80 – O jovem Rorschach recorda ter sido punido por sua mãe, pelo fato de ter atrapalhado o seu trabalho.....	210
Figura 81 – Rorschach, após recordar seus traumas, mente para o psicólogo, dizendo ver apenas <i>algumas flores bonitas</i> e mantendo a fachada de um vigilante inabalado.....	210
Figura 82 – Dr. Manhattan encerrando a Guerra do Vietnã com muita violência.....	214
Figura 83 – <i>Night Owl</i> e <i>Silk Spectre II</i> invadindo a prisão para libertar Rorschach	214

Figura 84 – <i>Night Owl</i> questiona <i>The Comedian</i> após tamanha violência: estamos protegendo eles de quem?.....	215
Figura 85 – Representação da meia noite I.....	217
Figura 86 – Representação da meia noite II.....	217
Figura 87 – Representação da meia noite III.....	218
Figura 88 – Representação da meia noite IV.....	218
Figura 89 – Representação da meia noite V.....	218
Figura 90 – Representação da meia noite VI.....	218
Figura 91 – O sorriso de Adrian Veidt após destruir Nova York e encerrar com a Guerra Fria.....	219
Figura 92 – Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Apocalipse.....	220
Figura 93 – John Rambo apenas buscando encontrar seu amigo.....	225
Figura 94 – Estopim 1 - John Rambo é tratado como vagabundo e “autuado” pelo xerife.....	225
Figura 95 – Estopim 2 - John Rambo é violentado na prisão e levado ao seu limite	226
Figura 96 – John avisa “ <i>don’t push it</i> ”.....	228
Figura 97 – John avisa “ <i>they drew the first blood, not me</i> ”.....	229
Figura 98 – John e Trautman e a proposta de redenção.....	231
Figura 99 – “ <i>To win a war, you must be the war!</i> ”.....	235
Figura 100 – Os prisioneiros estão lá, o que fazer?.....	235
Figura 101 – John é abandonado e punido por insubordinação, mesmo salvando os prisioneiros.....	236
Figura 102 – Murdock e Trautman discutem sobre as amarras da burocracia.....	237
Figura 103 – John é torturado.....	237
Figura 104 – John avisa Murdock: “ <i>I’m coming to get you!</i> ”.....	238
Figura 105 – Rambo se torna a guerra I.....	238
Figura 106 – Rambo se torna a guerra II.....	239
Figura 107 – Rambo se torna a guerra III.....	239
Figura 108 – A ascensão de Rambo como um Guardiã ao ameaçar Murdock.....	240
Figura 109 – Cena final: “ <i>I want a country that loves me as much I love him!</i> ”.....	241
Figura 110 – Rambo nega participar da missão com Trautman.....	243
Figura 111 – Trautman recorda o papel que Rambo representa.....	244

Figura 112 – Trautman discute com Zaysen.....	246
Figura 113 – O duro relato de Masoud.....	246
Figura 114 – Rambo e Masoud após a destruição do campo dos rebeldes.....	247
Figura 115 – Trautman avisa Zaysen sobre a força que ele havia despertado.....	248
Figura 116 – Rambo reitera aquilo que ele deve simbolizar ao seu algoz: “ <i>Your worst nightmare!</i> ”.....	248
Figura 117 – Rambo e Trautman: “ <i>Fuck’em!</i> ”.....	249
Figura 118 – Rambo e Trautman partem para o ataque.....	249
Figura 119 – Todos entram em guerra contra os soviéticos.....	251
Figura 120 – Rambo lutando lado-a-lado dos rebeldes.....	251
Figura 121 – Rambo liderando a investida final.....	251
Figura 122 – Homenagem final ao Afeganistão.....	252
Figura 123 – Jornada de John Rambo rumo sua consagração enquanto Guardião	253
Figura 124 – Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Guardião.....	259

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Episódios da série <i>MacGyver</i> – temporada 01.....	138
Tabela 2: Configuração ideal (conservadora) da personalidade de Angus MacGyver em acordo com os tipos do <i>The oficial preepy handbook</i>	142

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1. A REPRESENTAÇÃO E A CULTURA POP.....	31
1.1 ENTENDENDO A REPRESENTAÇÃO.....	32
1.2 A CRISE DO FENÔMENO.....	41
1.3 UMA QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA.....	49
1.4 ENTÃO UM RADICAL: TUDO É REPRESENTAÇÃO.....	58
2. CONTEXTO, IMAGINÁRIO E OS EUA DA DÉCADA DE 1980.....	68
2.1 O MUNDO COMO INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO.....	69
2.2 A INTERPRETAÇÃO E O IMAGINÁRIO CONTEXTUAL.....	80
2.3 O IMAGINÁRIO CONTEXTUAL ESTADUNIDENSE.....	95
2.4 POLÍTICA, GUERRA FRIA E OS ESTADOS UNIDOS DOS ANOS 1980....	112
3. OS PARADIGMAS DO IMAGINÁRIO ESTADUNIDENSE E A CULTURA POP	132
3.1 PARA UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES CONTEXTUAIS.....	133
3.2 O PARADIGMA DO ÉDEN: MacGYVER.....	137
3.3 O PARADIGMA DO APOCALIPSE: WATCHMEN.....	187
3.4 O PARADIGMA DO GUARDIÃO: RAMBO.....	221
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	260
FONTES.....	267
REFERÊNCIAS.....	269

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No ano de 2018, o filme *O Jogador Nº1* (*Ready player One*), produzido e dirigido por Steven Spielberg¹, e baseado no livro de mesmo nome (*Ready player one*) – escrito no ano de 2011 pelo romancista estadunidense Ernest Cline –, trouxe ao grande público uma interessante narrativa ficcional que tratava de contar a história de um futuro distópico, onde a organização política se encontrava em declínio, porém, a indústria do consumo e da produção cultural detinha um papel de extrema importância social, garantindo entretenimento para muitos e servindo de escape para a dura realidade da concretude vivida. Dado o enredo apocalíptico, a obra destacava o papel fulcral que o universo do entretenimento detinha para aquela sociedade, em face a dura situação vivida por parte de seus muitos cidadãos. Nesse ponto, o entretenimento ofertado não somente promovia um relaxamento, mas trazia consigo uma carga identitária que envolvia o emocional de alguns muitos, como o caso do protagonista e seus companheiros, os quais não apenas encontravam na imersão tecnológica um mero campo para extravasar suas frustrações cotidianas, mas encontrava, nas muitas referências que alimentavam esse vasto universo, um eco para um imaginário ainda presente: o imaginário que compõe aquilo o que entendemos ser o universo da cultura pop.

Em tom de homenagem, diversas produções foram destacadas ao longo dessa obra, e nos foram apresentados enquanto ícones referenciais dessa cultura, quase que imediatamente nos forçando a recordar de momentos, sentimentos, cheiros, cores, sensações e tudo mais que nos envolveram quando nos deparamos pela primeira vez com as muitas produções provindas desse vasto universo. De personagens de jogos como *Street Fighter 2*², *Mortal Kombat*³ e *Battle Toads*⁴; roupas e equipamentos que remetiam filmes como *Back to the*

1 Ademais, cabe ressaltar que a produção desse filme é composta por Steven Spielberg, Donald De Line, Dan Farah e Kristie Macosko Krieger.

2 Jogo que inovou a franquia de jogos de luta um contra um, lançado no ano de 1987. Para maiores informações: <https://streetfighter.com/en/>. Acessado em: 19/12/2022.

3 Jogo lançado no ano de 1992 que inovou a franquia de jogos de luta com a inserção de sangue e de cenas de mortes espetaculares nos hoje popularizados *fatalities*, além inovar ao explorar a animação de atores reais para servirem de base para os personagens jogáveis. Para maiores informações: <https://www.mortalkombat.com/>. Acessado em: 19/12/2022.

4 Jogo de ação de progressão, estilo *beat'em*, lançado em 1991, onde o jogador assume um personagem e avança, fase a fase, enfrentando diversos inimigos diversos em um universo fantásticos onde sapos mutantes são os protagonistas. Para maiores informações: <https://www.rare.co.uk/games/battletoads>. Acessado em: 19/12/2022.

*Future*⁵, *Star Wars*⁶ e o menos conhecido, mas muito divertido *The Adventures of Buckaroo Banzai*⁷; desenhos animados e animes como *Thundercats*⁸ e *Gundam*⁹ (sem mencionar a trilha musical alimentada pelas baladas de *Duran Duran*¹⁰, *Michael Jackson*¹¹ e mais), o filme logo se tornou uma ode a essa grande produção que ajudou a formar a identidade de muitos, sobretudo aqueles que viveram os anos que marcaram a consolidação da cultura pop nos Estados Unidos da América (EUA).

O filme, ainda que tenha como objetivo apresentar uma aventura com sua narrativa focada na trama que envolve o protagonista e seus amigos, destaca um indiscutível apelo emocional ao alimentar o imaginário contemporâneo com o intuito de resgatar referências de um passado próximo, que por sua vez não só ganham destaque pela policromia de suas respectivas identidades visuais (ou

⁵ Franquia de 3 filmes de aventura que eternizaram os personagens Martin McFly e o Dr. Emmett Brown, assim como sua máquina do tempo, o Delorean, tendo seu primeiro filme lançado no ano de 1985 e os demais lançados em 1989 e 1990. Para maiores informações: <https://formigaeletrica.com.br/livros/os-bastidores-de-de-volta-para-o-futuro/>. Acessado em: 19/12/2022.

⁶ Franquia de filmes de fantasia espacial criado por George Lucas que inovou o universo sci-fi, eternizando personagens como Luke Skywalker, Leia Skywalker, Han Solo, Chewbacca, Darth Vader, R2D2, C3PO, Boba Fett, a raça dos pequenos ursos intergaláticos Ewoks e muito mais, além de inaugurar o sabre de luz como arma, firmando um marco referencial. A obra consistiu, originalmente, em uma trilogia, lançados, respectivamente, nos anos de 1977, 1980, 1983. Para maiores informações: <https://www.starwars.com/>. Acessado em: 19/12/2022.

⁷ Filme de 1984 que marcou o gênero de filmes de aventuras fantásticas, contando a história de Buckaroo Banzai, um cientista, estrela do rock, neurocirurgião, piloto de corridas e muito mais, que abre, por acidente, um portal para outra dimensão, pondo a terra em risco, mas, com a ajuda de amigos improváveis, supera todas as adversidades com sucesso. Para maiores informações: <https://formigaeletrica.com.br/cinema/mundobizarro/as-aventuras-de-buckaroo-banzai/>. Acessado em: 19/12/2022.

⁸ Desenho animado lançado em 1985 que explorava o cenário de fantasia espacial, contando a história de Lion-o, Cheetara, Panthro, Tygra, Willy Kit, Willy Kat e Snarf, guiados pelo espírito de Jaga, para enfrentar as forças de Momm-Ra e sobreviverem em um planeta inóspito após a queda de sua nave. A série eternizou a arma usada pelo protagonista, a espada justiceira que lhe garantia o poder da *visão além do alcance*. Para maiores informações: <https://thundercats.org/>. Acessado em: 19/12/2022.

⁹ Desenho animado japonês (anime) lançado em 1979, que intensificou a popularização dos mecha, que consistem, basicamente, em armaduras mecânicas gigantes pilotáveis, como parte do imaginário do universo fantástico espacial/futurístico, presentes até a contemporaneidade. Para maiores informações: <https://en.gundam.info/>. Acessado em: 19/12/2022.

¹⁰ Banda inglesa que marcou o estilo *new wave*, lançada em 1978 e que marcou a década de 1980 com o disco *Rio* (1982), que contava com músicas que alcançaram grande sucesso como *Save a prayer* e *Hungry like the wolf*. Para maiores informações: <https://duranduran.com/>. Acessado em: 19/12/2022.

¹¹ Artista de grande destaque que iniciou sua carreira junto aos seus irmãos ainda na década de 1960 (quando criança), iniciando carreira solo em 1978, explorando o gênero do rock, disco e *black music*, além de ser um grande dançarino. Sua mistura musical criou uma espécie de gênero pop muito particular, com batidas fortes que o fizeram marcar a década de 1980 com grandes *hits* como *Beat it*, *Billy Jean* e *Thriller*, todas de 1982. Para maiores informações: https://www.ebiografia.com/michael_jackson/. Acessado em: 19/12/2022.

pela harmonia presente em dadas composições musicais), mas pela bagagem histórica e emocional que se encontra atrelada a essas mesmas. Algo que remete a memória de muitos que, ao se depararem com tais manifestações, mergulham em um vasto oceano de sensações despertadas pela manifestação de uma simples menção de um *Mechagodzilla*¹² ou de um *Mach 5*¹³, por exemplo.

O filme aqui utilizado como objeto introdutório, destaca algo que percebemos permear todo o complexo que compõe o universo da cultura pop, onde a mera manifestação de algo representativo ao universo do entretenimento midiático nos desloca para um outro lugar, dada a carga valorativa que indiretamente se encontra atrelada em todas essas produções.

A obra em questão nos serviu de ponto de partida, e a bagagem referencial trazida pelas muitas produções culturais que alimentaram e alimentam aquilo que entendemos ser o universo da cultura pop, nos direcionou ao insight que hoje, aqui se consolida enquanto tese: *entender o quanto as produções provenientes da cultura pop trazem consigo elementos de seu imaginário contextual, fazendo com que elas se tornem, de fato, uma representação do seu tempo.*

Outrora, tal entendimento já vinha sendo consolidado em outras produções, sobretudo na dissertação de mestrado defendida no ano de 2019, porém, era dirigido às histórias em quadrinhos (HQs), desse modo, voltada a um determinado nicho de produção do universo da cultura pop. Ao longo das nossas produções, gradualmente o entendimento dirigido às HQs passaram a tomar maiores proporções, pois o fenômeno que identificamos se encontrar atrelado a produção das HQs, víamos se manifestar no conjunto das demais produções desse vasto universo. Filmes, séries, desenhos animados, músicas e muito mais, identificamos trazer consigo um eco indissociável com o contexto de sua produção, seja na escolha discursiva, ideológica e estética presente na narração

¹² Criatura robótica alienígena que teve sua primeira aparição no filme *Godzilla vs. Mechagodzilla* de 1974, posteriormente adaptado para conferir uma arma de defesa do Japão contra a ameaça do monstro Godzilla. A franquia Godzilla teve grande destaque nos anos subseqüentes por ter popularizado o gênero de filmes de catástrofe protagonizados por bestas de proporções titânicas. Para maiores informações: <https://godzilla.com/>. Acessado em: 19/12/2022.

¹³ Carro de corrida da série animada japonesa (anime) conhecida no ocidente pelo nome *Speed Racer*, de 1966. Para maiores informações: <https://www.jbox.com.br/materias/speed-racer/>. Acessado em: 19/12/2022.

de uma história; na figuração dos protagonistas, dos coadjuvantes, dos heróis, dos vilões; na identidade cultural de reinos, povos, nações; nas múltiplas ações, reações, práticas ou condutas assumidas pelas muitas personagens e mais. Em outras palavras, em tudo apresentado enquanto manifestação dessa cultura, o nó da interpretação liga contexto com sua produção, fazendo com que tudo aquilo proveniente do universo da cultura pop seja, de maneira inevitável, uma representação de seu tempo.

A partir de tal entendimento, temos como ponto de partida um pressuposto estabelecido que nos guiará ao longo do desenvolvimento da presente tese, e que afirma que o contexto alimenta o entendimento que passamos a ter acerca de tudo aquilo que possamos observar, fazendo com que tudo aquilo produzido seja, por consequência, uma representação, desse modo, nos permitindo erigir a máxima que afirma ser a cultura pop a representação de seu tempo. Isso implica entender que toda produção proveniente desse universo, direta ou indiretamente, traz consigo algo que ecoa o seu contexto de produção, imprimindo nesses, um caráter unívoco que nos permite uma aproximação com os elementos justificacionais que acabaram por permitir com que uma dada produção qualquer se valesse de determinados discursos narrativos, os vinculando a grupos distintos e suas respectivas condutas, a fim de pautar características de destaque a esse ou aquele tipo.

Frente a isso, a década de 1980 nos desperta um singular interesse, não somente pelo fato deste ter sido o período em que a cultura pop ganhou um destaque singular (dada a efervescência cultural estadunidense da época, a qual passou a explorar com maestria o universo da comunicação e do consumo, pavimentando aquilo que passamos a compreender ser o universo da cultura pop), mas, sobretudo, por se tratar de um período em que as tensões políticas que circundavam o cenário da Guerra Fria, passaram a ganhar maiores proporções, muito disso intensificado pela política conservadora que se instaurou nos EUA daquele período e que imprimiu, em dada medida, características singulares que reverberavam àquilo até então vivido e que acabamos por mapear (e cristalizar) em três paradigmas distintos, componentes do imaginário contextual estadunidense daquele período: o paradigma do Édem, do Apocalipse e do Guardiã. Porém, antes de avançarmos e buscarmos justificar aqui o destaque dado a década de 1980 e a manifestação de seus

paradigmas, nos é importante dedicar algumas linhas para entendermos o que consiste ser a cultura pop.

Responder a pergunta: o que é a cultura pop? Nos demanda pensar sobre um movimento cultural que permeia a sociedade como um todo, não somente gerando conteúdo para o seu consumo, mas intervindo na dinâmica da vida cotidiana, como parte de seu *modus operandi*, tão significativo quanto ritos e costumes cultivados por gerações nas muitas sociedades existentes ao longo do desenrolar temporal. Ainda que sua manifestação cotidiana nos remeta a um vasto conjunto de produções que exploram o consumo do entretenimento, o pop possui uma raiz um tanto mais profunda, o que nos implica entender sua manifestação como algo dissociado, em parte, do que comumente se entende ao pensar o termo em sua forma originária: o popular.

O pop, é claro, advém do popular, porém existe certas peculiaridades que os diferem. Augusto Arantes ressalta em sua obra *O que é cultura popular* (1985) que o termo sugere um rompimento distintivo, a fim de divergir de uma ideia (arcaica) que compreendia a cultura como um conjunto de produções ditas cultas, que tinham como objetivo engrandecer e exaltar todo um vasto conjunto de produções que ecoavam um alto saber erudito concernente a uma determinada parcela da sociedade, portanto, diferindo de um entendimento que conferia à cultura um certo elitismo e, em detrimento, provendo um olhar de destaque àquilo advindo do povo. Vejamos as palavras do autor:

Embora nos ensinem a ter um modo de vida refinado, civilizado e eficiente – numa palavra, “culto” – não conseguimos evitar que muitos objetos e práticas que qualificamos de “populares” pontilhem nosso cotidiano.

Samba, frevo, maracatu, vatapá, tutu de feijão e cuscuz. Seresta, repente e folheto de cordel. Congada, reisada, bumbas meu boi, boneca de pano, talha, mamulengo e colher de pau. Moringa e peneira. Carnaval e procissão. Benzimento, quebrante, simpatia e chá de ervas. Alguns numa região, outros noutra, com sotaque italiano, japonês, alemão ou árabe, ou ainda de modo supostamente puro, tudo isso conhecemos muito bem e com tudo isso convivemos com grande familiaridade.

Entretanto, quando fazemos nossas teorias – para uso privado ou para serem divulgadas – tendemos a colocar juntas essas “coisas” que são, entre si, tão heterogenias. Repudiamos, qualificando de ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolente, pitoresco, tudo aquilo que identificamos com “povo” (ARANTES, 1985, p.12-13).

O entendimento inerente a ideia de cultura popular destaca um certo papel de protagonismo não mediado, onde as práticas e costumes cultuados em meio ao grupo social, em tese, decorreria de dinâmicas particulares, originárias de ritos e práticas populares, e cultivadas enquanto tradição, independentemente de seu valor ser ou não reconhecido por outros povos ou culturas. Assim, os elementos que viriam a compor a cultura popular nasceriam enquanto práticas e se perpetuariam em meio ao grupo, formando e consolidando dinâmicas, costumes, pensamentos, posicionamentos, identidades, peculiaridades e mais. Por isso, os exemplos trazidos pelo autor destacam benzimentos, simpatias, danças, alimentos e outras muitas práticas e produções que ressaltam essa característica singular: de uma cultura que se consolida a partir do povo e é voltada para o povo, algo que entendemos romper, em dada medida, com aquilo que compreendemos conferir a ideia de cultura pop.

Enquanto a cultura popular traz consigo uma ideia de fluidez atrelada a sua manifestação, onde práticas e costumes se consolidam com uma certa naturalidade, a cultura pop, por sua vez, apresenta em sua dinâmica uma clara distinção, sobretudo quando referimo-nos ao movimento de consolidação das práticas e costumes que a compõe. Enquanto a cultura popular ressalta uma naturalidade germinal de suas práticas e costumes oriundos do povo e para o povo, a cultura pop ressalta que sua consolidação enquanto cultura decorre de uma produção, de fato, voltada para o povo, porém, não originária desse, mas baseada nesse para se atingir uma maior assertividade em seu consumo. Com isso, nos é possível entender a cultura pop como uma cultura derivada, decorrente de uma produção dirigida que se consolida em meio a determinado grupo social e que se prolifera. Por consequência, esse movimento acaba por germinar práticas e costumes, não somente atrelados ao consumo, mas, sobretudo, despertados pelo mesmo.

Dado isso, como exemplo, podemos pensar na diversa quantidade de roupas estampando marcas empresariais (como *Nike*, *Adidas* e outras), símbolos de rebeldia (como caveiras, pentagramas e mais) ou outras *brands* já popularizadas pelas mídias (como desenhos animados, animes, filmes, séries, bandas e etc.), todas essas e mais acabam compondo parte do grande quadro da cultura pop, com seu consumo se encontra atrelado a uma prática já consolidada em meio ao grupo social ao qual se pertence – ainda que tais

práticas de consumo sejam bem justificadas e seus agentes não percebiam estar reproduzindo, por sua vez, a dinâmica cultural na qual esses mesmos se encontram inseridos.

Pensemos na dinâmica da vida cotidiana, suburbana e contemporânea de um adolescente qualquer de uma classe econômica abonada: se quisermos generalizar suas práticas podemos inferir que sua dinâmica inclui estudar (reproduzindo uma dinâmica imputada a este pelas instituições formais de ensino e aprendizado), fazendo uso de um conjunto de materiais que inclui lápis, apontador, lapiseira, caneta, caderno, celular, *tablet*, computador e demais auxiliares que contam com marcas famosas que se tornam populares, não somente pela sua qualidade, mas por um vasto conjunto de fatores que agregam valor a esses e que, por sua vez, serão consumidos, integrando a dinâmica da vida desse adolescente; em seu momento de descanso, esse assistirá um filme, série, desenho animado, anime ou outra produção do gênero que melhor atender sua demanda por entretenimento, e assim como o caderno se torna um objeto concreto de sua dinâmica de estudo, comum a sua rotina diária, o filme se torna o objeto concreto de seu entretenimento, e ambos, de maneira indistinta, conferem parte de sua cultura, porém, ambos só serão cultura pop quando seu consumo estiver atrelado a algo singular e que devemos destacar: o consumo pelo *status*. Nesse sentido, a ideia proliferada que consiste em se fazer uso de cadernos para o estudo, podemos inferir, faz parte da cultura cotidiana, suburbana e contemporânea (ao menos de uma determinada classe social), porém, ter um caderno da marca Tilibra¹⁴, no Brasil dos anos 1990, isso conferiria ser, de fato, pop.

No ano de 1956, o artista Richard Hamilton já denunciava o referido papel dessa cultura que ele identificava emergir em meio a sociedade de sua época. Sua colagem intitulada *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (Figura 01) ressaltava o papel cultural que a indústria do consumo vinha consolidando em meio a dinâmica da vida cotidiana, suburbana e

¹⁴ A Tilibra é uma empresa de materiais escolares em atuação desde 1928 no Brasil e na década de 1990 ficou conhecida pelas suas capas de cadernos, onde eram trazidos jovens atores e modelos que ganharam destaque na década como Luana Piovani, Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, dentre outros. Hoje ainda é atuante no mercado, explorando capas de vanguarda, voltados para o público infanto-juvenil. Para maiores informações: <https://www.tilibra.com.br/>. Acessado em: 19/12/2022.

contemporânea a ele, algo que acabou ganhando forma e consolidando o cerne das discussões da arte pop, em especial, em se tratando do cenário cultural decorrente do crescente consumo em países como a Grã-Bretanha e os EUA.



Figura 01 – O que exatamente torna os lares tão diferentes, tão atraentes? – Richard Hamilton, 1956

Fonte: McCARTHY, 2004, p.07.

David McCarthy, em sua obra *Arte pop* (2004), assim se refere ao papel crítico e reflexivo que a obra de Hamilton traz à consolidação dessa cultura:

A colagem *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton, foi concebida inicialmente como um poster e uma ilustração do catálogo para a exposição *This is Tomorrow* [Este é o amanhã], do *Independent Group*., montada em 1956, na Whitechapel Art Gallery em Londres. A pergunta feita por Hamilton era bastante fácil de responder. Hoje, os lares são diferentes e atraentes porque as tecnologias recentes, entre elas os filmes falados, a televisão e os gravadores magnéticos, oferecem evasão dentro e fora do lar, ao mesmo tempo que as comodidades domésticas, como aspiradores de pó e presunto enlatado, liberam os consumidores para prazeres mais hedonísticos. O casal que ocupa o lar de hoje parece tão glamuroso e bem-projetado como os objetos a sua volta. O físico túrgido dele se dilata com confiança para dominar o espaço do vasto piso, enquanto a presença dela, bem-cuidada mas ampla, adorna o sofá que lhe serve de pedestal. Juntos eles fornecem os componentes mais envolventes e divertidos numa composição sobrecarregada de artefatos projetados para capturar nossa atenção e transmitir uma mensagem simples. Em resumo, um mundo de fantasias consumista,

disponível por um bom preço, prometia uma fuga do enfadonho trabalho na vida do pós-guerra [...]. O que poderia ser mais diferente ou mais atraente (McCARTHY, 2004, p.07)?

A crescente demanda por consumo decorrente do pós-Segunda Grande Guerra¹⁵ não somente ecoava a positividade de uma grande parcela da população (que via em tal prática, como afirmara McCarthy, um direito de saciar prazeres hedonísticos após a vivência próxima a um período onde a morte e a destruição eram possibilidades concretas – sobretudo após o vislumbre do poder destrutivo das duas bombas atômicas lançadas sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki em 1945, mas também trazia, tanto para a parcela da população que detinha poder aquisitivo para o consumo, como aqueles que não detinham, uma considerável mudança em seu *modus operandi*, o que alterou, de maneira objetiva, a dinâmica social, sobretudo estadunidense. A busca pelo consumo de eletrodomésticos, carros, móveis e mais, trouxeram consigo uma cultura que se consolidava através do valor subjetivo agregado a esses mesmos produtos que é destacado na obra de Hamilton, onde ser pop não é só consumir, mas pertencer a uma cultura que entende e divide um determinado conjunto de saberes e valores (ainda que superficiais ou efêmeros), acerca de algo que não é popular por ter advindo do povo, mas é popular por ser algo voltado para o povo (e, por consequência, é consumido por este).

Desse modo, nos é possível entender que...

O termo “cultura pop” porta uma ambiguidade fundamental. Por um lado, sublinha aspectos tais como volatilidade, transitoriedade e “contaminação” dos produtos culturais pela lógica efêmera do mercado e do consumo massivo e espetacularizado; por outro, traduz a estrutura de sentimentos da modernidade, exercendo profunda influência no(s) modo(s) como as pessoas experimentam o mundo ao seu redor. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cultura pop tem óbvias e múltiplas implicações estéticas, sublinhadas por questões de gosto e valor; ao mesmo tempo em que ela também afeta e é afetada por relações de trabalho, capital e poder (SÁ; CARREIRA; FERRAZ, 2015, p.09).

Dado isso é que compreendemos a cultura pop enquanto um eco de seu tempo, visto o fato de sua manifestação se encontrar relacionada diretamente

¹⁵ Ressaltamos que após a Segunda Guerra Mundial, os EUA viveu uma crescente demanda pelo consumo, dado a perpetuação de um estado de paz decorrente do encerramento dos conflitos bélicos no exterior. Com isso, um movimento que destacava um ideal *american way of life* encontrava na aquisição de bens duráveis uma estabilidade almejada, o qual os anos de guerra outrora havia inviabilizado (LOPES FILHO, 2019).

com o processo de consumo, não pela utilidade prática de seus produtos, mas pelo prazer hedonista desencadeado pelos mesmos, algo que remete ao fantástico, a diversão, a fantasia e tudo aquilo que alimenta o imaginário concernente a um determinado período no tempo. Porém, existe uma peculiaridade a ser destacada aqui ao adentrarmos nas produções decorrentes dessa vasta cultura, que é destacado quando retornamos ao filme *O Jogador Nº1*: a grande quantidade de produções referenciadas no filme que ecoam a década de 1980, produções que giram em torno desse mesmo período ou que influenciaram outras demais produções desse mesmo período. Por que esse destaque?

Concebendo a cultura pop como uma cultura derivada do consumo de determinadas produções, as quais se agrega um valor (e um saber) subjetivo, entendemos que os anos posteriores a popularização do campo do entretenimento pop influenciaram (de maneira objetiva), inúmeras gerações que, quando crianças/adolescentes consumiam e criavam relações de prazer (hedonista) com determinadas produções, e quando adultos, passavam a consumir e produzir derivados desses mesmos produtos, retroalimentando, por sua vez, aquilo que sua cultura já produzia e, por consequência, consumia. Da literatura fantástica de Júlio Verne¹⁶, às incríveis ilusões produzidas pela filmografia de Georges Méliès¹⁷; das aventuras detetivescas do universo das revistas pulp¹⁸ às HQs de super-heróis produzidas em escala global; das séries televisivas onde as missões de uma equipe de desbravadores intergalácticos tinham suas aventuras narradas em um diário de bordo espacial¹⁹, à outras que

¹⁶ Júlio Verne foi um escritor francês de literatura fantástica nascido em 1928, responsável pela produção de obras como *Viagem ao centro da terra* (1864), *Vinte mil léguas submarinas* (1870), *A volta ao mundo em oitenta dias* (1872), entre outras. Seu falecimento é datado no ano de 1905.

¹⁷ Nascido em 1861, Méliès foi precursor do ilusionismo cinematográfico francês, marcando as primeiras produções fílmicas da virada do século XIX para o século XX, deixando para a posteridade uma vasta produção, com destaque a obra *Le voyage dans la Lune* (*Viajem à lua*) de 1902, na qual ele deixou registrado na memória de muitos, a imagem icônica da lua atingida por uma nave, diretamente em seu olho direito. Seu falecimento é datado no ano de 1938.

¹⁸ As revistas pulp marcaram a passagem da literatura para as histórias em quadrinhos, explorando o cenário fantástico estadunidense com histórias que exploravam aventuras intergalácticas, o universo dos cowboys, o terror suburbano e, como destaque, o cenário detetivesco das gangues que emergiam por todo o país, tendo sua ascensão nos anos finais do século XIX, chegando ao seu crepúsculo na década de 1930. (SILVA, 2021).

¹⁹ Aqui fazemos referência a série televisiva estadunidense *Star Trek (Jornada nas estrelas)* de 1966, em que as aventuras da tripulação da nave espacial Enterprise iniciavam suas aventuras, a cada episódio, narrando os dados em um diário de bordo espacial. Para maiores informações: <https://www.trekbrasilis.org/>. Acessado em: 19/12/2022.

transformavam uma cabine policial britânica em uma máquina do tempo²⁰; um vasto conjunto de produções, gradualmente foram sendo edificadas, ganhando maiores proporções ao longo dos anos de popularização de mídias diversas, sobretudo aquelas que servem, com maior propriedade, a indústria do entretenimento.

Dados os anos de conflito em que os EUA se encontrava travando com as forças soviéticas, desde a década de 1950, a disputa pela hegemonia ideológica marcada pelos sistemas políticos/econômicos comunistas e capitalistas, ao longo da Guerra Fria, fomentaram produções diversas que, por sua vez, manifestavam, ainda que indiretamente, um juízo acerca dos eventos que envolviam o contexto em que seus respectivos países viviam, seja na exaltação das (supostas) glórias inerentes aos seus próprios regimes ou na proposição de reflexões acerca das consequências decorrentes de um possível conflito armado. Dos filmes produzidos para o cinema, passando pela indústria da música, das histórias em quadrinhos, dos videogames e chegando a vasta programação voltada para televisão (que já vinha sendo popularizada e comercializada, em grande escala, desde a década de 1940²¹), as produções estadunidenses da década de 1980 trouxeram para o caldo da cultura pop (ousamos dizer) global²², alguns paradigmas que, até a contemporaneidade, auxiliaram na construção do imaginário que pairava sob aquele período, ao mesmo tempo em que reproduziam muitas das concepções, interpretações,

²⁰ Aqui fazemos referência as aventuras da série televisiva britânica *Doctor Who*, que está sendo produzida desde 1963 até a contemporaneidade, onde uma cabine policial britânica é a Tardis, uma nave capaz de levar quem estiver a bordo para diversos lugares no espaço e/ou no tempo. Para maiores informações: <https://www.doctorwho.tv/>. Acessado em: 19/12/2022.

²¹ Nos EUA, a televisão já era comercializada em pequena escala, sobretudo na década de 1930, porém se tratava de um artigo de grande custo para grande parcela da população. Foi após a Segunda Guerra Mundial e a aplicação de muitas das tecnologias desenvolvidas para o desenvolvimento das comunicações militares nos meios de comunicação de massa, que os televisores ganharam maior destaque, se popularizando e, por consequência, tendo uma redução considerável em seus custos de venda. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>. Acessado em: 19/12/2022.

²² Apontamos se tratar de um fenômeno de escala global dado o fato das produções estadunidenses desse período terem extrapolado os limites fronteiriços de sua nação, chegando a países distantes como o Brasil o que, acreditamos, influenciou, em dada medida, muitas das produções brasileiras desse período. Destacamos, como exemplo, o caso da novela brasileira *Vale Tudo* de 1988, em que apresentava um roteiro similar a série televisiva estadunidense *Dallas*, que foi ao ar de 1978 à 1991, tendo seu ponto alto a mesma polêmica explorada pela novela brasileira. Enquanto nos EUA de 1980 se perguntava quem atirou em JR, no Brasil de 1988 se perguntava: quem atirou em Odete Roitman. Em ambos os casos, a mídia explorou ao máximo tal polêmica, trazendo índices altíssimos de audiência para ambas.

críticas, preconceitos e outros juízos já fomentados por essa mesma teia do imaginário que compunha o contexto de sua produção.

Com isso, as produções estadunidenses da década de 1980²³ acabam ganhando destaque, sobretudo pela popularização de suas produções em meio a tensão que esta década acabou por deflagrar, muito disso decorrente da política conservadora de Ronald Reagan²⁴, presidente do país entre os anos de 1981 à 1989. Ao longo de seus anos de mandato, Reagan se consolidou como figura extremamente popular, representando, com dada maestria, a face do estadunidense médio, conservador e que obteve um relativo sucesso dado esforço de visionários empreendedores que investiram e, em tese, reconheciam a força do trabalho daqueles que se dedicavam e, igualmente, almejavam prosperar; por consequência, sua figura representava, também, o combate ao ostracismo e tudo aquilo que pusesse pôr em dúvida a dinâmica ascendente de um suposto progresso prometido à todo aquele que buscasse se esforçar. Douglas Kellner, em sua obra *A cultura da mídia* (2001), assim descreve a política Reagan na década de 1980:

Reagan [...] redefiniu o “senso comum”, produzindo uma retórica política que ainda vigora [...]: o governo deve ser limitado, e os impostos devem ser reduzidos; os negócios devem ser fortalecidos para criarem empregos e aumentarem a riqueza nacional; a burocracia governamental (portanto, a política reguladora) deve ser eliminada; a iniciativa privada é o melhor caminho para o sucesso e para a produção de uma sociedade forte, e por isso o governo deve fazer tudo o que for possível para incentivar esse tipo de empresa; a vida é dura, e só os mais preparados sobrevivem e prosperam (KELLNER, 2001, p.80).

Ainda que possamos pensar ser tal conservadorismo duro algo problemático, a tensão da Guerra Fria que, em dada medida, instigava a adoção de medidas radicais, entendemos, auxiliou na promoção de um cenário polarizado onde o temor frente a possibilidade de um conflito de proporções nucleares e de um suposto fim as (teóricas) dádivas proporcionadas pelo

²³ Destacamos aqui a obra *História & audiovisual* (2012) de Rafael Rosa Hagemeyer, na qual ele destaca o quanto o desenvolvimento da mídia estadunidense ao longo das décadas de 1970 e 1980, proporcionaram a reprodução em larga escala de discursos conservadores, muitos desses alimentados pela ampla exposição de noticiários que, na busca por audiência, espetacularizavam a violência, a drogadição, a vida noturna e toda manifestação divergente, pondo em alerta, em certa medida, o futuro da nação.

²⁴ Ronald Reagan foi o 40º presidente dos EUA, tendo seu primeiro mandato entre os anos de 1981 à 1985, e o segundo mandato entre os anos de 1985 à 1989. Para maiores informações: <https://www.reaganfoundation.org/>. Acessado em: 19/12/2022.

capitalismo moderno, incitava a população estadunidense a aceitar e, consequentemente, endossar medidas que viessem preservar a estabilidade econômica, política, social e cultural de sua nação. O que descambou na exaltação de um regime político conservador, o qual apelava para a preservação dos valores identitários de sua nação como argumento necessário para mover forças contra um inimigo que, supostamente, vinha colocar em risco tal estabilidade.

Em meio a tal contexto e em conformidade com o que já destacamos, entendemos que a cultura pop passou a alimentar o universo do entretenimento com aquilo que identificamos consistir ser verdadeiros paradigmas do imaginário da década de 1980, o que nos leva ao que pretendemos evidenciar, ao longo da presente tese: *demonstrar como a cultura pop estadunidense da década de 1980 reagiu ao cenário político da Guerra Fria, se valendo de um imaginário contextual embebido em paradigmas que afloraram em meio às tensões de um conservadorismo reativo, o qual se alimenta da ideia (base) de ser toda produção uma representação do seu tempo.*

Assim, no primeiro capítulo buscaremos abordar o ponto central da presente tese e trabalhar o conceito de representação, a fim de expor o nosso particular entendimento acerca do mesmo e sua manifestação no vasto cenário da cultura pop. Explorando a perspectiva de diversos autores e suas respectivas abordagens acerca do assunto, pretendemos elucidar a máxima que nos permite entender ser tudo uma representação, o que nos leva, a partir de tal dado instituído, a um segundo momento, onde avançaremos na exploração das bases que alimentam a manifestação de toda representação.

No segundo capítulo, será aprofundado o entendimento acerca do papel do contexto e sua relação com o imaginário. De tal aproximação, passaremos a defender o imaginário contextual como raiz de toda representação, o que nos traz a possibilidade de entendermos toda representação, ser um eco de seu imaginário contextual. Ao término desse mesmo capítulo, iniciaremos nossa análise junto ao universo contextual do imaginário estadunidense da década de 1980, demonstrando, a partir daí, a manifestação do movimento contexto, interpretação e representação. Contudo, a partir de tal levantamento, chegaremos a exposição de três paradigmas do imaginário que se manifestam enquanto interpretações, dado o cenário de tensões vividos em meio aos EUA

da década de 1980, a saber, o paradigma do Éden, do Apocalipse e do Guardiã, os quais, por sua vez, configuram manifestações que, segundo nosso entendimento, acabam por se materializarem nas produções da cultura pop desse determinado período.

No terceiro e último capítulo é onde a cultura pop estadunidense ganha destaque, sendo entendido como fruto do movimento: contexto, interpretação e representação. Para tanto, três obras ganham destaque, cada qual sob o prisma de um dado paradigma, o qual identificamos compor o imaginário contextual estadunidense desse período. Entendendo tais produções provenientes da cultura pop como ecos, reverberando o cenário de tensões que permeavam os EUA da década de 1980, buscamos em um passado intimista, recordar produções que marcaram nossa memória dada a ênfase discursiva, a qual destaca as pulsões de um país que se entende enquanto um espaço sagrado, ameaçado e que precisa ser protegido. Assim chegamos a série televisiva *MacGyver*, a *graphic novel*²⁵ *Watchmen* e os três filmes que compõe a filmografia da série *Rambo*.

Tendo como base o entendimento de que a constituição do imaginário estadunidense se encontra centrado em um paradigma idealizado sobre sua própria constituição, a qual é denominado de Éden por Jewett e Lawrence na obra *The myth of the American superhero* (2002), expandindo tal entendimento, colocando sobre esse a estigma de um paradigma recorrente, o qual se desdobra em outros dois mais, dado um movimento decorrente, o qual entendemos proceder de tal valorização ideológica: o medo da perda ou da dissolução daquilo até então valorizado e a necessidade de guardar e resguardar sua sacralidade. A estes, damos o título de paradigmas do Apocalipse e paradigma do Guardiã.

Frente a isso, as obras selecionadas acabaram por ser submetidas a uma análise, a qual visou observar como tais paradigmas acabaram por se manifestar em meio aos EUA da década de 1980. Porém, para dar maior ênfase, buscamos explorar, em cada produção, apenas um dado paradigma e, com isso, ressaltar

²⁵ O termo *graphic novel* (novela gráfica) é utilizado para definir obras que possuem um enredo singular, muitas vezes explorando narrativas mais densas e menos comerciais, além de ter início, meio e um fim bem definidos, o que as difere diretamente das demais produções de HQs que exploram a continuidade infinita como parte de sua dinâmica de mercado. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/art/graphic-novel>. Acessado em: 19/12/2022.

a maneira como o mesmo acabou sendo utilizado enquanto ferramenta invisível para as narrativas que, por sua vez, acabaram por ecoar muitas das tensões políticas até então latentes.

Com a primeira temporada da série televisiva *MacGyver*²⁶ (1985-1986), visamos ressaltar o cenário ficcional explorado, o qual destaca os EUA como o epicentro de um saber excepcional, dotado não somente de mentes brilhantes ou tecnologias extraordinárias, mas de todo um complexo estilo de vida, o qual é colocado como uma espécie de valor cobiçado por todo aquele desprovido de suas benesses, em destaque, os estadunidenses desviados e os estrangeiros comunistas. Ainda que de maneira indireta, a série propõe uma exagerada exaltação dos EUA como espaço cobiçado, destacando a pátria como um lugar ideal, sobretudo, marcado pelos valores que a constitui; a saber: o apreço à liberdade, o senso de justiça e a dedicação recompensada. Com isso, os 22 episódios que compõem a produção desse dado período, acaba sendo entendida enquanto embebida em uma exagerada mitologia nacionalista, a qual a coloca como a manifestação representacional do paradigma do Éden.

Já com a *graphic novel Watchmen* (1986-1987), buscamos destacar a maneira com que o imaginário da ameaça constante (que pairava sob os EUA da década de 1980, dado o cenário da Guerra Fria e a iminência de um conflito nuclear), acabou por fomentar o despertar de ideias e condutas peculiares, as quais endossaram medidas radicais, ponderadas e, em dada medida, aceitáveis (em um sentido utilitarista), por serem entendidas enquanto meios (viáveis) para se garantir um considerável, porém, suposto, bem estar social. Ainda que a obra tenha sido produzida por britânicos (Alan Moore e David Lloyd), a tensão observada frente às medidas políticas assumidas pelo governo estadunidense nesse determinado período, destaca a obra enquanto a manifestação crítica de um discurso que ressalta o temor de um (iminente) conflito atômico, compreendendo um radical, o qual remete ao encerramento (indesejado) daquilo que se almeja perpetuar. Assim, o temor da perda daquilo até então valorizado acaba sendo entendido como um fator justificacional, o qual acaba por legitimar o absurdo, tornando a obra, a manifestação representacional do paradigma do Apocalipse.

²⁶ *Profissão Perigo* (BR)

Por fim, com o conjunto da obra cinematográfica *Rambo*, que conta com os filmes *Rambo: First Blood*²⁷ (1982), *Rambo: First Blood Part II*²⁸ (1985) e *Rambo III*²⁹ (1988), buscamos evidenciar o quanto tal produção trouxe (com sua narrativa), aspectos fulcrais do patriotismo estadunidense, ressaltando valores nacionalistas que transcendem os aspectos formais das políticas vigentes, servindo ao espectador como uma crítica as instituições e suas respectivas burocracias operacionais. Igualmente, a figura de John Rambo acaba por instigar a ideia de que para transformar o mundo em algo melhor, bastaria a ação de alguém disposto para tal e dotado de boas intenções. Assim a obra se destaca enquanto manifestação representacional do terceiro e último paradigma componente do imaginário contextual estadunidense da década de 1980: o paradigma do Guardião.

Ainda que o filme *O Jogador N°1* não destaque aspectos particulares das muitas produções que compõe o universo da cultura pop, o eco trazido pelas mesmas, por sua vez, destacam fragmentos ainda pulsantes do contexto em que elas foram produzidas, alimentados pelo imaginário os quais as mesmas ajudaram a consolidar, desse modo, sendo inevitável não encontrarmos na fé de Angus MacGyver, no terror apocalíptico desvelado por *Watchmen* ou no heroísmo de John Rambo, o eco de um grande mito nacionalista fragmentado em paradigmas que ecoam os EUA da década de 1980.

²⁷ *Rambo: Programado para matar* (BR)

²⁸ *Rambo: A missão* (BR)

²⁹ *Rambo 3* (BR)

1. A REPRESENTAÇÃO E A CULTURA POP

1.1 ENTENDENDO A REPRESENTAÇÃO

A fim de expor as fundações que orientam o olhar que temos sobre toda produção proveniente da cultura pop, partiremos de um posicionamento empírico experimental, tido enquanto prática comum a vivência de muitos, inclusive dos prováveis leitores da presente obra: a experiência do mundano; para que daí, possamos conceber o primeiro aspecto inerente ao fenômeno da cultura pop. Com isso sugerimos um breve exercício, o qual exige um rápido, mas aprofundado momento de reflexão frente a questão: o que observamos do mundo quando nos relacionamos com os seus fenômenos?

Tal questão ressalta a relação que nós, enquanto indivíduos, concebemos com o mundo no qual nos encontramos inseridos e se estende a tudo que compõe a sua manifestação, desde fenômenos naturais, como o sol, o vento e a chuva em uma tarde de verão, até as produções mediadas por indivíduos diversos, como tudo aquilo que compreende o universo da cultura pop. O sol que aquece aquele que acorda em uma bela praia na costa portuguesa, provido de um emprego que lhe satisfaça tanto emocionalmente quanto financeiramente e que, por ventura, tem a oportunidade de viajar pela costa marítima de sua região, a fim de desfrutar de bons momentos de lazer com aqueles que lhe são caros é o mesmo que desperta o morador de rua de uma cidade suburbana do centro-sul brasileiro que, por sua vez, tenta sobreviver a uma condição pouco confortável, onde a fome impera e as necessidades básicas de subsistência não lhe são acessíveis, nem emocionalmente, tão pouco financeiramente. Igualmente, é o mesmo sol que brilha para o astrofísico estadunidense que analisa o fenômeno das explosões solares e o efeito catastrófico que tais ocorrências trazem para o nosso planeta, afetando diretamente biomas e alterando as condições necessárias para manutenção da vida.

Das três manifestações colocadas em evidência, o sol, em sua condição fenomênica, isto é, em sua manifestação, é indistinto e, igualmente, indiferente a percepção dada pelos três agentes colocados como observadores de sua materialidade. Mas não nos é possível negar que, ao observamos o sol a partir de condições diferenciadas, é possível perceber nuances, as quais compõem um complexo universo conceitual, onde, para o nosso primeiro exemplo, o sol poderia ser entendido como uma dádiva, quase que em um sentido espiritual, onde esse despontaria enquanto símbolo de um amanhecer gratificante, frente

uma vida feliz e prazerosa; para o segundo, esse mesmo sol poderia constituir o martírio de um sofrimento diário, que recorda quão sacrificada pode ser a existência em face as suas muitas necessidades; e para o terceiro, pode constituir a face aterradora de uma dicotomia pulsante, que ora consiste na manifestação primordial da vida em toda sua plenitude, ao mesmo tempo que, em contrapartida, nos recorda a finitude de nossa própria existência, dada a eminência da destruição que se manifesta a cada explosão.

Ainda que as descrições dadas – em referência a manifestação fenomênica do sol – divirjam em seu entendimento, o exemplo trazido, ilustra um ponto de destaque: o fato de que, apesar dos muitos apontamentos dados frente a manifestação do sol divergirem, de fato, a essência do mesmo se encontraria intocada e, ao mesmo tempo, inacessível, visto o fato de seu entendimento conceitual decorrer de uma manifestação discursiva a qual ecoa, em si, um dado entendimento particular de sua manifestação. Seja este proveniente do morador da costa portuguesa, do morador de rua do centro-sul brasileiro, ou do astrofísico estadunidense que observa o fenômeno de suas explosões, o sol, em si, podemos concordar, continuaria sendo o mesmo, porém, sua manifestação discursiva acabaria por sofrer alterações, pois a mesma só passaria a ganhar sentido, dado o contexto de sua produção. O que atentamos em ressaltar com isso é o fato de a manifestação fenomênica do nosso objeto de exemplificação, o sol, ser, em sua materialidade, indiferente a condição de seu entendimento, portanto, tornando o discurso o qual o define, algo dissonante a sua própria condição. Desse modo, o sol seria apenas aquilo que percebemos dele, sujeito a toda uma grande nuance de variações que divergem dado o contexto de quem o observa. Para ilustrarmos tal apontamento, observemos as imagens que seguem, em comparação:

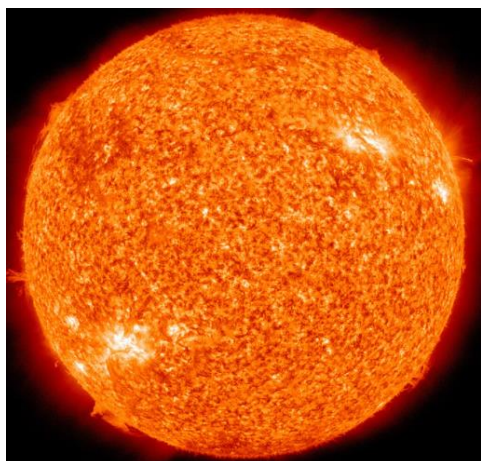


Figura 02: Fotografia do sol – NASA, 2010.
 Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sol>
 Acessado em: 08/03/2021



Figura 03: Campos de trigo com ceifeiro ao nascer do sol – Vincent Van Gogh, 1889.
 Fonte: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection?q=&Artist=Vincent+van+Gogh&Type=painting>
 Acessado em: 08/03/2021

As imagens colocadas em comparação trazem em si algo em comum: ambas tratam da manifestação do sol. Na primeira, temos uma fotografia do sol, datada do ano de 2010, parte do acervo da NASA³⁰, na qual é possível observar características distintas de sua materialidade em meio a vastidão do (escuro) universo. Na segunda imagem, temos a manifestação de um sol distante, despontando por de trás de algumas montanhas, o qual ilumina, por sua vez, um vasto campo de trigo, assim como seu ceifador³¹, retratado pelo traço do pincel do pintor holandês Vincent Van Gogh³², no ano de 1889. Ainda que a distinção de ambas as imagens possa ser evidente ao olhar de muitos, ambas trazem consigo a manifestação inequívoca de um sol, mesmo que, cada qual traga em si características distintas, dadas pela cor, detalhamento ou forma. Ainda assim, a imagem que corresponde ao fenômeno sol, incorpora, em ambas, um vasto e complexo universo conceitual que os coloca em um mesmo lugar definido enquanto sol; seja na detalhada imagem obtida pelos aparelhos de observação

³⁰ A NASA é a agência nacional de aeronáutica espacial estadunidense que fomenta pesquisas e estudos acerca do cosmos desde o ano de 1958, data de sua fundação. Suas pesquisas e acervo fotográfico se encontra disponível para acesso gratuito em: <https://www.nasa.gov/>, sendo, inclusive, possível visitar seu centro de pesquisa, localizado na cidade de Orlando, na Florida.

³¹ A pintura foi realizada no final de junho de 1889, quando Van Gogh estava internado em um sanatório em Saint-Rémy e compõe parte de uma coletânea de vários momentos em que ele observava o sol e o ofício do ceifador no campo de trigo. Hoje, a obra se encontra no *Van Gogh Museum*, na cidade de Amsterdam, na Holanda. Para maiores informações: <https://www.vangoghmuseum.nl/pt/planeje-sua-visita>. Acessado em: 19/12/2022.

³² Vincent Van Gogh foi um pintor holandês nascido em 1853, referência nos estudos do período pós-impressionista da arte. Seu falecimento é datado no ano de 1890.

da NASA ou pelo olhar de Vincent Van Gogh. Nelas, a prerrogativa fundamental que atentamos ressaltar se manifesta em destaque: o sol, em sua materialidade, é indiferente a condição que lhe é atribuída, sendo seu entendimento enquanto tal, filtrado pela condição que lhe é imputada, seja a de um objeto científico digno de exploração, a exemplo da fotografia da NASA, ou de uma obra de arte que nos desperta emoção, como o caso da pintura de Van Gogh. Com isso, junto as imagens colocadas em comparação, o olhar do morador da costa portuguesa, do morador de rua do centro-sul do Brasil e do astrofísico estadunidense, concatenaria em um mesmo lugar de primazia: o da representação que confere sentido ao sol.

Em si, diante de tal constituição, o sol não deixaria de ser o que ele é (em sua particularidade fenomênica), mas o simples fato de seu entendimento recorrer ao processo de tradução de uma particularidade supostamente compreendida, em algo que, em sua condição, lhe é distinto, como é o caso da linguagem, esse acabaria por sofrer um inevitável processo de transformação, o que o tornaria, desse modo, em algo diferente daquilo que ele é, mas que acaba por compor o universo referente a conceituação daquilo que passamos a entender ser sua definição, isto é, aquilo que resume, ao nosso entendimento, o que vem a ser o sol, permitindo-nos com que venhamos a reconhecê-lo como tal, seja na fotografia da NASA ou na pintura de Van Gogh.

O destaque aqui ressaltado frente a situação concernente a concepção do sol, nos traz enquanto evidência a problemática relação existente entre o fenômeno e sua representação. Não enquanto processos distintos do entendimento, mas enquanto partes comuns a um mesmo processo, o qual compreende o entendimento do mundo. Quando deparamo-nos com a manifestação fenomênica, seja daquilo o que for, adentramos naquilo que confere ser o processo da representação, o qual compreende um jogo que entendemos compor a base fundacional de todo processo de desenvolvimento de sentido de tudo aquilo que nos cerca, incluindo a nossa própria condição.

Como a primeira relação que construímos com o mundo se dá através de um mergulho sensível, o qual transcende qualquer pretensão conceitual, destacamos como base fundamental de todo o processo que instigamos desenvolver, a experiência primária vivida pelo indivíduo ao se deparar com o mundo que o cerca: a face do fenômeno não-compreendido. É na ânsia de trazer

à tona a verdade de uma razão sensível, que se expressa na particular relação entre o sujeito e o objeto de sua verificação, que a representação se manifesta como elemento tradutor de algo que se esconde no silêncio daquilo não-traduzível e que se cala, na particularidade de um momento.

Daí se dá a manifestação das artes, das ciências e, inclusive da cultura pop, despontando no horizonte das representações, ao trazer consigo a tensão de um campo de batalha, dada a ambição de cada área em evidenciar a concepção de mundo que melhor traduza aquilo entendido por verdade por aqueles que vivenciaram determinadas situações de maneira sensível. Por isso o sol do morador da costa portuguesa, do morador de rua do centro-sul brasileiro e do astrofísico estadunidense, ainda que divirjam em suas concepções, descrevem, de maneira plural, a singularidade da verdade mais profunda referente ao sol, pois só na multiplicidade fragmentada de suas representações, que esse acaba por conferir sentido ao mundo em que vivemos. Desse modo, as três perspectivas concatenam, não havendo distinção entre o científico e o artístico, na medida em que ambos buscam, as suas maneiras, descreverem as impressões do mundo a sua volta.

Acerca da representação, o historiador Roger Chartier, em sua obra *A história cultural* (2002), evidencia tal relação, ao problematizar o papel da historiografia, sobretudo, a sua pretensão inerente ao ato de trazer ao entendimento do presente, as ocorrências de tempos distintos. Vejamos as palavras do autor:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se anunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social [...], muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 2002, p.17).

Chartier destaca que a representação consiste na manifestação de um discurso que pretende se fazer valer enquanto expressão da verdade referente

a algo ou alguém. Como a verdade, em si, não encontraria meios para se fazer manifestar, sobretudo ao tratarmos de algo não mais presente, como objetos e ocorrências do passado, sua expressão dependeria daquilo destacado e que viria consistir na essência de sua representação, em outras palavras, um discurso que tem por pretensão ser a tradução de algo ou alguém. Manifestação essa que acaba por fomentar o desenvolvimento de um próspero espaço de disputas, permeada por relações de poder que visam estabelecer essa ou aquela representação, como a verdade mais verdadeira que a do outro.

Independente dos espaços de disputas fomentados ao longo do desenrolar temporal (até a atualidade), o fato destacado pelo autor é a condição inerente a tal dinâmica que perpassa esse vasto campo de batalha, sem obter a devida atenção: o fato de toda pretensão descritiva (de algo ou alguém) acabar por consistir na representação daquilo que não se encontra mais presente. Em outras palavras, e retornando a analogia do sol que ilumina o presente discurso, toda e qualquer definição referente ao sol, seja ele artístico ou científico, apenas nos traz a presença de um sol ideal, alheio a sua manifestação fenomênica, um não ser que vem a ser algo que ele não é, mas que tem algo em si que traz a memória de algo distante, impossível de ser traduzido ou manifestado em sua completude; portanto e em resumo, uma representação.

A este respeito oferecem-se várias observações. As definições antigas do termo [...] manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediado que faz ver um objecto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstruir em memória e de o figurar tal como ele é. Algumas dessas imagens são bem materiais e semelhantes, como os bonecos de cera, de madeira ou de couro, apelidados justamente de “representações”, que eram colocados por cima do féretro real durante os funerais dos soberanos franceses e ingleses e que mostravam o que já não era visível, isto é, a dignidade imortal perpetuada na pessoa mortal do rei. Outras, porém, são pensadas num registro diferente: o da relação simbólica que [...] consiste na “representação” de um pouco de moral através das imagens ou das propriedades das coisas naturais [...]. Uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca (CHARTIER, 2002, p.20-21).

Ainda que o conceito de representação erigido por Chartier traga, em distinção, duas concepções: uma que visa apontar a representação como a manifestação de algo que não mais se faz presente, como uma substituição da materialidade original; em contraponto, temos uma segunda conceituação que declara ser a representação a apresentação de algo ou alguém. Em ambas, existe algo que concatena. Pois, a ideia de representação implica em um processo relacional, onde a manifestação daquilo observado, quando dado pelo observador, traria, sim, a pretensão de trazer enquanto manifestação, a presença daquilo não mais presente, portanto, convertido em algo diferente – como exemplo de um discurso, de uma ilustração, de fórmulas matemáticas, mapas mentais e mais. O caso é que tal manifestação, ainda assim, acabaria por incidir em uma apresentação, visto o fato desta, consistir em uma ideia concernente a algo ou alguém. Assim, o exemplo do boneco de cera – usado como um substituto do cadáver do monarca em putrefação –, nos cabe como um exemplo deveras ilustrativo, visto que sua manifestação, não somente representaria a ausência do corpo não mais presente, mas, ao mesmo tempo, acabaria por manifestar a apresentação de uma ideia mais concreta que a concretude que essa acabara por substituir (a materialidade putrefata de um corpo em processo de decomposição).

A exemplo do cadáver do rei, ele se torna mais real que a própria materialidade do corpo em putrefação e a imagem da representação se torna mais concreta pois destaca algo que transcende a materialidade que, nesse caso, não é mais possível de ser acessada. Em face a morte do rei, uma dada verdade referente a este se extinguiria com a materialidade de sua existência; algo único e intraduzível, resumida a sua condição fenomênica, isto é, o rei em si é silenciado dado sua condição material, mas quando traduzido em linguagem, em imagem, em conceito, em filme, em literatura, em música e mais, sua face se converteria em uma dada verdade, agora entendível, mesmo que dissonante entre as muitas disputas conceituais que comporiam seu universo representacional. Assim a face do rei só se faria compreensível enquanto representação, visto fato de seu fenômeno só permear o universo do entendimento quando traduzido por outrem; quando fitado pelo olhar alheio, em outras palavras, quando tornado representação.

Mas como dito, a ideia concernente ao rei, isto é, sua representação, não consistiria em uma falácia frente a verdade de sua materialidade fenomênica, ao contrário, por ser o único meio pelo qual os indivíduos teriam para compreender a sua manifestação, o vasto e complexo universo representacional de sua manifestação fenomênica se converteria em um complexo espaço fragmentado, o qual passaria a compor a “verdade mais verdadeira” que sua manifestação fenomênica. Tal como o sol outrora colocado como exemplo, o rei só o seria enquanto tal, por configurar um aplainado representacional tão verdadeiro que a particularidade de sua existência. Com isso, o rei fenomênico e o rei boneco se convergiriam em uma única e mesma singularidade, perpetuada enquanto ideia, manifesta enquanto representação, antes e depois de sua morte concreta³³.

Em analogia, o historiador italiano Carlo Ginzburg, ressalta o mesmo caso do boneco em substituição a figura do monarca em seu texto *Olhos de Madeira* (2001), e ressalta aquilo que defendemos consistir ser o complexo da representação. Vejamos a conclusão dada pelo autor em relação a tal questão:

[...] a “representação” faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro [lado], torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p.85).

O jogo de palavras colocado por Ginzburg, por mais confuso que possa parecer, em uma primeira vista, é esclarecedor ao enaltecer essa dupla faceta trazida pela representação que, ao mesmo tempo em que se manifesta enquanto pretensão de descrever a concretude, constitui-se na manifestação da própria concretude, pois ela, a representação (e suas muitas faces), compreende o meio pelo qual se manifesta o entendimento do mundo, como destaca o autor: a

³³ Cabe ressaltar que, apesar de trilharmos uma caminhada que perpassa o referencial teórico de Roger Chartier e Carl Ginzburg, cabe ressaltar que, apesar de ambos indicarem a representação como manifestação persistente no tempo, ambas vertentes teóricas se destacam por tentarem resgatar a concretude no representado, o que distoa daquilo que pretendemos defender. Segundo nosso entendimento, o que persiste não é o fenômeno, e sim sua narrativa, sendo essa a verdade perpetuada, já que o dado se esgota no momento, cabendo crer ou não na concretude daquilo registrado, portanto, o que converte, ao menos para nós, o dado, isto é, toda ocorrência, em algo nada mais do que um eco, o qual remete a algo distante, mas ainda assim estranho, pouco audível, confuso, mas ainda assim, mais presente, em outras palavras, mais verdadeiro ao espectador final.

representação faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência, mas, igualmente, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a sua presença. Frente a isso ressaltamos que essa, não somente sugere sua presença, mas a evoca, como fragmento de uma materialidade fenomênica ausente, porém presente enquanto definição de sua verdade.

Dado esse ponto, a verdade, portanto, se converteria no conjunto representacional daquilo pretendido ser compreendido, visto o fato de a concretude fenomênica ser alheia ao olhar de quem pretende organizá-la, como outrora alertado. O acesso dado a tudo aquilo que se manifestaria a nossa volta, portanto, acabaria por navegar em meio ao oceano das representações, cada qual, de maneira distinta, consistindo em si, num fragmento representacional daquilo que buscamos nos relacionar, seja com a figura de um rei ou com a simples manifestação do sol. Como aponta Carlo Ginzburg em sua obra *Relações de Força* (2002):

A idéia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes (GINZBURG, 2002, p.44).

Assim, a face da representação se manifesta não como muros que impedem o acesso a uma essência idealizada da manifestação fenomênica das coisas, tampouco como janelas escancaradas para adentrarmos a essa mesma essência tida por velada; mas sim como fragmentos que compõe a verdade que nos permite o entendimento do mundo, não de maneira clara e indistinta, mas como Ginzburg atenta em alertar: como uma espécie de espelho deformante. É nesse sentido que a cultura pop se destaca como parte inerente ao processo de representação, pois como manifestação de um entendimento, suas produções acabariam por compor parte desse vasto e complexo universo representacional, o qual pretende manifestar o entendimento daquilo que não se faz (mais) presente, mas que compreende parte daquilo que define a verdade do objeto em questão, isto é, parte componente desse espelho deformante.

Ainda que Ginzburg ressalte a figura do espelho como analogia a ideia de reflexo, onde a imagem refletida não consistiria, em essência, na própria

manifestação do objeto de sua reflexão, o destaque dado a sua condição não precisa, atribuiria ao espelho uma condição deformante, no sentido de sua reflexão transformar a imagem em algo estranho, diferente ou, em outras palavras, distinto do objeto de sua reflexão, mas ainda assim, dotada de um eco, o qual o referencia. Porém, a ideia de deformação atribuída à condição do espelho, compreende, em analogia, que todo ato de buscar descrever algo ou alguém, implicaria em um entrave, pois o reflexo, entendido como a representação da manifestação fenomênica do objeto de sua observação, se encontraria reprimida frente aos limites do entendimento daquilo que constitui o outro, como outrora explorado nos exemplos da construção de sentido referente ao sol e a figura do rei, mas atribuir a esse processo a ideia de deformação, implicaria, igualmente, o entendimento de que a representação, em si, traria consigo uma deturpação do objeto de sua observação, algo do qual discordamos, pois não ocorreria uma deturpação, mas a manifestação de uma perspectiva que guarda, em sua manifestação, fragmentos representacionais daquilo observado, portanto, nos aproximando da ideia de alegoria.

Assim, o espelho se converteria, conforme nossa compreensão, em um espelho alegórico e não em algo deformante, já que este não deforma nada, visto o fato de a manifestação fenomênica, em si, ser impossível de ser acessada, em sua condição original, portanto, sendo a condição de seu entendimento, um fragmento da única verdade que podemos acessar. Pressupor a deformação é pressupor uma verdade essencial distante, algo que, transcende, em muito, os limites de nossa compreensão. Como não temos como saber, de fato, a essência do que buscamos entender, não saberíamos se estaríamos deformando algo, ou apenas buscando, a nossa maneira, transformá-lo em algo entendível³⁴.

1.2 A CRISE DO FENÔMENO

³⁴ Cabe aqui um destaque a ideia defendida, onde a verdade compreende algo impossível de ser acessado, dada a condição contextual que ela, por princípio, se encontra atrelada e que, por sua vez, é impossível de ser dissociada. Essa compreensão, nos leva a destacar a impossibilidade da verdade, em um sentido universal e determinante, porém, tal compreensão não coloca toda narrativa possível ou pretendida verdadeira em um *status* de mentira, tão pouco valida a mentira como possível verdade. O que atentamos em destacar é que a inviabilidade de acessarmos a verdade essencial de uma dada ocorrência nos joga em um cenário de disputas narrativas, onde, dependendo do imaginário contextual em que essa se origina, acaba por ganhar um *status* de verdade ou não, porém, o fenômeno em si, isto é, a contingência de um dado evento qualquer ainda se mantém, mesmo que esgotado em sua manifestação e impossível de ser traduzido sem cair em um jogo narrativo inflamado por imaginários contextuais diversos.

No texto intitulado *Um espelho de alegorias – interpretação e representação no universo da cultura pop* (2019), tratamos em abordar a questão da representação como parte do processo de entendimento do mundo. Nele, é atribuído à ideia de representação, o caráter singular de consistir no meio pelo qual se dá a manifestação do entendimento do sujeito, mas não de maneira diretiva, pois a manifestação da experiência deste no mundo não se concretizaria pela descrição factual do que foi vivido ou experimentado, mas pela interpretação daquilo vivido e experimentado. Nesse sentido, a representação, de maneira inevitável, permearia o universo dos juízos e da comunicação, portanto, trazendo enquanto resultado narrativo, um eco do que permearia o objeto de sua narração, como um espelho, mas adornado por alegorias que compõe o processo narrativo inerente ao sujeito/narrador (em outras palavras, o conjunto de experiências que compõe a vivência do sujeito).

Como já apontado, o fenômeno e o sujeito guardariam em si algo único e impossível de ser dividido, o qual outorgamos o título de experiência. O problema decorrido de tal processo, se dá no ato de descrever tal experiência para outrem, o que implicaria a organização das ideias por parte daquele que experienciou tal relação, trazendo, como consequência, um vasto conjunto de interferências inevitáveis, manifestadas na escolha de terminologias, de mídias, de recursos narrativos e mais. Frente a isso, todo fenômeno, por mais concreto que possa ter sido sua ocorrência, de maneira inevitável, acabaria por passar pelo processo de organização das ideias dada por aquele que pretendesse descrevê-lo, portanto, tornando tal descrição, na manifestação daquilo que passamos a chamar e defender enquanto representação.

No texto supracitado, ressaltamos que a ideia de representação se encontraria imersa no universo das alegorias, em analogia a ideia de espelho deformante de Ginzburg, por entender a manifestação da representação trazer consigo um eco de seu tempo (compreendido enquanto contexto), visto o fato da representação emergir, sempre, através da narrativa de alguém, com isso, tornando sua manifestação composta de um vasto conjunto de elementos, os quais compõe um tempo singular. Essas características componentes ao lugar de origem de uma narração, sejam elas quais forem, ecoarão enquanto alegorias, tornando a representação, de fato, algo dissonante aquilo pretendido narrar, mas, igualmente, singular, por representar a tradução da impressão tida

frente tudo aquilo pretendido narrar. O que nos leva ao entendimento de ser toda representação a manifestação (alegórica) de uma verdade decorrente da interpretação de algo, a partir de um momento singular (contexto).

Assim, tal ideia de representação colocaria o fenômeno em crise, visto o fato de que o acesso a esse, se reduziria a experiência do particular, caso ocorresse a vivência do fenômeno concreto ou decorresse da narração de outrem, o qual fosse atribuído confiança (isto é, da vivência do fenômeno no momento de sua ocorrência, ou na experiência de vivenciar a narração de alguém que possui um certo *status* de confiabilidade). Nesse sentido, a experiência da situação despontaria enquanto dado comprobatório da manifestação fenomênica, embebido em um vasto conjunto de sentimentos despertados ao sujeito frente a sua ocorrência. Reduzida à experiência particular, toda tentativa de manifestar determinada vivência para outrem, acabaria por ser reduzido a manifestação de uma representação, visto o fato de tal processo depender, diretamente, das escolhas narrativas inerentes aquele que pretendesse ser o seu narrador, desse modo, trazendo enquanto eco, o fenômeno pretendido narrar, mas adornado por um vasto conjunto de alegorias, os quais remontariam o contexto de sua produção. Com isso, a representação se encontraria diretamente relacionada com os processos narrativos que compreendem o universo da comunicação.

Como referência a isso, ressaltamos a discussão trazida pelo historiador britânico Peter Burke, em seu texto *A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa* (1992), onde o autor problematiza o singular momento da descrição daquilo acessado através da pesquisa historiográfica. Para ele, o problema é claro: a descrição da experiência transforma a experiência (vivenciada pelo historiador) em algo distinto, pois a narração contextualiza o objeto da descrição em um espaço dissonante ao seu lugar de origem, portanto, o tornando um outro, embebido em terminologias, mídias, recursos, idiomas e entraves característicos ao meio (fenômeno esse que transforma o objeto da narração, naquilo que afirmamos consistir ser uma representação). Vejamos as palavras do autor:

Mais exatamente, a narrativa histórica tornou-se o tema de pelo menos dois debates, que têm ocorrido independentemente, apesar da relevância de um para o outro. [...] Em primeiro lugar, há a conhecida e longa campanha de oposição àqueles que afirmam [...], que os

historiadores deveriam considerar as estruturas mais seriamente que os acontecimentos, e aqueles que continuam a acreditar que a função do historiador é contar uma história. Nesta campanha, ambos os lados estão agora entrincheirados em suas posições, mas cada um deles tem feito algumas observações importantes à custa do outro (BURKE, 1992, p.330).

Em sua citação, o autor coloca em evidência dois posicionamentos, aparentemente distintos, ao tratar do papel do historiador em relação ao tratamento dado por este aos fenômenos ocorridos ao longo do tempo. Segundo Burke, de um lado teríamos a corrente estruturalista, a qual compreende, em tese, que o conjunto de ocorrências trazem consigo um menor valor frente a (macro) estrutura, da qual essas são originárias. Por outro lado, teríamos a corrente de pensadores que defendem a ideia de que o papel do historiador seria o de contar histórias, isto é, narrar os fenômenos outrora ocorridos. Ainda que o autor coloque essas duas correntes em oposição, ambas acabam sendo aproximadas, visto o fato destas serem orientadas pelo mito do imaginário da verdade, imperante no (clássico) trato dado pelo sujeito da investigação ao fenômeno investigado. Burke ressalta que em ambos os processos, a narrativa permearia o processo historiográfico, visto o fato de a observação do objeto de investigação, seja a história a ser contada ou as estruturas das quais decorrem as muitas ocorrências, acabarem por servirem as nuances narrativas, pois o resultante prático de tal abordagem resultará, sempre, em um artigo, um livro, uma fala em um evento, uma aula e assim por diante, portanto, sendo convertido em algo novo, embebido em alegorias que, pretensiosamente visam traduzir um momento em algo entendível para outrem.

Em outras palavras, a narrativa daria corpo a experiência da investigação, tornando o fenômeno da ocorrência, naquilo que entendemos consistir ser sua representação. Com isso, a narrativa transformaria, de maneira inevitável, o objeto narrado em uma representação, adornada por alegorias discursivas inerentes ao contexto de sua produção, as quais não desqualificariam a mesma de consistir em um fragmento consistente de sua mais pura verdade.

Ainda que a narração crie um entrave ao ofício historiográfico, ao menos para aqueles que creem no princípio do desvelamento da verdade, tal destaque À narração reitera uma característica importante a ser ressaltada frente a máxima da representação: o fato desta consistir em uma verdade, algo já ressaltado no exemplo da figura do rei, onde o boneco traria consigo a face da

verdade atribuída ao monarca, mesmo que distinta de sua concretude (não mais presente). A face concreta do rei não mais presente consistiria em uma verdade concreta, tal qual a face impressa na figura do boneco, visto fato de ambas consistirem em fragmentos não-distintos daquilo que compõe o rei, em toda sua complexidade. O que ressaltamos nesse momento ficará melhor exemplificado ao colocarmos o presente momento em evidência. Aquele que escreve o presente trabalho é um filósofo, historiador, professor, pai, amigo e mais, que já decepcionou muitos ao mesmo tempo que encheu de alegrias outros tantos. Como outorgar a uma única dessas facetas a verdade concernente a figura daquele que se coloca aqui em evidência? Independente da origem discursiva daqueles que vierem narrar suas experiências referentes a vivência junto aquele que aqui escreve essas palavras, independente das alegorias que possam vir imputar positividade ou negatividade demasiada a esse que aqui se expõe, todas, de maneira indistintas, comporão a face da verdade que “me” complementam.

O filósofo e historiador Franklin Ankersmith, reitera o nosso posicionamento ao escrever, em sua obra *A escrita da história* (2012) que

A representação é um preparado mais forte que a verdade. A representação contém a verdade [...], não está contra, mas além da verdade. A representação contém a verdade, mas também pode fazer algo com ela. Por exemplo, enquanto nunca podemos passar da verdade à ação, do é ao deve ser [...], a representação pode brindar-nos com uma perspectiva sobre o mundo convidando-nos a certo tipo de ação. A representação é o ‘elo perdido’ entre o é e o que deveria ser, leva-nos à criatividade e ao uso retórico da linguagem, nos quais a linguagem pode comover-nos a ser uma fonte de alegria ou tristeza. A representação nos leva para onde a linguagem pode nos ajudar através dos abismos mais profundos da existência humana, e para onde ela é nossa companheira de confiança na jornada de nossas vidas. Ela nos dá a linguagem da poesia, do ódio e do amor, sem as quais simplesmente não seríamos humanos (ANKERSMIT, 2012, p.223).

É em face as nuances da narração trazida pela linguagem da poesia, do ódio e do amor que a representação se destaca, não como elemento distinto da verdade, mas distinto da concretude, visto fato da concretude ser algo particular a experiência, o que não torna, de modo algum, experiências distintas menos verdadeiras. Dado isso é que as produções da cultura pop são aqui destacadas: por serem manifestações de perspectivas distintas que ecoam a concretude; fragmentos de uma teia de experiências que compõe a (grande) face da verdade.

Distante do momento de sua produção, a narração dada em forma de pintura, desenho, literatura, documentos, poesia, fotografias, teses, filmes e mais, por mais ou menos adornadas de alegorias que essas possam vir a ser, todas, de maneira indistinta, trarão a face da verdade àquilo que possamos vir a estudar ou pesquisar (a fim de compreender). Para tanto, só nos seria necessário promovermos a desconstrução de uma perspectiva viciada que anseia pela busca de uma verdade (única e indistinta) mais verdadeira que as demais e que desconsidera a face da complexidade que se apresenta.

Aqui a relatividade da verdade se manifesta frente a pluralidade da representação, não em destituição ao exercício da investigação, mas em sua pluralização, em conceber na face de manifestações distintas, a verdade que ecoa a concretude de algo não mais presente. Assim, como exemplo, podemos observar as imagens de duas capas de duas histórias em quadrinhos distintas, produzidas em períodos igualmente distintos, mas que, por consistirem em representações, trazem consigo um fragmento componente da verdade referente as suas respectivas épocas. Vejamos as imagens:



Figura 04: *Captain America* #01³⁵
Fonte: FERTIG, 2017, p.09.

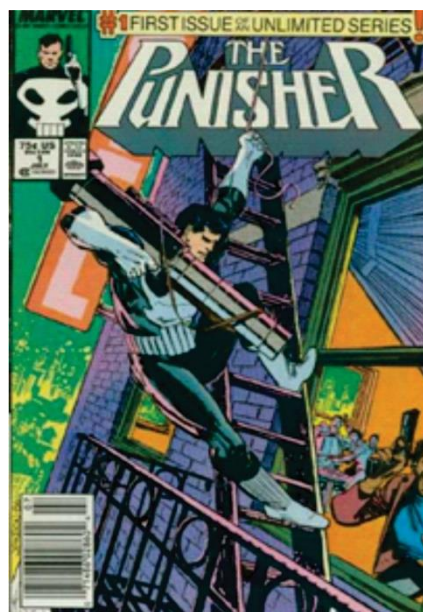


Figura 05: *The Punisher* #01³⁶
Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/536843218063010404/>

Acessado em: 12/03/2021

³⁵ Capa da HQ *Captain America*, n.01, de março de 1941.

³⁶ Capa da HQ *The Punisher*, n.01, de julho de 1987.

A primeira imagem consiste na capa da primeira edição da HQ *Captain America*, publicada em março de 1941 pela *Timely Comics*. É uma produção estadunidense pré-intervenção do país no conflito bélico da Segunda Grande Guerra. A imagem estampada na capa desta edição nos instiga reflexão, não (apenas) pelo soco desferido pela personagem protagonista na face do *Führer* alemão, mas pelo simbolismo intrínseco ao ato que, mesmo diante da política não intervencionista de sua nação, anuncia, ainda que indiretamente, uma (clara) desaprovação à política nazista, manifesta pela ação violenta do herói frente ao pivô da Segunda Grande Guerra. Dotada de uma série de mensagens como um mapa dos Estados Unidos da América disposto sobre a mesa, junto à planos de invasão, a ação do Capitão América promulgada em um período prévio a intervenção (oficial) do país à guerra, intensifica um posicionamento por deveras valorativo, em vias de manifestar uma considerável desaprovação frente aquilo que o nazismo, por sua vez, viria representar, isto é, um contraponto àquilo que a própria nação estadunidense simbolizaria naquele dado momento (LOPES FILHO, 2019).

Já a segunda imagem traz a capa da primeira edição da HQ *The Punisher*, de 1987. Nela podemos observar a personagem carregando uma bazuca, pronto para disparar contra a janela de um apartamento, onde se encontram homens armados com revólveres, revelando, aparentemente, serem criminosos. A ação radical do personagem, além de extremamente violenta, expressa não somente a busca por uma solução (violenta) para um problema vigente, que, na época, ecoava em meio ao cenário estadunidense da década de 1980: a proliferação de gangues em decorrência aos problemas econômicos/políticos que o país vivia, dada a tensa situação internacional (polarizada pela Guerra Fria) e pelo conservadorismo que imputava, sobre as novas gerações, um moralismo pouco condizente com as mudanças culturais e sociais, sobretudo, relativos as comunidades periféricas que, por sua vez, buscavam meios alternativos para garantir sua autonomia e expressar seu desconforto. Dado tal cenário, aqueles que se encontravam vítimas da violência que se proliferava, deixavam expresso, no discurso cotidiano, o desconforto frente as muitas situações problemáticas que se destacavam, do desemprego à violência urbana, fazendo com que a exigência por uma solução imediata, mesmo que radical, ecoasse enquanto um

clamor: uma busca por punição legitimada voltada aqueles que afrontassem um ideal almejado de segurança e estabilidade social (LOPES FILHO, 2017).

Assim, mesmo que distantes, ambas as capas, de certo modo, acabam representando uma catarse frente aquilo que não se pode ser concretizado, mas, de certo modo, desejado enquanto solução; ambas verdades na manifestação, ainda que alegóricas, daquilo que pulsava (enquanto fenômeno) em seus (respectivos) contextos.

Conforme vimos defendendo até o presente instante, a capa da primeira edição da HQ *Captain America* e da primeira edição da HQ *Punisher*, ainda que brevemente apresentadas e, igualmente, brevemente analisadas, destacam a narração de um momento singular que, em eco, traz à tona a face de uma verdade concernente ao tempo de suas respectivas produções. Mesmo que a narração recorra a ficção, isto é, a algo não concreto, como as figuras de um *Captain America* ou de um *Punisher*, sua manifestação ainda assim compreenderia a presença de algo não (mais) presente, que ecoa traços de uma concretude que se manifesta enquanto discurso, compondo traços vivos daquilo que compõe ser a verdade referente a um dado contexto vivido.

O fenômeno perde seu caráter de fonte de verdade, visto fato de sua manifestação ser encoberta por recursos narrativos que, de maneira inevitável, adornam sua manifestação, sendo tal, parte componente de uma verdade que transcende o ideal mitificado da relação construída entre fenômeno e verdade, convertendo-se, assim, naquilo que compreendemos compor o universo da representação. Para tanto, usaremos as palavras de Hayden White, escritas em sua obra *Enredo e verdade na escrita da história* (2006)³⁷ em ressaltar que

Isso é menos óbvio nos relatos das narrativas tradicionais dos fenômenos históricos: primeiro, a narrativa é considerada um *container* neutro do fato histórico, um modo de discurso “naturalmente” apropriado a representar diretamente os eventos históricos; segundo, geralmente empregam a chamada linguagem natural ou ordinária, no lugar de técnica, ambas para descrever seus temas e para contar sua história; e terceiro, eventos históricos devem consistir ou manifestar um amontoado de histórias “reais” ou “vivas”, as quais têm, apenas de ser descobertas ou extraídas das evidências e dispostas diante do leitor para ter sua verdade reconhecida imediatamente e intuitivamente.

³⁷ Capítulo do livro: MALERBA, J. (Org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

Obviamente, considero essa visão – da relação entre história contada historicamente e a realidade histórica – equivocada, ou melhor, mal concebida. Estórias, como declarações factuais, são entidades linguísticas e pertencem à ordem do discurso (WHITE, 2006, p.191-192).

Por pertencerem a ordem do discurso, a narrativa acabaria por consistir no elo que vincularia, de maneira íntima, o sujeito ao objeto de sua descrição, o que o faz constituir parte distinta à busca da verdade impressa pelo exercício do desvelamento que compreende a tradição outrora criticada. Como White nos alerta, desconectar o sujeito da escrita de sua visão de mundo, ainda que em nome de uma neutralidade discursiva, consistiria em um mito produzido sobre o próprio ato do pensar, algo que dá a investigação científica um ideal manto de impermeabilidade, o qual mascara o fato de o resultante de sua produção consistir na manifestação de uma mera face da verdade componente ao universo daquilo pretendido desvelar.

1.3 UMA QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA

Aqui, a questão relativa a representação se intensifica, pois as ideias colocadas em evidência, sobretudo pelos teóricos da historiografia, enaltecem o papel da representação como manifestação da intenção de descrever algo a alguém; algo do qual não discordamos, pelo contrário, enfatizamos a tal ponto que acabamos por atribuir a tal processo a face da inevitabilidade, isto é, passamos a considerar a representação como resultado inevitável ao processo da descrição de todo e qualquer fenômeno, seja ao tratar de fenômenos concretos ou sensíveis. Dado isso, fora enfatizado, de maneira radical o papel da representação, flertando com sua característica (mais) fulcral: o da tradução. Por isso os sujeitamos a radicalização, em ressaltar os apontamentos que destacam à tensão trazida na relação entre a narração e o fenômeno, mas, ao mesmo tempo, buscamos destacar o fato da verdade se encontrar intrínseca a própria representação, não por ser verdadeira, mas por consistir na tradução de algo intraduzível, em outras palavras, pela narração consistir no meio pelo qual aquilo não mais presente se faz presente, ainda que desconstruído, transformado e adornado por alegorias que nunca, de maneira alguma, serão aquilo que referencia, mas que a são, enquanto sua tradução.

É devido a isso que a cultura pop se manifesta enquanto representação: por consistir em uma inevitável expressão de uma verdade íntima que busca

traduzir algo a alguém, ecoando características inerentes ao contexto de sua produção; representação, não por ser verdadeiro, mas por ser a manifestação de uma verdade particular – uma pretensiosa tradução de algo que desperta enquanto experiência sensível entre o sujeito e o fenômeno vivido. Nesse sentido, a verdade se concretizaria como manifestação independentemente de toda e qualquer intenção.

Frente a isso, sabemos, é cabido cautela, pois reconhecemos quão intempestiva pode ser tal afirmação, mas o caso que ressaltamos aqui é que a verdade ganhou um *status* social demasiado exagerado, ao menos, em um cenário popular, visto o fato de seu sentido carregar um grande valor quando utilizado por um grupo ou por algum indivíduo, a fim de justificar ações. O que apontamos aqui é que quando a verdade é ressaltada, ao menos em um âmbito popular, ela acaba por ser carregada de um valor associado a sua prática de uso, isto é, a um fim prático; e se para justificar uma ação for necessário fazer destacar a verdade de algo distinto, como que decorrente de uma lógica de se, *então*, a ação, por si só, demonstra não possuir um valor intrínseco a ela. Em outras palavras, se queremos ajudar alguém, ajudamos, pois essa é uma ação decorrente de nossa intenção, não sendo necessário qualquer justificativa para isso. O mesmo ocorre caso queiramos prejudicar alguém; justificar nossa ação prejudicial ressaltando a verdade de um outro momento que supostamente serviria enquanto sustento de tal ação prejudicial, além de hipócrita, mascara o fato de nossa ação decorrer única e exclusivamente de uma intenção particular. Assim, a verdade só se faria importante quando associada a um fim prático, seja para saciar o ego de alguém, para justificar uma ação, ou simplesmente para comprovar uma condição, enfim, sem a prática da verdade, ela se converteria em algo pouco relevante. Para enaltecermos tal ponto, vejamos as palavras de Hayden White:

Certamente, a maioria dos teóricos da narrativa histórica acreditam que a elaboração de enredos não produz sempre tanto uma outra afirmação factual sintética mais compreensiva, mas, ao contrário, uma interpretação dos fatos. Porém, a distinção entre afirmações factuais (consideradas produtos de linguagem objetiva) e interpretações desses fatos (consideradas produto de um ou mais metalinguagens) não nos ajuda quando se trata de interpretações produzidas por modos de elaboração de enredo usados para representar os fatos que evidenciam a forma e o significado de diferentes tipos de histórias. Nós não somos ajudados pela sugestão de que “narrativas que competem” são um resultado “dos fatos” *interpretados* por um historiador como

uma “tragédia” e por outro como “uma farsa”. Esse é especialmente o caso no discurso histórico tradicional, em que “aos fatos” é sempre fornecida precedência sobre qualquer “interpretação” (WHITE, 2006, p.193-194).

A crítica enaltecida por White ressalta o *status* da verdade imputado ao caráter formalista da investigação historiográfica, como que com a afirmação de uma face impermeável, frente ao entrave decorrente do processo narrativo, esse viesse resgatar o historiador de uma posição pouco relevante. Algo que parece decorrer de um problemático entendimento popular, o qual afirma que a função social do historiador depende da verdade possível de ser desvelada por sua investigação; e se isso lhe faltasse, ele se tornaria irrelevante, desacreditado ou até mesmo descartado. Tal insegurança imputada por visões preconceituosas frente a prática da historiografia, desconsidera o fato de que, ao entendermos a verdade como parte decorrente da relação entre o sujeito e o fenômeno, essa traz ao historiador um maior campo de investigação, não mais centrado no desvelamento de uma verdade objetiva entendida por inerente ao fenômeno manifesto, mas centrado no *modus* pelo qual tal verdade acabara por se manifestar daquele modo singular em um determinado momento do tempo (algo já presente enquanto prática para muitos historiadores, mas sustentado enquanto mito no âmbito popular)³⁸. Dado isso, a desconstrução da ideia de uma verdade possível de ser acessada e o entendimento de que essa constitui parte implícita a relação construída entre o sujeito e seu objeto de investigação se faz destacar, pois traz como consequência a explosão multifacetada do universo da representação, onde as muitas faces da verdade concernente aquilo que for, formariam um vasto (e rico) oceano que compõe o cenário do entendimento humano, da cultura pop às documentações oficiais.

Portanto, colocamos aqui um ponto de elo (indissociável), e destacamos o entendimento que coloca a representação enquanto elemento que permeia toda relação construída entre o indivíduo e os muitos fenômenos que o circunda, não enquanto possibilidade, mas enquanto processo inerente a sua condição. Em face ao fenômeno, tudo dito, escrito, desenhado, musicado e mais, seja com

³⁸ A exemplo de discursos populares que teimam em afirmar que a história serve para justificar as ações futuras, ou para ensinar as futuras gerações, como que essa viesse a ter um compromisso de cunho pedagógico; com isso, tendo um maior compromisso com uma ideia arcaica de verdade (desvelada).

intenções descritivas ou fantasiosas (fictícias), teimamos em afirmar, ecoam um jogo interpretativo que fomenta a construção de um cenário rico e condizente com seu contexto, seja proveniente de onde for: tudo se concretiza na verdade que pretende definir seu objeto de interesse.

Para trazer um exemplo prático de tal relação, observemos a obra intitulada *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth³⁹:



Figura 06: Uma e três cadeiras – Joseph Kosuth, 1965⁴⁰

Fonte: <https://www.hacer.com.br/kosuth>

Acessado em: 14/03/2021

Considerando o que vimos discutindo até então, a obra de Kosuth surge como algo um tanto perturbador, por resgatar aquilo que buscamos desconstruir até então: a relação entre o fenômeno e a palavra que visa descrevê-lo (sua tradução). É claro que Kosuth é deveras objetivo em sua exposição, onde é possível observar três manifestações distintas que referenciam um mesmo objeto concreto: uma cadeira. Mas a reflexão que a obra nos instiga, confere a problemática relação que construímos frente a concretude do fenômeno quando buscamos atribuir a esse um conceito, o qual passará a referenciá-lo. Quando observamos a obra de Kosuth, é inegável reconhecermos ser a manifestação primeira, a concretude de uma cadeira; a esquerda (de quem observa), uma fotografia dessa mesma cadeira e; a direita (também de quem observa), a

³⁹ Joseph Kosuth é um artista conceitual estadunidense de grande expressão e influência, nascido em 1945 e ainda ativo.

⁴⁰ Por se tratar de uma exposição, a obra é itinerante, não constituindo parte de um acervo.

descrição conceitual daquilo que confere ser uma cadeira, mas é sobretudo quando a imagem concreta daquilo que referenciamos ser uma cadeira, assim como a fotografia que, em tese, confere a imagem dessa mesma cadeira se desnuda frente a sua definição, que deparamo-nos com aquilo que lhe confere sentido: sua conceituação. É diante da conceituação do objeto dada em texto, distinta de sua concretude, que passamos a perceber quanto sua manifestação fenomênica (ainda que ali presente) nos é estranha, visto fato de tal conceito atribuído ao objeto lhe ser algo imputado, algo que visa o traduzir, o determinar e o fazer entendível. Entretanto, do objeto, de sua manifestação unívoca e singular, se destaca nada além do que o silêncio, restando apenas a maneira pela qual passamos a descrevê-la enquanto tal, afirmando que aquilo que se faz presente é uma cadeira, e isso confere a sua verdade.

Tal relação fora esboçada anteriormente quando buscamos abordar a questão da manifestação do sol, onde a visão distinta do morador da costa portuguesa, do morador de rua do centro-sul brasileiro e do astrofísico estadunidense se concatenavam em uma mesma condição: na tradução de um fenômeno a fim de descrever a sua verdade. Frente a obra de Kosuth, assim como diante da materialidade do sol outrora debatido, a concretude da cadeira se esvai, pois nós, enquanto observadores de suas muitas manifestações, somos levados ao limite de nosso entendimento, mesmo que queiramos, não conseguimos dissociar a manifestação concreta do objeto, do fenômeno que ali se manifesta e para qual atribuímos um conceito já determinado. Assim, o que observamos são cadeiras, todas submissas a ideia de cadeira que construímos ao longo de nossa existência e que decorre de uma convenção ajuizada dada por um contexto que se mostrou imperativo em algum momento de nossa história, o qual, por consequência, reproduzimos de maneira tão imediata que nos é custoso pensar ser a manifestação de tal objeto, algo distinto daquilo que lhe atribuímos.

A obra Kosuth reitera a problemática inaugurada por René Magritte⁴¹, em sua série de obras sobre o cachimbo. A versão final de sua obra nos soa como um eco distante da obra de Kosuth, onde três manifestações de cachimbo se

⁴¹ René Magritte foi um pintor belga, reconhecido por ser um dos grandes ícones da arte surrealista, até a contemporaneidade. Nascido em 1898, seu falecimento é datado no ano de 1967.

destacam, mas impelidas por uma frase desconcertante que reitera o posicionamento que teimamos em ressaltar até então. A frase de Magritte afirma, ao pé do cavalete onde a imagem do primeiro cachimbo se destaca: *Ceci n'est pas une pipe* (isto não é um cachimbo)⁴².



Figura 07: *Les deux mystères* – René Magritte, 1966

Fonte: <http://tecendocidadaniacomarte.blogspot.com/2008/05/traio-das-imagens.html>

Acessado em: 21/03/2021

Michel Foucault, trouxe a tona uma grande discussão em relação à obra de Magritte, sobretudo, dedicando grande espaço para tratar da perturbadora reflexão que a ele despertara, quando frente à obra *Les deux mystères*. Em seu texto *Isto não é um cachimbo* (2002) Foucault escreve:

O “cachimbo” que se encontrava indiviso entre enunciado que o nomeava e o desenho que figura-lo, esse cachimbo de sombra que cruzava os lineamentos da forma e a fibra das palavras, fugiu definitivamente. Desaparecimento que, do outro lado desse riacho pouco profundo, o texto constata divertidamente: isto não é um cachimbo. O desenho, agora solitário, do cachimbo, por mais que se faça tão semelhante quanto pode a essa forma que a palavra cachimbo designa ordinariamente; por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda fidelidade atenta de uma legenda num livro erudito: entre eles só pode passar a formulação do divórcio, o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto. Em nenhum lugar há cachimbo.

A partir daí pode-se compreender a última versão que Magritte deu de *Isto não é um cachimbo*. Colocando o desenho do cachimbo e o

⁴² Tradução livre do francês.

enunciado que lhe serve de legenda sobre a superfície bem claramente delimitada de um quadro (na medida em que se trata de uma pintura, as letras são apenas a imagem das letras; na medida em que se trata de um quadro-negro, a figura é apenas a continuação didática de um discurso), colocando esse quadro sobre um triedro de madeira espessa e sólida, Magritte faz tudo o que é preciso para reconstituir (seja pela perenidade de uma obra de arte, seja pela verdade de uma lição de coisas) o lugar-comum à imagem e à linguagem.

[...] Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único[...]: "isto não é um cachimbo, mas o desenho de um cachimbo", "isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo", "a frase: 'isto não é um cachimbo', não é um cachimbo"; "na frase: 'isto não é um cachimbo', isto não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo" (FOUCAULT, 2002, p.33-35).

O destaque de Foucault, ressalta aquilo imbricado na obra de Magritte, onde a imagem do cachimbo não é, de modo algum, um cachimbo, nem mesmo aquilo que confere a palavra escrita o seria. O destaque está na imagem que desponta suspensa no espaço sobre o cavalete, como que flutuando no ar, referenciando a ideia que aponta o objeto em questão. Nem mesmo a ideia construída sobre o objeto universal o qual atribuímos o título de cachimbo, destaca Foucault, não é um cachimbo, pois cachimbo é um conceito, e como conceito são ideias, concretamente, em nenhum lugar haveria um cachimbo.

Dado isso é que a obra de Kosuth acaba nos sendo perturbadora: pois aquilo representado em imagem por Magritte, ganha uma dimensão de interação concreta ao colocar o objeto referenciado frente ao sujeito, ao alcance de sua sensibilidade. O que é percebido enquanto imagem pode, ali, frente ao objeto, ser tocado, provado, utilizado, mas ainda assim, quando afirmado, isto é, quando determinada sua condição, esse se transformaria, deixando de ser o que é, para se tornar o que lhe for atribuído ser. Assim, na obra de Magritte, não existe cachimbo; na obra de Kosuth, não existe cadeira, mas para nos relacionarmos com esses objetos, de maneira inevitável, os transformamos naquilo que melhor nos convém, sendo essa a sua verdade (uma pretensão que se manifesta no mundo enquanto conceito, enfim, uma representação).

Na obra *A palavra e as coisas* (2000), Foucault reitera tal questão, ao escrever:

O mundo é coberto de signos que é preciso decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de

formas da similitude. Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz dela e, sem ela, permaneceria palavra muda adormecida nas coisas (FOUCAULT, 2000, p.43).

O problema em destaque se encontra na palavra muda adormecida na coisa, a qual Foucault referencia em sua citação. Ele deixa claro que o mundo é coberto por signos que revelam semelhança e afinidades, mas não são, de fato, as coisas em sua essencialidade, como ressaltado frente a observação das obras de Kosuth e de Magritte. Portanto, conhecer, em consequência, acabaria por consistir em um processo; um jogo onde, tanto a razão sensível quanto a razão instrumental se articulariam a fim de concatenar a marca do visível e tudo aquilo o que se diz dela. Por isso é que a obra de Foucault, ao tratar de tal processo epistemológico, acaba por enaltecer, em título, a separação existente entre as palavras e as coisas, onde aquilo o que se é dito acaba por consistir na pura concepção do sujeito frente ao mundo que o cerca, tendo no objeto ou na coisa (fazendo uso do termo dado por Foucault), a face do silêncio, e na palavra que a referencia, o silêncio traduzido.

Dada a face de tal processo, toda relação construída ao longo do tempo entre os muitos sujeitos e o mundo que os cercam, consistiria em um processo que descamba em um entendimento tardio, onde a face daquilo pretendido se relacionar nos imputaria um limite, dado a inacessibilidade do sujeito frente àquilo que se encontra no silêncio do fenômeno, e que no ato do dizer, morre, dando luz a algo novo, o qual, por convenção, passa a substituí-lo. Processo esse pelo qual o conceito o qual atribuímos as coisas se estabelece enquanto sendo a sua verdade.

Por isso, quando Hayden White traz o exemplo da *graphic novel Maus* (2010), de Art Spiegelman, como sendo a manifestação viva da Segunda Grande Guerra e do Holocausto, temos aí a concretização daquilo que buscamos defender enquanto tese. Vejamos as palavras do autor:

Art Spiegelman [...] apresenta os eventos do Holocausto por meio da escrita de quadrinhos (preto e branco) e em uma forma de sátira amarga, como alemães colocados como gatos, judeus como ratos e polacos como porcos. O conteúdo manifesto da história em quadrinhos de Spiegelman é a história do esforço do artista em extrair de seu pai a história da experiência de seus pais com os eventos do Holocausto. Dessa forma, a história do Holocausto contada no livro é estruturada pela história de como essa história foi contada. No entanto, o conteúdo manifesto da história principal e a estruturada são mostradas como se

fossem desacreditadas como fato por suas alegorizações feitas por meio do jogo de gato-e-rato-e-porco, na qual todos – perpetradores, vítimas e figurantes da estória do Holocausto e ambos – Spiegelman e seu pai – na estória de seu relacionamento – parecem mais com “bestas” do que com seres humanos. *Maus* apresenta uma visão particularmente irônica e aturdida do Holocausto, mas é, ao mesmo tempo, um dos mais tocantes relatos narrativos dele que conheço, e não apenas porque traz a dificuldade de descobrir e dizer toda verdade, mesmo que seja sobre uma pequena parte do Holocausto, ou tanto uma parte da história quanto dos eventos cujo significado está procurando descobrir.

Certamente, *Maus* não é uma história convencional, mas trata-se de uma representação de eventos reais do passado ou, pelo menos, de eventos representados como tendo verdadeiramente ocorrido. [...] Ela assimila os eventos do Holocausto às convenções de representação de livros cômicos, e nessa mistura absurda de gênero “baixo” com eventos da maior significância de momento, *Maus* consegue levantar todas as questões cruciais sobre os “limites da representação” em geral (WHITE, 2006, p.196).

Ainda que White coloque aqui a representação como uma face não concreta de um fato, sua referência a obra de Art Spiegelman imprime aquilo que ele destaca ser os limites da representação, onde, apesar da fantasia imputada na apresentação de personagens caracterizados alegoricamente como ratos, gatos e porcos (faltou o autor mencionar a existência dos cães, que representam os estadunidenses), o conteúdo destacado ressalta a ele como fragmento de uma verdade que se pretende tradução. Nessa linha tênue da representação, o trabalho historiográfico acadêmico e a alegoria criativa da fantasia da cultura pop se entrecruzariam, pois, como ressaltado nas obras de Kosuth e Magritte, assim como nas palavras de Foucault, a face do silêncio guardaria para si algo impossível de ser traduzido, sem ser transformado. Nesse sentido, o dito, seja oriundo do morador da costa portuguesa, do morador de rua do centro-sul brasileiro, do astrofísico estadunidense, do fotógrafo da NASA, de Van Gogh, de Kosuth, de Magritte, ou mesmo das figuras de um *Capitain America* ou de um *Punisher*, tudo isso e mais, ecoariam (em si) a manifestação de uma pretensa tradução daquilo que ainda se encontraria em silêncio; fragmentos de uma verdade pretendida, manifesta enquanto representação.

Assim, tudo aquilo pretendido falar, seja com a intencionalidade que for, se encontraria imerso no universo da representação, sendo o grau de confiabilidade atribuída a essa ou aquela expressão, decorrente apenas da confiabilidade atribuída ao agente do discurso e nada mais. Desse modo, tudo se torna representação (da cultura acadêmica à cultura pop).

1.4 ENTÃO O RADICAL: TUDO É REPRESENTAÇÃO

Dado o radical de que tudo aquilo produzido com a intenção de descrever algo a alguém, seja concreto ou abstrato, real ou ficcional (independente), configurará em uma representação, chegamos ao momento onde buscaremos compreender como tal processo ocorre no universo da cultura pop.

Até então, de maneira universal, buscamos colocar o ciclo pelo qual o entendimento do mundo se constrói e como, decorrente disso, a manifestação descritiva daquilo vivenciado, acaba por subsumir sua manifestação fenomênica, ao promover a transformação de coisas em palavras. Para tanto, entender 1) que a concretude corresponde ao fato ou a ocorrência; 2) que o fenômeno, por sua vez, corresponde a maneira pela qual a manifestação da concretude se apresenta a nós; 3) e que a representação consiste na tradução do fenômeno, é a chave para que possamos adentrar no universo da cultura pop e compreender ser sua produção, a face da representação.

Como já fora apontado anteriormente, a representação permeia os processos narrativos, sendo sua manifestação diferida, apenas, na sua intencionalidade implícita. Mas seja com o intuito de descrever um evento, ensinar uma lição de cunho moral, ou mesmo criar um entretenimento que desperte emoções, a face da representação sempre se fará manifestar, por consistir no substrato decorrente do processo de narrar algo a alguém. Seja na descrição das características inerentes a figura de um herói ou de um vilão; no ângulo das câmeras que filmam uma cidade rica do Oriente Médio ou de uma favela da América do Sul; na escolha das palavras que irão apresentar um tema a ser debatido ou que servirão de títulos para os capítulos de uma tese; tudo isso e mais, trazem consigo a face da representação: a pretensão de dizer uma verdade que confere algo que não se encontra ali presente.

Tratado desse modo, a representação acaba por conferir em algo intimista, que carrega em si, mesmo na declarada intenção ficcional de muitas produções, uma disputa narrativa a qual acaba por descrever objetos, pessoas, lugares, condutas, emoções e muito mais, em acordo com aquilo que compõe, em eco, o seu universo de origem, isto é, aquilo que seu contexto convencionou compreender consistir ser a os meios mais adequados para tal.

Em um exemplo prático, quando Hayden White referencia a obra de Art Spiegelman como aquela que levanta todas as questões cruciais sobre os limites da representação em geral, ele nos implica a entender a obra referenciada como um complexo adornado pela pretensão de manifestar uma verdade que se encontra intrínseca a produção; não somente manifesto em sua intenção narrativa, mas presente em todo o vasto conjunto de imagens que compõe cada fragmento da *graphic novel*. Da linguagem escolhida, ao traço rebuscado utilizado para a produção, tudo se converte em fragmentos de uma representação que ecoam mensagens, as quais colocam o leitor em uma direta relação (visceral) com aquilo apresentado. Não menos verdadeiro que aquilo que a concretude da Segunda Guerra Mundial trouxe para a humanidade, *Maus* acaba por veicular em suas páginas, o eco de um dado contexto, o qual expõe as máculas deixadas pelo nazismo alemão e toda sua política violenta contra os judeus, a partir da narrativa intimista de um filho que descreve a história contada e igualmente vivida por seu pai.

Ressaltando o gatilho disparado por White, observemos a seguinte imagem da obra de Art Spiegelman:



Figura 08: A suástica na praça em *Maus*
Fonte: SPIEGELMAN, 2010, p.34.

Na imagem, ainda que adornada por um vasto conjunto de alegorias, estão presentes elementos que entrelaçam o leitor, o levando a imergir no universo tenso pretendido, dado o casamento presente entre linguagem escrita e ilustração. Ainda que possamos não entender a densa situação vivida em meio ao período histórico da Segunda Guerra Mundial, a sutileza da narrativa impressa na ilustração de Spiegelman destaca, já no texto (presente no discurso de um narrador invisível) que contextualiza, a (desconfortável) situação vivida em 1938, quando este vislumbrou, pela primeira vez, a bandeira nazista hasteada no centro da praça de sua cidade. A face dos ratos e a posição de seus corpos trazem em eco uma inequívoca manifestação de desconforto, sobretudo expressa no olhar do rato que se encontra à esquerda do leitor, onde seus olhos, ainda que sejam olhos de criaturas humanoides, resgatam a humanidade da mais singela e reconhecível expressão do medo, presente no imaginário que nos coloca enquanto iguais.

O ponto a ser ressaltado é o fato de que tal leitura só nos é possível, pois a imagem em questão carrega consigo um conjunto de elementos narrativos os quais ecoam aquilo que se encontra presente na vivência de seu pretenso leitor, mesmo que desconhecendo a imagem da bandeira nazista ou sua história, a face de temor reconhecido (na face dos ratos) desperta no leitor um alerta, só possível, caso sejamos capazes de reconhecer os muitos signos que tentam estabelecer um elo entre o leitor e a mensagem que denota a ele a existência de algo distante – e que se pretende presente na forma de discurso.

Contudo, cabe recordar que a relação entre a representação e o sujeito que passará a interpretá-lo, só ocorre no momento em que ambos se encontram munidos de elementos os quais permitem com que a comunicação ocorra. Retornando ao exemplo de *Maus*, só reconhecemos a face do medo no rato, pois reconhecemos o símbolo ilustrado como mimese da expressão de medo que distinguimos permear o conjunto de expressões humanas, com as quais nos relacionamos cotidianamente (ao menos no que confere a particularidade desse que se põe aqui a escrever).

O que buscamos destacar com isso é o fato de a representação se alimentar do contexto de sua produção, seja na manifestação das expressões humanas as quais compreendem o universo das expressões que munem aquele que a produziu, seja no uso de uma linguagem escrita que recorre a argumentos

capazes de serem entendidos por aqueles que vierem a acessá-la. Assim as alegorias, as fantasias, as criações e demais artifícios utilizados a fim de comunicar algo a alguém, trarão, em eco, seu lugar de origem, servindo enquanto manifestação de uma verdade que se expressa enquanto interpretação do mundo.

O mitólogo estadunidense Joseph Campbell ressalta, em sua obra *O herói de mil faces* (2013), a importância da representação enquanto manifestação da interpretação do mundo, no sentido de consistir em uma expressão do entendimento humano diante do (silêncio do) desconhecido.

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito (CAMPBELL, 2013, p.15).

Apesar do autor se referir ao processo de manifestação do entendimento humano frente ao desconhecido como construção de mitos, buscamos compreender que mito e representação se inter cruzam, no sentido de consistirem em manifestações unívocas que carregam em si uma mesma função: a expressão de algo não necessariamente presente e que, no campo da narrativa, acaba por reverberar expressões unívocas de um contexto, o qual o alimenta e que, conforme as palavras do autor, não seria demais considerar ser uma abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. Para Campbell, o mito consistiria na manifestação alegórica de uma maneira de se enxergar o mundo que serviria a uma determinada época e lugar, tal qual a representação o faz, em acordo com nosso particular entendimento, sendo ambos, por sua vez, alimentados por religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas sedimentares da ciência e da tecnologia, os sonhos que nos povoam a mente e mais. Porém, trazemos a referência do autor, não para traçar um paralelo entre mito e representação, mas para destacar algo intrínseco ao processo de mitologização, o qual entendemos compor, do mesmo modo, a

face da representação, sobretudo em sua manifestação enquanto produto da cultura pop: referimo-nos aos juízos valorativos intrínsecos a sua manifestação.

Como os antigos deuses e mitologias distintas traziam fragmentos da concepção humana frente a seus anseios, desejos, ambições e muito mais, a representação, entendida como fenômeno universal da condição humana, carrega em si tudo aquilo que forma o sujeito em sua condição contextual, trazendo consigo o eco, não somente daquilo tido enquanto ideia, mas como valores ajuizados e tidos enquanto símbolos reconhecíveis em meio ao tempo em que foram produzidas. Como a face do rato em *Maus* nos captura, quase que de imediato, forçando seu entendimento na velocidade de um relâmpago, as imagens que seguem, acreditamos, farão o mesmo ao leitor contemporâneo:

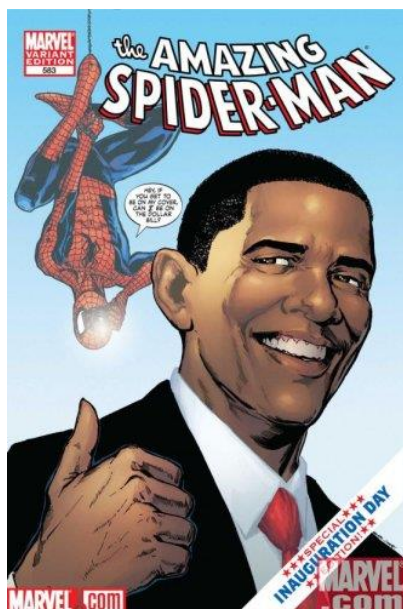


Figura 09: *The amazing Spider-man* #583⁴³
 Fonte: <https://www.cbr.com/spider-man-met-barack-obama-10-years-ago/>
 Acessado em: 22/03/2021

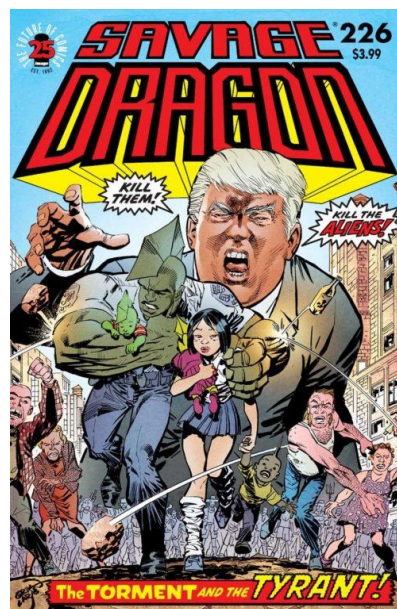


Figura 10: *Savage Dragon* #226⁴⁴
 Fonte: <https://imagecomics.com/comics/releases/savage-dragon-226>
 Acessado em: 22/03/2021

Na primeira imagem temos a capa da edição de número 583 da HQ *The amazing Spider-man*, publicada em janeiro de 2009. Na segunda imagem temos a capa da edição de número 226, da HQ *Savage Dragon*, por sua vez, publicada no ano de 2017. Apesar dos anos de distanciamento entre ambas as produções,

⁴³ Capa da HQ *The amazing Spider-man*, n.583, de janeiro de 2009.

⁴⁴ Capa da HQ *Savage Dragon*, n.226, de agosto de 2017.

elas ostentam, em suas capas, as imagens de dois presidentes estadunidenses que governaram, um em sucessão ao outro. Primeiro, a esquerda, o democrata Barack Obama (44º presidente que governou os EUA de 2009 à 2017⁴⁵) e segundo, a direita, o republicano Donald Trump (45º presidente que governou os EUA de 2017 à 2021⁴⁶). Munido apenas dessas respectivas informações, é possível perceber que algo se destaca logo no primeiro contato com ambas produções: a face de Barack Obama é apresentada com um largo e solícito sorriso, seguido de uma expressão gestual, a qual é entendido como símbolo universal de cumprimento/concordância, como que, em livre interpretação, esse estivesse manifestando estar tudo bem, tranquilo ou, como popularmente dito em relação a tal manifestação, estar “tudo ok”; enquanto é fotografado pela personagem protagonista (*Spider-man*) logo ao fundo.

Em contraponto, temos em Donald Trump uma face distorcida, a qual denota uma expressão de ódio, reforçado pelas frases que se encontram em destaque: *Kill them!* (Matem eles!) e *Kill the aliens!* (Matem os alienígenas!). Logo abaixo de sua figura, temos uma turba (formada por pessoas brancas) em violenta reação, lançando pedras na personagem protagonista (*Malcolm Dragon*, um alienígena), que, por sua vez, corre, buscando proteger a si e sua família.

Ainda que ambas as capas não tragam informações adicionais acerca das respectivas políticas assumidas pelos presidentes ali representados, de maneira diretiva, ambas imputam a esses, dadas caracterizações que nos permitem compreendê-los enquanto manifestações ajuizadas, as quais destacam em um, a face da serenidade e, em outro, a face do ódio. Nas duas representações, o destaque está no entendimento construído entre aquele que observa e o conjunto de informações manifestadas em ambas as produções, que se consolida quando aquilo expresso acaba por convergir em um sentido compreendido. Algo que, para aqueles que viveram tais períodos (ou que buscarem recorrer as ocorrências históricas que compuseram as respectivas políticas dos presidentes em questão), acaba por não configurar estranheza o

⁴⁵ Sendo o seu primeiro mandato de 2009 à 2013 e seu segundo, de 2013 à 2017. Para maiores informações: <https://barackobama.com/>. Acessado em: 20/12/2022.

⁴⁶ Sendo o 11º presidente estadunidense a não conseguir sua reeleição, da lista dos, até então, 46 presidentes eleitos ao longo da história da democracia estadunidense. Para maiores informações: <https://www.donaldjtrump.com/2024#>. Acessado em: 20/12/2022.

fato de a figura de Barack Obama e de Donald Trump, serem representadas da maneira que são.

Como destacado pelas palavras de Joseph Campbell, “os vários julgamentos são determinados pelo ponto de vista [de seus] juízes” (CAMPBELL, 2013, p.15). Tal afirmação, indica uma característica singular de sua concepção frente a manifestação do mitos, entendidos como representações simbólicas dos valores que permeiam a sociedade que as produzem: a estereotipação, que, em acordo com as imagens apresentadas, alimentam os juízos manifestos na caracterização, tanto de Obama, quanto de Trump, onde Obama e Trump o são, tal qual suas respectivas representações, tanto para aqueles que os representaram, quanto para aqueles que se encontram enquanto interpretes de suas representações.

Em analogia, Campbell retrata a figura do herói das narrativas clássicas, como a manifestação viva dos anseios humanos adornados de características estereotipadas, concernentes as ideias, tanto de homem, quanto de mulher ideal, incutidos de uma vasta carga ideológica, a qual os torna capazes de fazer atos que, igualmente remetem a uma ideia (também) estereotipada de heroísmo, bravura, coragem e tudo mais que venha consistir no ideal de herói almejado. Vejamos as palavras do autor:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos (CAMPBELL, 2013, p.28).

Ressaltando os estereótipos atribuídos a figura do herói, Campbell destaca o processo de influência existente entre o sujeito e sua produção, no sentido de colocar o objeto da produção enquanto representação, que carrega em si, as visões, ideias e inspirações do seu lugar de origem. Mas como visões, ideias e inspirações decorrem de juízos construídos frente a algo ou alguém, essas só se fazem manifestar de maneira compreensível, quando suas respectivas representações denotam algo entendível por aquele que com ela se relacionar, havendo aí algo que entrelace ambos, o agente da produção e o agente da recepção. Tal concepção é melhor compreendida a partir da ilustração de Will Eisner, em sua obra *Narrativas gráficas* (2005):



Figura 11: Estereótipos
Fonte: EISNER, 2005, p.23.

Entendendo os estereótipos como parte da maneira com que observamos o mundo a nossa volta, Eisner destaca na imagem tida como referência, quão o valor do estereótipo influencia na nossa compreensão de uma narrativa, isto é, como o estereótipo interfere na compreensão de uma determinada situação narrada, dado a maneira pela qual as coisas são apresentadas. No exemplo de Eisner, temos duas cenas idênticas, nas quais, em termos narrativos, apenas o protagonista da ação é descrito de maneira diferente. No primeiro quadro (a esquerda), temos a figura de um homem forte, com expressão séria, roupas justas que ressaltam seu físico e uma postura ereta, denotando imposição frente a (teórica) cena de violência (que se encontra em primeiro plano); por sua vez, o segundo quadro (a direita) apresenta um protagonista de menor estatura, com roupas largas (e aparentemente desajustadas), dotado de um físico desprovido de uma musculatura esbelta, orelhas avantajadas, dentes protuberantes, cabelo desgrenhado e óculos destacados.

Apesar das imagens retratarem uma mesma cena, a alteração das figuras dos protagonistas destaca os estereótipos que permeiam a sociedade em que vivemos, assim como o conjunto de valores implícitos ao processo da representação, o qual nos implica atribuir um determinado conjunto de valores quando observamos a primeira cena em comparação com a segunda. Algo que nos leva a inferir ser a imagem da esquerda, tratar de um ato heroico, nos levando a imaginar uma sequência de combate digna dos filmes de ação, sendo que a da direita, soa irônico, nos levando a imaginar uma sequência de desastrosas e divertidas ações, dignas de um filme de comédia.

Em acordo com Eisner isso ocorre, pois a vestimenta, o cabelo, a musculatura, a postura e mais, servem como símbolos esterotipados de uma conduta, dado a convenção alimentada em meio a determinados contextos sociais. Assim os juízos são entendidos como inerentes a representação, mesmo que não intencionais, pois configuram a maneira que um determinado contexto convencionou entender ser tanto o heroico, quanto o cômico. Isso tudo nos leva entender o quão complexo é a representação, reiterando, em certa medida, a máxima que intitula o texto presente, destacado na imagem que segue:



Figura 12: O que é uma história?
Fonte: EISNER, 2005, p.13.

A afirmação de Eisner reitera o que Heyden White já anunciava enquanto problema: o papel da narração na articulação da história, onde a ênfase nos detalhes e a maneira com que os mesmos passarão a ser destacados, são relativos, cabendo ao narrador decidir aquilo o que passará a enfatizar ou o que passará a desconsiderar. Tal processo acaba por servir tanto ao ato de buscar narrar uma experiência concreta, na descrição de um momento qualquer, ou na criação de uma história puramente ficcional. Pois para se contar algo a alguém, o agente recorrerá a recursos que farão com que o dito seja entendido, daí vem a inevitável condição dos valores que manifestam juízos, mesmo que não intencionais, presentes na maneira com que a figura do forte, do fraco, do belo,

do feio, do sereno, do raivoso e mais serão representados ao longo da narração de uma história.

Assim, os estereótipos que consolidam a face da representação, configuram elementos intrínsecos ao meio aos quais esses pertencem, visto fato desses consistirem na manifestação das ideias concernentes a algo ou alguém. Portanto, o estereótipo, ao menos no modo pelo qual passamos a compreendê-lo, configuraria todo o conjunto de ideias que remetem as características que visam descrever tipos, condutas, emoções, expressões e tudo mais. Mas enquanto representação, os estereótipos se encontrariam imersos em um universo que antecederia sua manifestação, sendo, portanto, algo que, de certo modo, a condicionaria, estando alocado no universo do contexto, no qual são produzidas interpretações. Algo que passaremos a investigar no capítulo que segue.

2. CONTEXTO, IMAGINÁRIO E OS EUA DA DÉCADA DE 1980

2.1 O MUNDO COMO INTERPRETAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

No ano de 1933, Monteiro Lobato publicou a obra *As caçadas de Pedrinho*, literatura voltada para o público infanto-juvenil e que tinha como enredo principal a grande aventura de Pedrinho, Narizinho, Emília, Rabicó e Visconde de Sabugosa na busca por enfrentar e matar a (temida) onça da toca fria. Apesar de se tratar de uma obra de aventura voltada para o público infanto-juvenil, o estopim para a aventura dos habitantes do conhecido Sítio do Pica-Pau Amarelo, se baseava no medo cultivado pelas crianças em relação a figura da onça, declarada por elas como “bicho feroz que come gente”, algo que endossava uma ação preventiva por parte delas, a fim de eliminar tal criatura que, em tese, colocava em risco a vida de todos.

Ao longo da obra, a coragem de Pedrinho o levava a organizar a trupe do Sítio para enfrentar a fera. Armados com faca de pão, sabre de aro de barril e espetos para assar frango, todos seguiram a liderança de Pedrinho mata a dentro para enfrentar a temida fera que, após um havido combate, tombaria frente a investida de todos. Com requintes de detalhes, todos cortaram, perfuraram e estrebucharam o animal, garantindo uma gloriosa vitória frente a fera da natureza. Mesmo quando os demais animais organizaram uma revanche contra as crianças do Sítio, eles ainda assim saíram vitoriosos, pondo os cães do mato, jaguatiricas e, inclusive o onço (viúvo da onça outrora abatida), todos a fugir das granadas de vespas e suas ardidas picadas. Assim, tudo se conclui e é dado o fim da história: as crianças do Sítio mataram a onça e puseram as demais feras da natureza para correr.

Ainda que a obra conte uma aventura aparentemente desprezível, é possível conceber que nos dias atuais, sua leitura poderia divergir daquela possivelmente erigida quando na data de sua publicação original, o que acaba por nos instigar demasiadas reflexões, sobretudo ao centrarmos no que confere as motivação para a aventura, isto é, o mote que proporcionou o desenrolar de toda a guerra narrada ao longo da obra: o assassinato da onça que, independentemente de sua fama, não havia feito nada que justificasse a morte violenta que a ela fora imputada. Pedrinho e sua trupe mataram a fera e a levaram como troféu para o sítio, desencadeando a reação dos demais animais que, revoltosos com o assassinato, se sentiram autorizados em reivindicar seu direito por um ressarcimento emocional, algo que permearia a linha tênue entre

justiça e vingança, porém, as crianças ainda assim se organizaram e os derrotaram, afirmando sua superioridade e não sofrendo consequência alguma por terem assassinado a onça que, reiteramos, não havia feito nada (de fato); morrendo por conta de uma fama que a descrevia como ‘bicho feroz que come gente’.

Tal concepção frente a obra de Monteiro Lobato remete a um juízo o qual podemos afirmar consistir em um posicionamento datado, embasado em anos de revisionismo midiático, os quais ressaltam como determinados grupos em diferentes épocas lidavam com questões diversas, como, a exemplo, o assassinato de um animal selvagem motivado por sua fama e protagonizado por crianças. Nesse sentido, inferimos que para o autor, enquanto brasileiro e imerso no universo sócio-político, cultural, econômico e histórico que compunha o (seu particular) contexto de vivência em meio a década de 1930, entendemos (dada a obra) que para ele, seria admissível pensar que uma onça configuraria um animal violento, portanto, uma ameaça, assim sendo admitida a sua caça. Igualmente, nos é possível inferir que tal protagonismo infantil (ressaltado pela obra) permearia a própria concepção do autor frente a ideia cultivada em sua época, em relação ao que consistia ser, de fato, uma criança, o que contemplaria, portanto, protagonizar atos violentos contra animais (ditos) ameaçadores.

É claro que não temos como objetivo aqui promover grandes leituras acerca da obra de Monteiro Lobato, mas ela nos serve de exemplo para adentrarmos em uma questão importante para a edificação de nossa preterida discussão. Ao término do capítulo anterior afirmamos, de maneira incisiva, que tudo produzido por alguém, de maneira inevitável, acabaria por consistir em uma representação, pois todo ato de converter uma experiência (vivida) em algo entendível para outrem, acabaria por sofrer uma transformação, a qual a tornaria em algo distinto de sua forma original: uma palavra, um texto, uma imagem, um som e etc. Assim, a representação seria, de maneira inevitável, tudo aquilo que produzimos, porém, nos é importante entender que, para tanto, existe um elemento a ser considerado, o qual (segundo nossa concepção) alimenta o processo da representação e que nos é necessário desprender algumas linhas: a interpretação.

Para tanto, ao retornarmos a obra de Monteiro Lobato, nos é possível perceber que sua manifestação, ainda que consista na representação de uma época singular, traduz um fragmento da verdade concernente aquilo tido enquanto componente do seu contexto originário, tendo, por sua vez, uma afinidade discursiva com àqueles pertencentes a esse mesmo período, nesse sentido, consistindo na interpretação do autor frente o complexo que compunha o seu contexto, sendo inviável compreendê-la enquanto manifestação de sua totalidade, no sentido desta ser compreendida enquanto descrição tácita de uma pseudo factualidade universal, ainda que, muitas vezes, essa seja sua pretensão. Dado isso é que ressaltamos ser esta manifestação, como afirmado e aqui reiterado, um componente do seu contexto originário e, enquanto componente, a mesma ressalta a característica outrora defendida, a qual a determina enquanto um eco, não de uma totalidade unívoca de um (suposto) princípio universal que acaba por descrever as muitas particularidades que constituem uma época e/ou lugar, mas seu oposto: consistindo, por sua vez, na manifestação de uma interpretação singular que ecoa, sob o filtro da particularidade, aquilo que permearia o contexto originário a tal manifestação.

O que buscamos ressaltar é que, entre a manifestação da representação e o contexto da qual essa se origina, existe o elemento da particularidade, que não podemos ser ingênuos em negligenciar, portanto, sendo necessário atentarmos ao fato de ser toda produção permeada por particularidades que giram em torno do complexo universo da interpretação. Para podermos explorar melhor essa questão, buscamos as palavras do filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser, escritas em sua obra *Filosofia da caixa preta* (2011):

Aparentemente, ao escolher a caça e as categorias apropriadas a ela, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos. Na realidade, tais critérios estão, eles também, programados no aparelho. Da seguinte maneira: para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. [...] Nem mesmo turistas ou criança fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve,

necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem (FLUSSER, 2011, p.46-47).

A citação de Flusser destaca algo que se encontra presente ao longo de toda sua obra: que a fotografia, assim como o aparelho que viabiliza o ato de fotografar, consistem na manifestação concreta da seletividade, algo que perpassa a própria condição do sujeito enquanto indivíduo (particular). Para o autor, a fotografia converte a seletividade com que articulamos o vasto conjunto de ocorrências que implicam a dinâmica da nossa vida em algo empírico, deixando como resultante, o dado registrado da fotografia: substrato das fronteiras da seletividade impressa naquilo que selecionamos registrar. Desse modo, o autor acaba por ressaltar ser o aparelho fotográfico, nada mais do que uma extensão do modo pelo qual operamos ao atentarmos registrar algo, seja aquilo que for.

A fotografia aqui nos serve enquanto analogia e o destaque de Flusser, nos alerta àquilo que atentamos ressaltar ao enaltecer o advento da interpretação, algo que a câmera concretiza ao tornar estática a face de nossos registros. Pensemos em uma fotografia de um espaço urbano:



Figura 13: Mercado público de Pelotas, RS, Brasil

Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g775229-d4801646-i184797118-Mercado_Publico_de_Pelotas-Pelotas_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html

Acessado em: 04/02/2022

A imagem destacada ilustra uma das faces do *Mercado Público* da cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul (Brasil). A bela e limpa faixa do colorido espaço público, compõe uma dada harmonia com o calçamento rústico e suas (aparentemente) bem cuidadas árvores, as quais compõe um espaço urbano calmo, tranquilo e convidativo. A ausência de um grande fluxo de pessoas circulando, lixo pelas calçadas e pichações adornando o prédio em destaque, transparece uma ideia de cidade pacata, a qual pode despertar, em alguns, o interesse em ocupar o espaço fotografado e desfrutar de toda a vasta cadeia de impressões nela destacadas. Porém, as fronteiras da imagem (estatizada) escondem àquilo que se encontra além de suas bordas, fugindo ao espectador de tal registro os prédios que circundam seus arredores e suas respectivas paredes, esquinas, marcas, pichações e mais. O recorte seletivo da fotografia destaca apenas uma face de um grande complexo que compõe a cidade fotografada, porém, não compõe sua totalidade, mas sim, tal como as crianças da obra de Monteiro Lobato e muitos outros exemplos que aqui poderíamos vir a ressaltar, conferem a um componente (ilustrativo) de seu contexto de produção. Aqui, os exemplos da fotografia da fachada do mercado de Pelotas e das crianças de Monteiro Lobato se fundem, ao dividirem uma mesma característica que ressalta os seus papéis enquanto representações: o fato de ambas decorrerem da interpretação de alguém frente a algo que lhes confere atenção.

O destaque dado por Flusser a fotografia, enaltece nosso entendimento frente ao advento da interpretação ao ressaltar que o olhar seletivo sempre recorta as coisas de acordo com aquilo que compõe a particularidade do espectador. A fotografia de uma paisagem urbana que esconde outros vieses dessa mesma paisagem, evidencia uma concepção que reverbera a condição deste em meio a um contexto singular, o que nos leva compreender que a interpretação, por sempre estar presente, denota uma intenção, mesmo que indireta ou subjetiva, presente na manifestação da representação quando produzida, seja ela manifesta nos escritos de uma obra infanto-juvenil da década de 1930, ou em uma fotografia do século XXI.

Com isso, a impressão do sujeito frente a tudo aquilo que o rodeia, acaba por compor um saber singular, não totalitária (como outrora apontamos), mas interpretativo por compor a perspectiva de alguém acerca de algo. Essa

concepção ganhou destaque ao longo da história, sobretudo na Europa do século XIX, em meio à crise epistemológica que acarretou grandes transformações, não somente no campo da ciência, mas no *modus* pelo qual passou-se a compreender o protagonismo do sujeito frente o mundo que o rodeia. O pintor francês Claude Monet, no ano de 1872, intencionalmente ou não, marcou tal transformação ao tornar pública a obra *Impressão, nascer do sol* (Figura 14), onde a paisagem apresentada reitera aquilo apontado enquanto título atribuído a mesma: a paisagem pintada consiste na impressão do autor frente ao nascer do sol, isto é, uma interpretação particular, impressa numa tela por um determinado sujeito e registrada em um dado momento da história. Algo que a torna uma representação singular do nascer do sol.



Figura 14: Impressão, nascer do sol – Claude Monet, 1873

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/impressao-nascer-do-sol-1873>

Acessado em: 06/02/2022

Considerado um dos fundadores do movimento impressionista⁴⁷, Claude Monet destaca em suas obras o que o próprio movimento incutia aos seus

⁴⁷ Movimento artístico que revolucionou a maneira de se produzir e conceber a arte e que marcou a Europa na virada do século XIX para o Século XX. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>. Acessado em: 20/12/2022.

artistas enquanto ideia: buscar entender as condições externas que acabavam por imputar sobre o artista um desafio ao ato de pintar. Enquanto movimento, a arte impressionista cedo percebeu o quanto o contexto imputava ao artista demasiadas condições que tornavam cada impressão única; ainda que o nascer do sol seja sempre o mesmo, nem o artista, nem as condições sócio-políticas, econômicas, culturais, históricas (ou climáticas) que o afligiam poderiam ser ignoradas, alterando, sempre, a maneira com que este viria registrar um dado momento em uma tela qualquer, portanto, concluindo que o resultante de cada produção, descambaria, de maneira inevitável, sempre em uma impressão, isto é, na interpretação do sujeito frente ao mundo.

Por sua vez, o movimento presente no impressionismo já reverberava o eco de pensadores que atentavam ao protagonismo do sujeito enquanto elemento singular para a construção do saber, o que denota os tempos áureos da modernidade europeia⁴⁸, onde a crença na racionalidade ganhava destaque enquanto elemento capaz de promover o desvelamento de tudo aquilo até então velado. A saber: o desconhecido outrora mitificado pela fé e as demais mitologias herdadas do medievo⁴⁹.

Porém, cedo a pretensão de diversos movimento modernos (e suas manifestações acadêmicas) passaram a revelar terem logrado suas próprias intenções, ao se depararem com o fato de que aquilo que tanto foi buscado dismantelar (através do uso pleno da racionalidade), revelaram se encontrar engendradas na própria estrutura basal dos mesmos princípios que se pretendia combater: a crença, mas uma crença velada, que se embasava no princípio de que o indivíduo seria capaz de desvelar a verdade universal através do uso pleno da razão. Tal princípio atribuía ao sujeito da razão uma falsa ideia, a qual o

⁴⁸ O movimento iluminista é um movimento intelectual europeu que marcou a modernidade europeia do pós-medieval, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, por ser uma linha de reflexão dissonante e extremamente crítico ao pensamento religioso medieval e que defendia a lógica, o desenvolvimento do pensamento científico e a transformação do cenário político e econômico, centrados em princípios democráticos e com maior participação popular, a fim de atender as necessidades do povo e diminuir o distanciamento outrora existente entre aristocracia e a plebe. Tal movimento teve tamanha repercussão, que acabou por influenciar diversas revoluções por toda a Europa, tendo seu maior marco referencial a Revolução Francesa de 1789. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>. Acessado em: 20/12/2022.

⁴⁹ Também conhecida como teoria do conhecimento, a epistemologia consiste em uma área de investigação filosófica que busca entender a natureza, a origem, e os limites do entendimento humano. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/epistemology>. Acessado em: 20/12/2022.

compreendia enquanto alguém capaz de suspender seus juízos e simplesmente se tornar um ser dotado de uma logicidade singular, como um ente superpoderoso, capaz de acessar o mundo e desvela-lo magicamente. O referido pressuposto negligenciava todo o universo contextual que forma o indivíduo e depositava na razão (entendida como um ente particular, destacado do sujeito que a manifesta⁵⁰) todo um poder singular de desvelamento da verdade, supondo, assim, que a cada ato dito racional, estivesse implícito a edificação de um caminho para uma verdade unívoca, universal e final (LOPES FILHO, 2008).

Diante do cenário europeu e a aposta moderna no princípio desvelador derivado da crença no potencial imputado à razão (esclarecida), críticas passaram a permear o universo formal do saber, estruturando, desse modo, um cenário de crise para a modernidade. Reconhecendo no indivíduo e todo o complexo que compõe sua particularidade a face da transitoriedade da experiência – que interfere no *modus* pelo qual o mesmo compreende o mundo e, igualmente, o define –, a ideia de representação passou a ganhar corpo. Como que em plena harmonia com o pensamento que já se manifestava no campo da arte com o impressionismo, o filósofo polonês do século XIX, Artur Schopenhauer registrou em sua obra *O mundo como vontade e representação* (2015), a tese que viria enaltecer a concepção que temos acerca do papel da interpretação na maneira com que o mundo é concebido e, igualmente, determinado, ao passo em que esse é sujeitado à dinâmica da conceituação. Vejamos as palavras do autor:

“O mundo é minha representação” – é, semelhante aos axiomas de Euclides, um princípio que cada um tem de conhecer como verdadeiro assim que o entende; embora o mesmo não seja um princípio que cada um entenda assim que o ouve. – Ter trazido esse princípio à consciência e a ele vinculado o problema da relação entre o ideal e o real, isto é, entre o mundo na cabeça e o mundo exterior à cabeça,

⁵⁰ René Descartes fora um filósofo francês, nascido em 1596 e que trouxe para o pensamento filosófico contemporâneo a dúvida metódica como princípio basal para o desenrolar do processo de investigação científica, porém, seu método conclui que a certeza acerca da existência se resume a consciência deste ser um ser pensante em plena busca por certezas, o que se configura na máxima *penso, logo, existo*. No entanto, seu pensamento pressupõe que o pensamento existe independente da concretude, nesse caso, antecedendo a existência do mundo concreto (e tem sua existência posta sob questionamento pelo autor). Tal teoria, fomentou a lógica do pensamento ser independente da concretude, isto é, ser algo capaz de ser suspenso e aplicado no mundo com uma espécie de pureza metafísica, reativando a busca pela verdade como meta investigativa do processo científico (REALE; ANTISERI, 2009).

constitui, ao lado do enfrentamento do problema da liberdade moral, o caráter distintivo da filosofia moderna. Pois somente após séculos a fio ter-se praticado um filosofar meramente OBJETIVO⁵¹ é que se descobriu que, dentre as muitas coisas que fazem o mundo tão enigmático e problemático, a primeira e mais próxima é que, por mais incomensurável e massivo que ele seja, sua existência depende, todavia, de um único fiozinho: e este é a consciência de cada um, na qual ele repousa (SCHOPENHAUER, 2015, p.05-06).

O ponto de tensão trazido pela obra de Schopenhauer, se refere ao que já atentamos em ressaltar ao longo do presente capítulo: o protagonismo do indivíduo na concepção do mundo a sua volta. Porém, o que o autor atenta em apontar é que, aquilo até então produzido pela razão, não conferiria, em hipótese alguma, a verdade desvelada frente ao observado, pelo contrário, seria, segundo sua perspectiva, fruto de uma impressão, muito estimulada pelas sensações, emoções, pulsões e demais elementos distintivos da razão, que instigariam o mesmo a conceber o mundo a sua volta de maneira singular, produzindo, enquanto substrato de tal concepção, uma mera representação travestida de uma verdade (pretensamente) universal. Conforme afirma as palavras que inaugura a citação aqui destacada: o mudo é (nada mais do que a) minha representação⁵².

Seguindo a ideia inaugural de Schopenhauer, para a representação se consolidar, seria necessário entendermos o elo que liga, em acordo com as palavras do autor, o mundo de dentro de nossa cabeça, com o mundo que se concretiza fora dela, desse modo, trazendo para o cerne da discussão, o complexo universo do sujeito que se põe diante do desconhecido e tudo aquilo que alimenta as múltiplas concepções que esse vem a produzir, isto é, aquilo que chamamos de interpretações.

Nos anos finais ao século XIX, não foi de se surpreender quando o impressionismo e demais pensadores desse período acabaram por alavancar uma densa reflexão acerca do protagonismo do sujeito, reiterando a influência

⁵¹ O destaque dado a palavra “objetivo”, grifada em caixa alta, se encontra assim publicada na obra utilizada como referência, portanto, transcrevemos aqui em acordo ao original.

⁵² Como afirmara (o historiador francês) Michel de Certeau em sua obra *A escrita da história* (1982): “[...] uma primeira crítica do ‘cientificismo’ desvendou na história ‘objetiva’ a sua relação com um lugar, o do sujeito. Analisando uma ‘dissolução do objeto’, tirou da história o privilégio do qual se vangloriava, quando pretendia reconstituir a ‘verdade’ daquilo que havia acontecido. A história ‘objetiva’, aliás, perpetuava com essa idéia de uma ‘verdade’ um modelo tirado da filosofia de ontem ou da teologia de ante-ontem; contentava-se com traduzi-la em termos de ‘fatos’ históricos... Os bons tempos desse positivismo estão definitivamente acabados.” (CERTEAU, 1982, p.66).

do contexto na maneira com que esse passaria a perceber o mundo a sua volta, trazendo, a sua maneira, para a ciência da racionalidade, um instante crucial de crise estrutural, pois a mesma negligenciava a possibilidade de pulsões, sensações, emoções ou qualquer outra patologia ou elemento de passionalidade, intervir no ato da edificação do saber racional, desse modo, rejeitando, por princípio, a interpretação enquanto fator determinante da ação do indivíduo.

Influenciado pelo pensamento de Arthur Schopenhauer, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, por sua vez, trouxe, com sua obra *O nascimento da tragédia* (2008), uma dura acusação à própria condição humana, e que simboliza um marco para o movimento da representação que aqui buscamos sustentar. Em sua obra, o autor ressalta o quanto tememos as pulsões e as emoções que compõe nossa particularidade e de onde tais patologias são originárias. Para ele, seríamos compostos por duas forças ativas figuradas nas imagens dos deuses Apolo⁵³ e Dionísio⁵⁴, e cada qual representaria uma faceta de nossa própria psique.

Em linhas gerais, o princípio dionisíaco refere-se às forças anárquicas e indiferenciadas que compõe o fundo último da realidade, vista como intensidades carentes de individualização que se dão como fluxo em tumulto, desordem e diferenciação permanente. No ser humano, essas intensidades (ou forças) são fonte de êxtase extremo, embriaguez e dispersão, na qual prazer e dor se misturam. Vividas sem mediação das aparências, levam à desintegração.

O princípio apolíneo é a fonte de individuação e imposição de limites à potência indiferenciada do dionisíaco, uma astúcia artística que a arte grega mobilizava para submeter a diversidade anárquica da realidade e da experiência humana a uma forma – a uma aparência e dissimulação. Seu emprego permite a contemplação, a aceitação e a

⁵³ Assim Nietzsche descreve o apolíneo: “Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo. Na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’ a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida” (NIETZSCHE, 2008, p.26).

⁵⁴ Assim Nietzsche descreve o dionisíaco: “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à “Alegria” e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam-no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco” (NIETZSCHE, 2008, p.28).

preservação das intensidades inscritas nas vivências dionisíacas, que graças a essa transfiguração, tornam-se humanamente suportáveis. Nesse sentido, os dois princípios são tanto modos de conhecimento da realidade como modos de expressar as forças humanas primárias (BOEIRA, 2002, p.12-13).

Em acordo com a ideia de Nietzsche, o princípio dionisíaco, o qual confere as pulsões fluidas que reverberam com o mundo, o sentindo e, por consequência, reagindo a ele, seria temido dada a sua natureza intempestiva, portanto, sendo gradualmente sujeitada, ao longo dos anos de desenvolvimento civilizatório, ao regime apolíneo, que, por sua vez, por princípio, rege a racionalidade, portanto imputando a toda e qualquer particularidade sensível à condição humana, um freio regulador. Assim, o autor discorre uma acusação deveras incisiva a toda construção do saber europeu até o presente momento por ele vivido, o qual atentava em ressaltar que: a modernidade logrou suas intenções ao negligenciar as emoções diante da racionalidade, supondo que um cientista na academia, ao vestir o seu jaleco e propor teses universais se encontraria alheio aos juízos que reverberam o seu contexto, e que, por sua vez, se manifestam em um vasto conjunto de pulsões interpretativas.

Datada de 1872, a obra traria consigo um destaque aquilo que buscamos discorrer ao longo do capítulo corrente: que toda ação do sujeito, independentemente de sua razão intencional, acabaria por trazer consigo algo singular, pois o indivíduo que produz, não se encontra alheio ao grande conjunto de sensações que o aflige dada uma situação qualquer, seja ela qual for, portanto, imprimindo em tudo aquilo que ele produz, a marca de sua interpretação (seja ao escolher o que evidenciar em seu discurso, nas palavras que acredita melhor descrever determinada situação, ou mesmo ao imprimir em um personagem de sua criação, características morais que, supostamente, viriam o descrever enquanto um herói ou um vilão). Com isso, o lugar que compreende tais manifestações acaba ganhando destaque, nos permitindo entender a obra de Monteiro Lobato, a fotografia do *Mercado Público* de Pelotas, ou mesmo a pintura de Monet, comporem o grande quadro da representação, dado fato de todas consistirem na manifestação unívoca de interpretações singulares que ecoam contextos diversos.

Assim, podemos afirmar que quando acesso uma produção, ingresso em um mundo interpretado (contextos interpretados sujeitos a uma estrutura

narrativa) e é isso que buscamos defender estar sempre presente numa representação, sobretudo nas produções que compõe o universo da cultura pop; mas para avançarmos em nossa investigação, atentamos em buscar entender o complexo universo que compreende o contexto e como ele alimenta o advento da interpretação.

2.2 A INTERPRETAÇÃO E O IMAGINÁRIO CONTEXTUAL

Para iniciarmos a exposição de nosso entendimento referente ao contexto e o quanto a relação entre esse e a interpretação constituem a base para a representação, busquemos adentrar no universo turbulento de um dos eventos marcantes que envolveu todo o território global, firmando mitos e alimentando concepções (paradigmáticas) acerca da política até os dias atuais: A Guerra Fria (1947-1989).

Os anos posteriores a Segunda Guerra Mundial⁵⁵ marcaram, quase que imediatamente, o início de um novo conflito não mais centrado em princípios éticos os quais pairavam sob o véu de ideias claras que adornavam os anos de conflito, marcado pela disputa entre os bons, isto é, as forças Aliadas que (em tese) visavam a preservação da vida e a garantia do direito à liberdade (indiscriminada); e os maus, por sua vez, representados pelas forças do Eixo, que visavam a segregação, o extermínio e a privatização da liberdade. O conflito que posteriormente se estruturou, versava sobre princípios ideológicos divergentes, inerentes a dois grupos pertencentes ao lado vitorioso da guerra (outrota encerrada), mas, ainda assim, sustentado por uma dicotomia paradigmática, sendo, 1) de um lado, tínhamos os representantes da liberdade, que almejavam instituir uma dinâmica política a qual apostava no livre comércio e na promessa de aquisição de capital – decorrente do investimento na força do trabalho de cidadãos esforçados – como um caminho para a prosperidade; para tanto, sendo dever do Estado apostar na máquina do empreendedorismo e na construção de relações sólidas (e auto-regulamentadas) entre o trabalhador e o empregador (onde ambos, dotados de um objetivo comum de crescimento mútuo, alcançariam um utópico equilíbrio em que todos se beneficiariam – ao menos financeiramente). Em contraponto a isso, 2) de outro lado, tínhamos

⁵⁵ A saber, após a rendição japonesa em setembro de 1945.

outros (também) representantes da liberdade, que almejavam a construção de um cenário onde todo cidadão pudesse gozar dos benefícios de uma vida em comunidade, tal qual uma (utópica) aldeia global, onde este trabalharia com a consciência de estar contribuindo para o bem estar comum, regulamentado pelo controle estatal, o qual, por sua vez, serviria a este enquanto um regulador, atuando no controle da distribuição de renda e, igualmente, garantindo que todos tivessem acesso a uma qualidade de vida estável, (minimamente) regular e igualitária, o que alimentaria um hipotético sentimento generalizado de prosperidade (VIZENTINI, 2004).

A disputa ideológica pelos espólios da Segunda Guerra Mundial, promovida por aqueles que se encontravam na posição de vencedores, gerou um grande desconforto global, na medida em que as ações políticas internas (das nações que adotaram ou que forma impostas adotarem os sistemas econômicos capitalista ou socialista), passaram a transpor o limite da autovalorização, em vias de enaltecer suas próprias qualidades a partir da depreciação alheia. Extrapolando o exercício de promover a exaltação de suas próprias qualidades, um embate de acusações (muitas delas infundadas) passou a permear o território global, destacando enquanto protagonistas, as duas nações símbolos desse conflito: Os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), algo que acabou imputando sobre todo o território global, uma complexa e infundada disputa ideológica/publicitária, a qual tinha por intenção, responder a pergunta maniqueísta que ali se estruturava: qual dos lados estava certo?

A busca por uma resposta final remontava o anseio moderno por uma definição que viesse sanar o desconforto diante do não saber, algo que expusesse, de maneira clara qual dos dois regimes políticos e econômicos que ali se manifestavam, detinham em si o argumento final que, de maneira indubitável, traria a humanidade o caminho próspero para o futuro, porém, a crise da modernidade que marcou a virada do século XIX para o século XX trazia consigo uma necessária necessidade de se romper com tal *modus operandi*. Como símbolo desse movimento, Friedrich Nietzsche trouxe um paradoxo, a fim de enaltecer a problemática inerente ao movimento de busca por uma verdade final, ao apresentar o paradigma da ave de rapina e do cordeiro em sua obra

Genealogia da moral (2010), escrita originalmente em 1887. Assim escreve o autor:

Que as ovelhas tenham rancor às grandes aves de rapina não surpreende: mas não é motivo para censurar às aves de rapina o fato de pegarem as ovelhinhas. E se as ovelhas dizem entre si: “essas aves de rapina são más; e quem for o menos possível ave de rapina, e sim seu oposto, ovelha – este não deveria ser bom?”, não há o que objetar a esse modo de erigir um ideal, exceto talvez que as aves de rapina assistirão a isso com ar zombeteiro, e dirão para si mesmas: “nós nada temos contra essas boas ovelhas, pelo contrário, nós as amamos: nada mais delicioso do que uma tenra ovelhinha” (NIETZSCHE, 2010, p.32).

O paradoxo da ave de rapina e do cordeiro destacado por Nietzsche nos instiga a refletir acerca dos princípios que nos levam assumir uma determinada postura frente a uma ocorrência qualquer. Segundo o autor, ao vermos o ataque de uma ave de rapina a um filhote de cordeiro, por exemplo, atentamos a assumir um posicionamento ajuizado que atende os princípios morais que constituem o universo contextual no qual nos encontramos inseridos, ainda que o embate entre uma ave de rapina e um cordeiro seja, por princípio, suspensa de qualquer valor intrínseco. O simples fato de compadecermos com o posicionamento da ovelha, ou endossarmos a ação da ave de rapina, nos coloca em um lugar extremamente problemático, mas igualmente interessante, pois destaca o fato de todo posicionamento ser a adoção de um princípio entendido por verdade, o que nos coloca na posição de um juiz capaz de decidir qual posicionamento é considerado o mais adequado a se assumir diante de uma situação, de certa forma, determinando que o posicionamento assumido confere ao posicionamento mais verdadeiro que qualquer outro possível, pois, a exemplo da analogia nietzschiana, ao defendermos o cordeiro, assumiríamos, mesmo que indiretamente, a negação daquilo que o ato da ave de rapina configuraria (podendo ser estendido, em exagero, aquilo que configuraria todo o universo das aves de rapinas até então existentes). O paradoxo apresentado pelo autor destaca o quanto somos suscetíveis a interpretação e como alimentamos dados eventos a partir de posicionamentos particulares, buscando tornar tais posicionamentos universais, portanto, estabelecendo-os enquanto verdades (igualmente) universais. Nesse sentido, o autor acaba ganhando destaque ao promover um rompimento com o paradigma moderno do desvelamento da

verdade, trazendo para o indivíduo a responsabilidade deste, em não desvelar, mas de instituir aquilo que passará a ser entendido (e difundido) por verdade.

Dado isso, a verdade ou não-verdade decorreria de um posicionamento, isto é, dependeria das condições particulares que compõe os aspectos singulares do indivíduo que se posiciona diante de algo ou alguém. A ave de rapina ou o cordeiro só são o que são dado o posicionamento daquele que observa. Daí é que ressaltamos a importância do contexto.

Assim, voltemos ao exemplo da Guerra Fria e pensemos nos posicionamentos dicotômicos presentes nas mídias até a contemporaneidade. Um breve levantamento nas redes sociais revela que posicionamentos tendenciosos se destacam, reforçando velhos paradigmas difamatórios ao visarem enaltecer determinado regime político (e sua respectiva orientação econômica) a partir da depreciação alheia. Como exemplo, observemos as imagens que seguem:



Figura 15: Comparativo tendencioso #01
Fonte: <https://br.ifunny.co/picture/socialismo-voce-faz-fila-pera-o-pao-capitalismo-pao-faz-hoaOetXD9>

Acessado em: 08/02/2022



Figura 16: Comparativo tendencioso #02
Fonte: <https://br.ifunny.co/picture/quando-voce-e-capitalista-sem-capital-e-defende-a-privatizacao-BMQL03Y29>

Acessado em: 08/02/2022

As imagens em destaque, é possível afirmar, ressaltam posicionamentos tendenciosos acerca de ambos os regimes envolvidos no conflito da Guerra Fria. A saber, a primeira imagem insinua que, no socialismo, os cidadãos passariam necessidades, portanto, tendo de fazer fila para adquirir pão, porém, em

comparação, ressalta que no capitalismo, teríamos uma abundância de pães para serem adquiridos. A segunda imagem, por sua vez, põe em destaque a ilustração de um jovem cortando o galho de uma árvore na qual o mesmo se encontra, portanto, retirando de si a base que o sustentaria, desse modo, inevitavelmente, o tornando responsável por sua futura queda. A mesma imagem é reforçada com um texto que, em analogia destaca ser a ação presente na ilustração, uma referência ao ato de um capitalista sem capital que busca defender a privatização de serviços pelos quais não tem como pagar. Ambas imagens são tendenciosas por se tratarem de propaganda ideológica, no sentido de propor a venda de uma ideologia sem ofertar espaço para argumentações evidentes, as quais se encontram veladas a ambas, onde na primeira imagem, por exemplo, a acusação ao socialismo se torna generalista, baseando-se no exemplo ocorrido na URSS, onde a escassez de alimento ao longo da década de 1950⁵⁶ levou o país a tomar diversas medidas agrárias, incluindo a exploração de terras antes inférteis, o que aumentou, consideravelmente, a produção de grãos no país, mas até lá, de fato, muitas pessoas passaram fome. Igualmente, na mesma imagem, a ideia de se ter uma larga produção de pães, pressupõe que todo cidadão teria acesso aos meios para adquiri-los, igualmente, generalizando a ideia de um capitalismo benevolente e acessível a todos, sendo apenas necessário ir buscar os pães (teoricamente) disponíveis. Por outro lado, a imagem do jovem cortando o próprio galho da árvore onde ele se encontra é igualmente tendenciosa, por supor que toda privatização consistiria na privação de acesso do cidadão aos serviços ofertados, portanto, pressupondo que somente concentrado aos cuidados do Estado, os serviços básicos estariam acessíveis a todo cidadão e negligenciar isso, seria como cortar o galho de sua própria árvore.

É claro que não cabe aqui defender qualquer regime representado, mas sim averiguar os posicionamentos aqui exemplificados e entende-los como advindos de interpretações valorativas que ajuízam regimes que se encontram em evidente oposição. Os exemplos (ainda que propagandísticos) destacam o

⁵⁶ Em 16 de agosto de 1956, o governo soviético emitiu um decreto sobre a irrigação e recuperação das Terras Virgens, a fim de reverter a falta de alimentos que assolava o país, popularizando a ideia de que no país, ao menos naquele período, o regime proliferava a fome e escassez. Para maiores informações: <https://br.rbth.com/arte/historia/2017/08/17/terras-virgens-como-a-urss-tentou-combater-a-escassez-de-alimentos> 824236. Acessado em: 22/12/2022.

quanto uma perspectiva amplamente difundida, independentemente de seu embasamento, enaltece valores intrínsecos àqueles que os difundiram, que nesse caso reitera ideais (igualmente) intrínsecas ao regime que se pretendia defender e, ao mesmo tempo, imputam ao seu algoz, a aversão aquilo que eles (em tese) representariam. Frente a isso, é possível perceber que ambos discursos se encontram centrados em contextos que se entendem melhores que o outro, portanto, reforçando a ideia de que um possui a “verdade mais verdadeira” que a do outro, nos deixando, mais uma vez diante ao paradoxo da ave de rapina e do cordeiro; o que nos impõe buscar entender as bases fundacionais que impulsionam tais posicionamentos: o contexto.

Porém, quando mencionamos o contexto como cenário base do qual são erigidas interpretações, é necessário compreendermos as teorias que sustentam tal concepção e que nos implica entender o seu papel na edificação da concepção do indivíduo enquanto interprete do mundo (e, conseqüentemente, um produtor de representações). Referimo-nos aqui ao protagonismo das ideias sustentadas pelo filósofo alemão Martin Heidegger, o qual escreveu, no ano de 1927, a obra *Ser e tempo* (2005). Nela, o autor buscou organizar, a sua maneira, os elementos que desencadearam a crise instaurada na virada do século XIX (para o século XX), a fim de dar cabo a questão do Ser, isto é, daquilo que consiste a essência ou a verdade última concernente a tudo aquilo que existe, portanto, sua pergunta inaugural colocava toda a tradição em uma posição desconfortável e que podemos resumir da seguinte maneira: como garantir que toda verdade erigida acerca de algo, consiste, de fato, na essência do objeto de nossa investigação? Em outras palavras: como ter certeza de que aquilo o que dizemos acerca de algo, de fato, se refere a essência ou a verdade do que buscamos falar?

Para Heidegger, a verdade acabaria por constituir uma espécie de ambição mítica para o cientista da modernidade, dado a confiança deste depositada no advento da razão (e suas metodologias), porém, a concretude da experiência revelava um abismo intransponível: o acesso ao outro. Conforme seu posicionamento, o outro, isto é, tudo aquilo que configura o não-eu, guarda para si um mistério incapaz de ser acessado por outrem, visto o fato de tal particularidade consistir na singularidade que faz do outro ser aquilo que de fato ele é. Diante disso, aquele que buscasse desvelar tal particularidade se

colocaria, imediatamente, numa posição de interprete, a fim de traduzir aquilo até então estranho para si, portanto, tombando frente ao exercício da interpretação e, por consequência, gerando, enquanto fruto de seu exercício, nada mais do que a manifestação de algo que pudesse dar sentido ao mundo (e que é preenchido pela ideia de representação).

Assim, segundo Heidegger

O conceito de “ser” é indefinível. Essa é a conclusão tirada de sua máxima universalidade. [...] De fato, o “ser” não pode ser concebido como ente [...]: o “ser” não pode ser determinado, acrescentando-lhe um ente. Não se pode derivar o ser no sentido de uma definição a partir de conceitos superiores nem explica-lo através de conceitos inferiores. Mas será que com isso se pode concluir que o “ser” não oferece mais nenhum problema? De forma alguma. Daí pode-se apenas concluir que o “ser” não é um ente. Por isso, o modo de determinação do ente, legítimo dentro de certos limites – como a definição da lógica tradicional que tem seus fundamentos na antiga ontologia – não pode ser aplicado ao ser. A impossibilidade de se definir o ser não dispensa a questão de seu sentido, ao contrário, justamente por isso a exige (HEIDEGGER, 2005, p.29).

Diante da essência, a verdade indubitável que se encontraria presente em cada ente se converteria em um mistério impossível de ser solucionado dado os limites de nossa própria condição, cabendo a crença na conceituação derivada do exercício da investigação, suprir a necessidade de um saber desvelador. Assim, teríamos como substrato de tal exercício, conforme outrora já elucidado, um vasto conjunto de interpretações que se manifestam enquanto representações de uma (suposta) verdade impossível de ser acessada; em outras palavras, impressões com pretensões universais de uma verdade final. Dado isso, as consequências de tal movimento configurariam aquilo que se manifesta enquanto título de sua obra: um vasto conjunto de concepções relativas ao ser, isto é, uma suposta verdade final, que difere ao longo do tempo em acordo com os paradigmas que compreendem o lugar daquele que se pretende assumir o papel de investigador. Algo que podemos representar com o seguinte esquema:

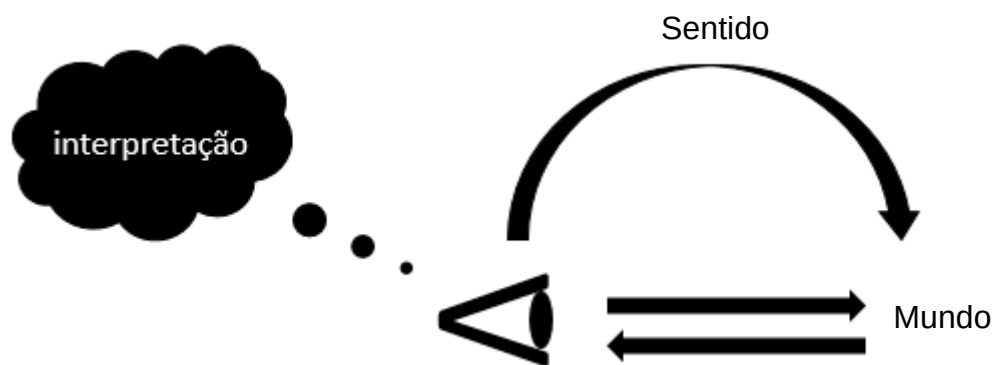


Figura 17: Movimento de consolidação do contexto #01
 Fonte: Elabora própria do autor.

Por mais que os meandres da filosofia de Heidegger nos leve a divagar sobre diversas esferas do saber, sua teoria inaugural estabelece o cerne da construção do contexto na figura do indivíduo enquanto interprete, não enquanto alguém suspenso em uma esfera do saber hipotético, onde a razão (pura) imperaria, porém, como um ser relativo que se encontra em relação constante com o mundo que o cerca. Devido a isso é que a representação visual aqui presente (Figura 17) coloca o olhar do indivíduo como um canal em constante relação com o mundo, todavia, um mundo que nada nos revela, cabendo ao observador interpretar, cogitar, supor, presumir, enfim, colocar sobre o mundo aquilo que o categorize enquanto algo que faça sentido, a fim de estabelecer um elo final, o qual coloque o mundo e tudo que ele compreende, num lugar onde a estranheza não mais se estabeleça e ambos, o observador e o mundo que o cerca, possam conviver em (plena) harmonia. Entretanto, com as transformações temporais, o saber, gradualmente viria a se modificar, portanto, imputando ao observador a retomada desse mesmo processo repetidamente, o que o levaria a trilhar um longo movimento que implica transformar conceitos e definir contextos (HEIDEGGER, 2005).

Em decorrência disso, a concepção do ser (*Sein*) se converteria em concepção do ser-aí (*Dasein*), algo transitório e relativo ao tempo, isto é, ao contexto onde este fora interpretado e, por consequência definido enquanto verdade. Ora, se nada podemos saber acerca do mundo que nos cerca, tudo o que alimentamos com o nosso saber e, por consequência, o que o contexto nos oferta enquanto saber acumulado acerca de temas diversos, recai sobre nós como uma dura realidade manifesta pela filosofia de outro grande autor interprete

da obra de Heidegger, Jean Paul Sartre, o qual nos trouxe à tona a angústia de perceber que, diante de tal concepção, o que nos resta é entender que tudo aquilo que almejamos com o saber é suprir o vazio existencial, do qual não se tem resposta, portanto, nos colocando em face a um complexo movimento de busca por sanar o não-saber com um saber ilusório; em outras palavras, um placebo que nos alivia do fardo de saber que o que buscamos saber, nada tem a nos trazer (GARCIA, 2017).

Em sua obra *O ser e o nada* (2012), Sartre reitera a condição inerente ao Ser heideggeriano, ressaltando o vazio (nada) que ele compreende, dado a relação condicional que o indivíduo constrói com o não-saber, isto é, com o desconhecido. Para ele, o tempo não seria a única condição presente na construção do contexto, pois o preenchimento do vazio decorrente do não saber compreende algo além: o nada, o qual define toda suposta verdade almejada (Ser) pelo indivíduo e que impulsiona a construção de contextos. Segundo o autor:

O Ser pelo qual o Nada vem ao mundo é um ser para o qual, em seu Ser, está em questão o Nada de seu ser: *o ser pelo qual o Nada vem ao mundo deve ser seu próprio Nada*. E por isso deve-se entender não um ato nadificador, que requisesse por sua vez um fundamento do Ser, e sim uma característica ontológica do Ser requerido (SARTE, 2012, p.65).

Para Sartre, o nada ou o vazio que compreende o mundo a nós desconhecido é a única e fundamental característica que compreende o Ser, isto é, a verdade que compõe todas as coisas, pois ao observar o mundo, a primeira manifestação que tenho do objeto observado é aquilo que o resume, sua concretude. Tudo além dessa mera relação instiga um jogo de especulação e de busca por definição de algo que em nenhum momento se manifestou a mim, em nenhuma instância, enfim, tal processo acaba nos levando a um estranho jogo das interpretações fundado na crença na existência de uma suposta verdade sob a qual depositamos fé. Em outras palavras, o nada é a totalidade, pois ela é a única verdade que temos acerca de tudo aquilo que nos cerca.

Tal definição pode parecer um fim negativo ao exercício do saber, mas destaca algo positivo que o próprio Sartre enaltece em sua obra: se das coisas nada sei (pois delas nada há o que saber), tal característica inerente a tudo nos

desperta a condição da liberdade criativa, sendo os registros, definições, concepções, fundamentações, juízos e tudo mais, um vasto e fantástico universo composto por um acúmulo de interpretações sobre interpretações que buscam dar sentido ao mundo, a fim de saciar nossas próprias necessidades. Com isso, nossa maior condição seria entender que o Ser é nada, e isso não é ruim, pelo contrário, é a força que nos move para criarmos tudo.

O que define o reflexo para o refletidor é sempre *aquilo ao qual o reflexo é presença*. Mesmo uma alegria, captada no plano do irrefletido, não passa da presença “refletida” a um mundo risonho e aberto, cheio de felizes perspectivas. Mas as linhas que precedem já nos fazem concluir que o *não ser* é estrutura essencial da presença. A presença pressupõe uma negação radical como presença àquilo que não se é. É presente a mim aquilo que não sou (SARTRE, 2012, p.235).

Seguindo a linha de raciocínio de Sartre, o nada é a condição da existência e tudo só existe porque interpretamos e preenchemos um grande vazio que o mundo nos impõe, assim o concreto se desfaz, pois ele só é algo quando pensado, quando convertido em ideia, isto é, quando o nada é transformado em algo. Com isso podemos inferir que o concreto não existe se não enquanto o objeto de nossa busca por entendimento, portanto, imaginado, interpretado, inventado, enfim, enquanto um grande conjunto de criações que alimenta o mundo em que nos encontramos inseridos. Assim chegamos a uma ideia relevante, relativa aquilo que consiste o contexto o qual o define com maestria: um complexo conjunto de ideias que pretendem dar sentido ao mundo.

Tal concepção fomentou toda uma corrente de pensadores contemporâneos de diversas áreas do saber, a trabalharem suas teorias fundadas no entendimento do contexto enquanto um aplainado de interpretações formadas por ideias difusas e muitas vezes contraditórias, mas que permeiam a vida cotidiana e que fomentam concepções diversas acerca de tudo, ao mesmo tempo em que são fomentadas pelas ideias produzidas (e difundidas) pelo mesmo; uma espécie de dinâmica de retroalimentação pautado no princípio de que aquilo que extraímos do mundo que nos cerca, ecoa aquilo que nós mesmos nele colocamos (o que reitera os posicionamentos basais de Heidegger e Sartre).

A esse movimento se deu o nome de imaginário e o filósofo/antropólogo francês Gilbert Durand se destaca ao definir o complexo do imaginário em analogia a uma bacia semântica. Em sua obra intitulada *O imaginário* (2014), o

autor definiu o imaginário como um aplainado de concepções que são estabelecidas socialmente e se difundem por afluentes invisíveis, podendo, inclusive, alcançar grupos, culturas e sociedades distintas, permeando os saberes e influenciando visões de mundos, sendo impossível prever, tanto sua extensão, quanto sua perpetuação (DURAND, 2014). Desse modo, o imaginário não poderia ser definido enquanto oriundo de saberes populares ou acadêmicos, estando tudo aquilo produzido pelo ser humano categorizado enquanto saber, independentemente de qualquer cadeia valorativa aplicada a esses; um poder indecifrável de difusão e perpetuação, muito além de qualquer esforço político ou publicitário.

Reforçando tal perspectiva e conforme sua concepção, as ideias que permeiam o imaginário teriam, por princípio, origem em dois distintos regimes, o diurno e o noturno, os quais, independente do destaque valorativo dado a um ou a outro, ambos acabariam por formar a bacia do imaginário. Para o autor, “o regime diurno está ligado aos princípios da lógica, é caracterizado pela antítese e regido por princípios lógicos como os de identidade, contradição e terceiro excluído” (SCOFANO; MAIA, 2018, p.106), sendo o regime pelo qual consideramos despertar as verdades sobre as quais formam as bases de nossa sociedade, de maneira independente, impermeável e a fora de qualquer influência dionisíaca, portanto, mitificada e adotada enquanto fonte do saber. Mas esse regime seria acompanhado por outro, que ele apontara ser o universo do regime noturno que, em oposição ao diurno “busca o profundo, o calmo, o quente, o íntimo, o aconchegante, o escondido e o acolhedor, o cuidado” (SCOFANO; MAIA, 2018, p.108), sendo o regime de onde fluiria o poético, imperando a loucura, o contraditório, o divertido, o sexual e tudo mais que escape a lógica do imperativo determinante o qual visa resumir, definir e conceituar (de maneira definitiva) tudo a sua volta (DURAND, 2012).

Em eco à lógica do apolíneo e do dionisíaco nietzschiano, o autor coloca ambos os regimes, ainda que contraditórios e conflitantes, dotados de um mesmo potencial difusor, visto o fato de o imaginário não ser composto por aquilo que um grupo, sociedade ou representantes de uma determinada cultura estabelecem enquanto sua verdade perpetuada. Para ele, os meandres do imaginário se formariam dada a fluidez de costumes, práticas e relações

construídas que escapam qualquer determinação, portanto, fluindo e se transformando constantemente, pairando sobre todos como

Uma grande nuvem formada por tudo o que já foi, o que é e o que virá, formada pelos aprendizados que a humanidade e cada comunidade em particular já teve, composta por tudo o que passou na mídia – filmes, quadrinhos, livros, sons, fofocas, etc. –, formada por heróis e bandidos, por grandes desastres e imensas conquistas. Mitos, sonhos, devaneios, imaginação, tudo isso e muito mais cabe na nuvem do imaginário. Esta nuvem paira sobre os homens de uma mesma forma cultural – seja de uma cidade, Estado, país, continente ou hemisfério – e permite que cada grupo ou pessoa absorva as gotas daquilo com o que foi educado e daquilo com o que se identifica. Da mesma forma, esta nuvem também absorve, em forma de vapor, as criações: as novas ideias, os novos símbolos, que se dão em terra. É um fenômeno ao qual ninguém está imune e do qual todos recebem e para onde enviam informações (CAPPELLARI, 2007, p.71-72).

Assim, podemos entender que

O imaginário pode ser então uma construção, permeada de vivências, sensibilidades, repertórios etc. [Porém,] diferente do que o termo popularmente sugere, o imaginário não é o oposto ao real, mas sim uma projeção [...] do real, uma relação entre consciente e inconsciente gerando uma manifestação de compreensão mútua entre aqueles que o compartilham. O imaginário é real enquanto imaginário (FARIA, 2013, p.54).

A partir dessa concepção, o imaginário acaba por compreender tudo aquilo que compõe as ideias que fomentam o mundo em que vivemos, isto é, o contexto no qual nos encontramos inseridos e que, por sua vez, alimentam o *modus operandi* de todo um grupo social. Entretanto, cada indivíduo possui um papel fundamental na manutenção, difusão, perpetuação ou mesmo no abandono, estagnação ou silenciamento de determinadas manifestações de um mesmo imaginário. Com isso, a interpretação do indivíduo acaba por ecoar imaginários na mesma medida em que os alimenta, portanto, transformando constantemente essa nuvem de informações, que nos instiga observar os fenômenos do mundo e, por consequência, imprimir um posicionamento. É devido a isso que temos, a exemplo da situação trazida nas primeiras páginas dessa sessão, ideias difusas acerca das duas potências que protagonizaram a Guerra Fria, onde a verdade acerca do comunismo e do capitalismo ainda são perpetuadas, ecoando preconceitos amplamente difundidos que alimentaram (e alimentam) um mesmo imaginário, ainda instigando a manifestação de posicionamentos que os reiteram, mesmo na contemporaneidade.

Tal perspectiva é reiterada pelas palavras do sociólogo francês Michel Maffesoli, em sua entrevista dada a revista FAMECOS e publicada com o título *O imaginário é uma realidade* (2015). Vejamos as palavras do autor:

Evidente que o imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito está apto a ler o imaginário com certa autonomia. Porém, quando se examina o problema com atenção, repito, vê-se que o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado (MAFFESOLI, 2015, p.80).

Por pertencermos a um grupo social, o contexto só é possível de ser compreendido enquanto imaginário contextual, e esse sempre alimentará o *modus* pelo qual o indivíduo passará a entender o mundo, visto o imaginário que o compõe. Esse imaginário, segundo nossa compreensão, de maneira inevitável imputa sobre todos, uma condição similar, relativizada pelas nuances das pequenas estruturas que, por sua vez, podem vir a conflitar com outras também predominantes, mas que, por ventura, podem não impactar o indivíduo, tanto quanto outras. Assim, mesmo que oriundo de um mesmo dado imaginário, ideias conflitantes ou contraditórias podem se destacar e, como concepções tendenciosas acerca do capitalismo e do comunismo, não estranhamente podem vir a dividir um mesmo imaginário contextual e, por sua vez, compor parte significativa dessa nuvem que, em dada medida, instiga interpretações e, por consequência, alimenta representações.

Conforme esse modelo de se pensar o contexto (o entendendo enquanto imaginário contextual), podemos reelaborar o movimento de consolidação do contexto (Figura 17) e atualizá-lo, entendendo ser a busca por manifestar um sentido ao mundo, a produção de representações as quais são decorrentes de interpretações individuais frente ao mundo, porém, não de maneira autóctone, mas em eco, alimentado por um contexto composto, fundamentalmente, por um imaginário que, por sua vez, acaba por compor o *modus* pelo qual passamos a observar o mundo a nossa volta.

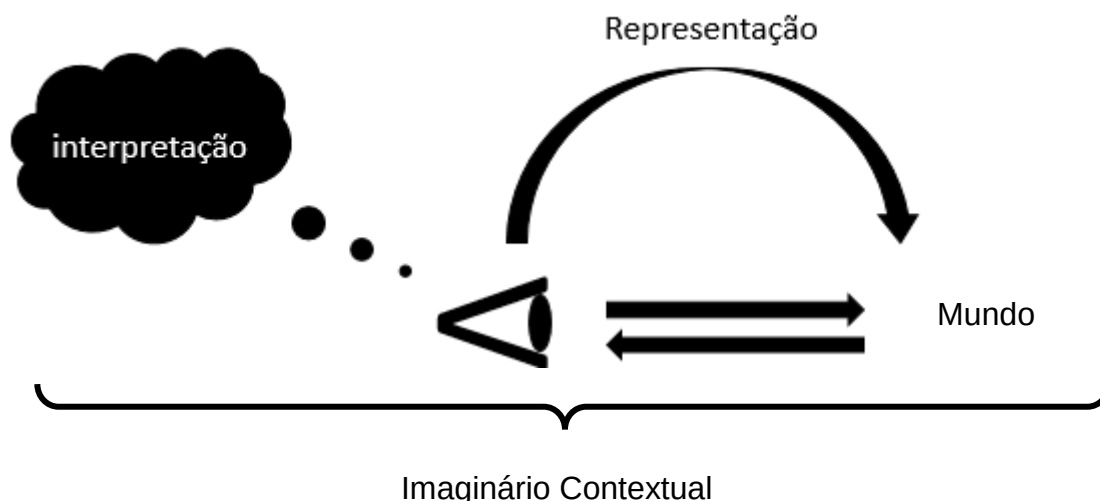


Figura 18: Movimento de consolidação do contexto #02
 Fonte: Elabora própria do autor.

Assim temos representações que decorrem de interpretações, alimentadas por um imaginário contextual que é composto, fundamentalmente, por outras muitas representações, as quais serão substituídas, reiteradas, transformadas e assim por diante, mantendo esse grande ciclo em movimento. Com isso, é a partir desse movimento que passamos a atribuir a cultura pop um papel singular, dado o fato de que o imaginário contextual não se configurar a partir de uma construção seletiva, ao contrário, sendo alimentado por todo o complexo conjunto de produções que compõe uma mesma sociedade e cultura, incluindo ideias fundadas em interpretações, pré-conceitos, julgamentos e valores diversos, independentemente de sua concretude ou veracidade verificada. Algo que nos permite afirmar ser o imaginário contextual a força que impulsiona a maneira com que o indivíduo passará a interpretar o mundo, compreendendo eventos diversos de maneira tendenciosa, naturalizando condutas e, inclusive, condenando outras muitas⁵⁷.

⁵⁷ Apesar de acabarmos por adotar o uso do termo imaginário na sua especificidade contextual, cabe ressaltar que o imaginário, por definição, compreende, em si, a ideia de contexto, já que, conforme destacado, todo imaginário se encontra diretamente relacionado com o meio no qual as ideias, concepções, definições, tradições e tudo mais que compreende o meandre da cultura, acaba por emergir, conflitar e, por consequência, se transformar. No entanto, buscamos na especificidade do imaginário, criar um análogo ao termo imaginário social, comumente utilizado por autores como Ernst Cassirer (ou mesmo Benedict Anderson, no âmbito da história), a fim de reiterar a raiz contextual do conceito de imaginário e afastar, em dada medida, o mesmo de um ideário popular concernente ao termo social, que muitas vezes descamba na ideia de comunidade e suas composições em uma percepção, muitas vezes macro, muitas vezes pasteurizando sua profundidade (e relevando, em outras vezes, a importância de interações como àquelas advindas do cenário midiático, artístico, consumista e outros mais).

Desse modo, não nos soa nenhum absurdo perceber que grande parte da conduta popularizada nos EUA da década de 1980 (sobretudo em relação aos eventos concernentes a Guerra Fria), fossem retroalimentados por Histórias em Quadrinhos como a *The Outsiders* #10, da editora DC, publicada em 1986, na qual o time de super vilões intitulado de *The people's heroes* (Os heróis do povo) são apresentados como fruto de experimentos soviéticos baseados em estudos das equipes estadunidenses de heróis (como que ressaltando o olhar vigilante das forças soviéticas na busca por se apossar e mimetizar os segredos que, em tese, faziam da nação estadunidense uma pátria exemplar, portanto cobiçada); ou por filmes como *Gotcha!*, de 1985, onde uma inocente viagem e um romance inesperado (com uma jovem russa) acaba por se converter em uma aventura detetivesca na Alemanha oriental⁵⁸, envolvendo espionagem e tráfico de informações, denotando que a mais trivial das situações deve estar sob vigia, pois, em tempos de guerra, toda atenção se torna necessária.



Figura 19: *Gotcha!*, 1985

Fonte: <https://filmow.com/gotcha-uma-arma-do-barulho-t10291/>

Acessado em: 28/02/2022

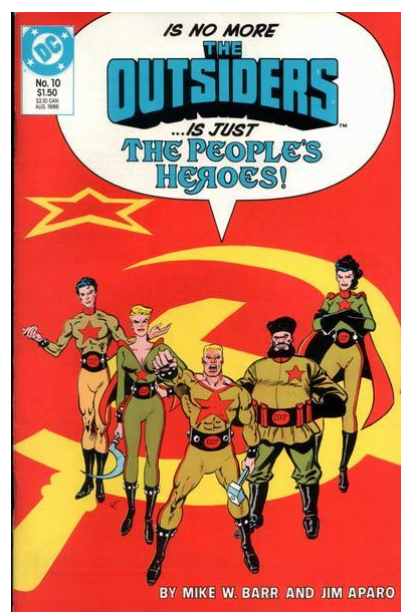


Figura 20: *The outsiders* #10⁵⁹

Fonte:

[https://dc.fandom.com/wiki/People%27s_Heroes_\(New_Earth\)](https://dc.fandom.com/wiki/People%27s_Heroes_(New_Earth))

Acessado em: 28/02/2022

⁵⁸ A saber, entre os anos de 1949 e 1990, a Alemanha foi se encontrava dividida em dois países nomeados de Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, sendo a primeira regida por um regime político convergente ao capitalismo e, o segundo, convergente aos ideais socialistas, portanto, comunista. Para maiores informações: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-construcao-do-muro-de-berlim.htm>. Acessado em: 22/12/2022.

⁵⁹ Capa da HQ *The Outsiders*, n.10, de agosto de 1986.

Dado o cenário que buscamos construir até o presente momento, ressaltamos que a cultura pop consiste na manifestação de representações que decorrem de interpretações, as quais ecoam o imaginário contextual de onde essas são originárias, o que nos permite entender o quanto as muitas produções oriundas dessa cultura trazem consigo elementos singulares, que nos permitem entender o *modus* pelo qual uma determinada sociedade em um (igualmente) determinado período do tempo, enxergava o mundo (ao menos, sendo possível vislumbrar os posicionamentos que circundavam tais períodos e que, por consequência, acabavam ganhando destaque).

Porém, evidenciamos também que as interpretações tomadas pelo indivíduo remontam uma identidade que se forma em consonância com o seu imaginário contextual, ainda que tais manifestações consistam em reações que se concretizam enquanto concordância ou discordância, desse modo, sendo cada manifestação, um posicionamento singular que se manifesta enquanto representação frente ao mundo. Assim chegamos ao entendimento de que toda formação de identidades particulares, consistem em imagens esculpidas em reação aquilo já presente no imaginário contextual, portanto, uma reação valorativa que imputa ao mundo um posicionamento, algo que (de maneira inevitável) retroalimenta imaginários. Dado tal exposição, chegamos a um ponto onde somos levados a refletir sobre o imaginário contextual estadunidense da década de 1980, onde um vasto conjunto de produções provenientes do universo pop ganharam destaque por reverberar posicionamentos paradigmáticos que, conforme nossa perspectiva, se encontram enraizados em seu imaginário, e que, por sua vez, acabaram por fomentar as muitas representações componentes desse (dado) período.

2.3 O IMAGINÁRIO CONTEXTUAL ESTADUNIDENSE

Em sua obra *A escultura de si* (1995), o filósofo francês Michel Onfray destaca a importância de o indivíduo construir a sua própria identidade, dado o fato, por ele defendido, de a sociedade incidir sobre esse, uma pressão que o levaria a reprodução dos valores sociais cultivados e, igualmente, fomentados pelo contexto no qual esse se encontraria inserido; no sentido de promover sobre o indivíduo uma orientação (diretiva) ao seu *modus operandi*. O pressuposto que

permeia a obra supracitada concatena com as ideias que viemos utilizando até então para defender a presente tese, ao menos no que confere a influência do imaginário contextual na formação do indivíduo, sobretudo de sua particularidade, porém, Onfray ainda centra sua argumentação em uma ideia radical de disputa, onde a formação de identidades particulares, isto é, aquilo que ele passou a chamar de escultura de si, decorreria de um ato de rebeldia, onde o indivíduo resistiria, a sua maneira, as influências sociais para esculpir sobre si, um ideal de autonomia.

Para tanto, o autor ressalta a figura do *Condottiere*⁶⁰, um título militar que, em analogia, representaria um papel o qual o indivíduo deveria assumir para reagir ao mundo e, em decorrência disso, esculpir sua própria identidade. Vejamos as palavras do autor:

Quais são seus combates? Onde há perigos e cólera? Quais são os campos de batalha que precisam ser ocupados? A vida, bem simplesmente. A mais banal das existências que um mero olhar atento basta para mostrar em sua natureza agonística. O *Condottiere* é, então, um artista cujo principal objetivo é o êxito da sua vida entendida como uma luta contra o caos, o informe, as facilidades de todas as ordens. Seus inimigos: o abandono e a flacidez, o relaxamento e o gregário. Suas guerras buscam as vitórias da firmeza e da tensão, do querer e da singularidade. E, para dizê-lo conforme foi por muito tempo costume formulá-lo, *ele quer fazer de sua vida uma obra de arte*. Transformar a confusão anterior à gênese em formas. Expressar um estilo, produzir um gesto só por ele possível: eis no que o *Condottiere* é um artista, um diretor de situações, o escultor de sua própria estátua (ONFRAY, 1995, p.68)⁶¹.

O ideal impresso nas palavras de Onfray destaca um princípio fundamental àquilo que identificamos compor parte da estrutura basal dos valores que alimentam o imaginário contextual, manifesto, inclusive, segundo nossa perspectiva, nos EUA da década de 1980: a separação valorativa entre o eu e o outro.

Em acordo com a obra de Onfray, a defesa da escultura de si se encontra centrada na necessidade do indivíduo esculpir para si uma identidade que divirja dos valores depreciativos apontados enquanto nocivos à uma (suposta) ideia de

⁶⁰ O termo se refere ao título dado ao chefe de grupos de soldados mercenários, os quais prestavam serviço a nação através de firmação de contratos e que atuaram em inúmeras guerras ao longo do século XIV e XVI. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/condottiere>. Acessado em: 22/12/2022.

⁶¹ O grifo em itálico confere a obra original.

vida valorosa, para qual a conduta de um *Condottiere* direcionaria. Desse modo, o autor, ainda que almeje defender algo positivo, ressalta algo instigante: o fato de a escultura de si ser um processo reagente ao imaginário contextual, sendo a conduta almejada, um eco a tudo aquilo ofertado pelo meio, ainda que em divergência, portanto, uma reação segregaria àquilo considerado, por esse, um valor não almejado. Assim, o indivíduo só buscaria ser um divergente por interpretar a convergência como algo negativo a sua concepção de positividade, logo, uma reação ao imaginário contextual o qual lhe interpela, a todo momento, questionando: qual será seu posicionamento diante do que eu lhe apresento?

Dado tal posicionamento desagregador, os valores almejados esculpir para si denotariam um caráter positivo em detrimento aquilo que ademais permearia o *modus operandi* social, frente o qual o *Condottiere* viria reagir, isto é, consistiriam em valores considerados negativos, conseqüentemente, devendo ser combatidos para que a sua positividade (ideal) pudesse vir consolidar a escultura almejada para si. Algo que, conforme nossa compreensão, reitera o movimento de interpretação alimentado pelo imaginário contextual frente aquilo que o mundo lhe impõe, instigando manifestações em forma de representação, as quais viriam a se concretizar na maneira com que esse viesse a se vestir, nas músicas que passasse a consumir, nos livros que passasse a ler e, inclusive, em tudo mais que esse viesse a produzir.

O que atentamos ressaltar com a conduta do *Condottiere* de Onfray é que mesmo em sua divergência, o imaginário contextual ainda assim consistiria na força propulsora que alimenta as suas muitas interpretações, isto é, seu posicionamento frente ao mundo, pois ser um algoz, de maneira prévia a qualquer conduta, já compõe parte do próprio imaginário no qual o indivíduo se encontra pertencente. Com isso, é destaque a máxima que implica o entendimento que aquilo que diferiria o indivíduo dos demais, nada mais seria do que os valores que a ele foram incutidos pelo meio, seja em aprovação, desaprovação ou indiferença frente àquilo que de mais hegemônico pulsasse naquele dado momento, pois o imaginário contextual não se caracteriza pela exclusão, e sim, pela aglutinação, formando o caldo da bacia que nos envolve, independente de nosso querer.

Porém, diante disso, a interpretação (particular) do indivíduo se configura na manifestação viva de uma autonomia sempre presente, que acaba por

consistir numa composição de reações à imposição do imaginário contextual, as quais se manifestam de maneira diferente (umas das outras) por recorrer a recursos de linguagem igualmente diferentes para se manifestar. É o caso dos discursos provenientes da ciência, pintura, literatura, música, cinema e mais, onde todas acabam por consistir em manifestações que visam reforçar determinados posicionamentos em detrimento a outros. Tudo isso acaba gerando divergências e, por consequência, um movimento de desagregação o qual tende a conspirar em aprovação a certas condutas e em desaprovação a outras, desencadeando disputas de grupos que defendem ideologias diversas e que encontram, uns nos outros, a sua oposição. É o caso das intermináveis disputas entre Republicanos e Democratas (na política estadunidense); entre Metaleiros e Pagodeiros (no cenário musical brasileiro); entre fãs de *Star Wars* e fãs de *Star Trek* (no universo Nerd/Geek internacional); entre leitores da *Marvel* e leitores da *DC* (no mundo das HQs de super-heróis) e mais, enfim, disputas que se encontram encobertas por um movimento interessante e que nos desperta destaque: a depreciação alheia para fins de edificação de uma (necessária) autoafirmação.

Assim temos um ponto importante a ressaltar em decorrência a algo implícito presente na rebeldia do *Condottiere* de Onfray e que, em dada medida, se encontra na raiz da escultura de si: o movimento de afirmação do eu em reação a negação da identidade alheia, algo que pode ser resumido pela frase cânone do escritor estadunidense George Orwell em sua obra *A Revolução dos Bichos*⁶² (2015), onde a afirmação de uma identidade se converte em um movimento segregatório a partir da negação daquilo que o outro representa, pois como nos alerta o autor: “Todos os animais são iguais, mas alguns são mais iguais do que os outros” (ORWELL, 2015, p.81).

Tal processo já é possível de ser observado no discurso do historiador estadunidense Benedict Anderson, o qual destaca, em sua obra *Comunidades Imaginadas* (2008), o quanto a ação da escultura de si se encontra atrelada a construção da identidade de grupos, o que, segundo ele, desencadeia um movimento de consolidação de valores os quais são imputados sobre todos aqueles que pertencem a uma mesma comunidade, fazendo com que cada

⁶² Originalmente publicado no ano de 1945.

indivíduo se converta em um fragmento de um todo, ainda que esse tenha em sua particularidade todo o potencial da autonomia. O exemplo trazido pelo autor ressalta o papel das nações na construção de identidades particulares, onde, independente das particularidades que compõe as individualidades, todos acabam por serem submetidos a um vasto conjunto de valores (imaginados), os quais transformam cada membro do grupo em fragmentos complexos de um todo que, em certa medida os determina e influencia a maneira com que esses vem a construir suas próprias identidades, assim como, igualmente, influencia a maneira com que esses passam a observar os outros. Pois, como afirma o autor

[...] mesmo membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p.32).

A ideia presente nas comunidades imaginadas de Anderson se destaca na ênfase que o autor traz a imaginação, o que podemos traduzir aqui enquanto movimento de consolidação de um imaginário contextual, já que outrora ressaltamos que o mesmo não se consolida a partir da concretude manifesta, mas sim, de todo conjunto de manifestações que compõe um determinado contexto, incluindo toda concepção referente a própria concretude manifesta, contudo, esse não seria o ponto de destaque de sua obra, mas sim as consequências decorrentes da consolidação da postulação da identidade dos grupos. Para Anderson, os valores que acabam por constituir a identidade de um grupo/comunidade, decorrem do processo de diferenciação, em certa medida, ressaltando aquilo que Onfray incitara ser um valor (positivo) ao movimento da escultura de si. Anderson reitera a ideia de que o valor perpetuado e difundido dentre os membros de uma mesma comunidade se constrói a partir da diferenciação, onde o outro se destaca como um algoz, servindo como elemento comparativo; um exemplo depreciativo àquilo (a ele) tido como valor, a fim de destacar a identidade de seu grupo.

O também historiador (britânico) Patrick Geary reitera as ideias de Anderson ao trazer à tona a mesma questão associada a consolidação territorial das nações, atentando ao modo de como tais fronteiras são delimitadas a partir da construção de identidades (míticas) embasadas no princípio da diferenciação.

Em sua obra *O Mito das Nações* (2005), o autor afirma que tal movimento é universal, presente em todo processo de consolidação de uma identidade de grupo, sendo tal manifestação reiterada por diversas culturas, onde a exaltação de si perpassa, quase que inevitavelmente por uma comparação distintiva, na qual a depreciação alheia (mesmo que sutil) protagoniza um papel de destaque na exaltação de si. A exemplo, o autor faz uso do caso do antigo império Romano, que, segundo sua perspectiva

[...] adoravam comparar seu mundo ao dos bárbaros. Porém [...], esses dois mundos correspondiam a duas categorias distintas: a identidade romana, como o *populus romanus*, era constitucional, criada internamente e baseada em uma cultura e uma tradição intelectual [...]. Já a qualidade de *bárbaro* era uma categoria inventada, projetada em uma variedade de povos com todos os preconceitos e pressuposições de séculos de etnografia clássica e imperialismo (GEARY, 2005, p.81).

O apontamento de Geary segue a mesma linha de Anderson no sentido de entender que a escultura de si compreende um movimento complexo que constrói sobre si um ideal supervalorizado, onde a identidade do grupo no qual o eu se encontra inserido, compreende um espaço sagrado, agregador de tudo aquilo considerado pelos mesmos enquanto algo positivo (num sentido radical do termo), sendo o outro, isto é, aquele que diverge de tais valores, um algoz que serve para fins pedagógicos do ensino através da comparação, tal qual o exemplo trazido pelo autor, onde o romano destacaria os valores de uma cultura que valoriza o intelecto apurado, a razão, a literatura, a arte, a beleza e a higiene, enquanto o bárbaro, por sua vez, destacaria valores de uma cultura que valoriza a brutalidade, a ignorância, a selvageria, o arcaico, a feiura e a sujeira (ainda que ambos os valores não concatenassem, *in factum*, com a concretude dos muitos membros pertencentes a ambas comunidades). Contudo, diante de tal composição ideológica, a pergunta que se desdobraria sobre o indivíduo não seria outra senão: quem você quer ser?

O filósofo brasileiro Edson Teles, em *A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção*, publicado como capítulo do livro *O ódio como política* (2019), destaca tal movimento, tendo como pano de fundo o cenário político brasileiro, reiterando o quanto a construção de uma visão pejorativa referente ao outro acaba por edificar uma ideologia perigosa, porém positivada

em relação a escultura de si, concatenando aquilo trazido por Anderson e Geary. Vejamos as palavras do autor:

A democracia manteve a concepção de segurança pública como a guerra contra o inimigo, este variando entre “bandidos”, militantes de movimentos sociais, jovens negros e pobres, loucos, traficantes, pessoas LGBTIs, indígenas. Em junho de 2013 e em outros momentos de conflitos fora da média aceita pelas políticas de contenção [...], combinou-se a repressão policial com a produção do inimigo e o elogio de um poder higienizante e pacificador (TELES, 2019, p.70).

A ideia aqui presente reitera o princípio da diferenciação, onde a negação do outro instiga a construção de valores reagentes, os quais servem enquanto solução, no sentido de compor um melhoramento daquilo apontado como depreciativo no outro. Assim, temos com o movimento da escultura de si, uma espécie de consequência desencadeada pela degenerescência da identidade alheia (não importando se a identidade atribuída ao outro seja considerada justa ou não); um mito produzido sobre si (dada a exaltação daquilo considerado positivo) que se alimenta de um mito produzido sobre o outro (que confere a exaltação daquilo considerado negativo), servindo para a edificação de um ideal.

Dado o movimento da escultura de si de Onfray e os apontamentos problematizados por Anderson, Geary e Teles frente ao processo de depreciação alheia enquanto força propulsora para a edificação de identidades, chegamos ao entendimento que todo grupo/comunidade/povo ou nação, constrói para si um mito fundado em um movimento similar, o qual recorre a escultura de si enquanto um ideal, visando atender a demanda que a pergunta: quem somos nós?, impõe a todos aqueles que se encontram pertencentes a um mesmo grupo. Contudo, identificamos que para tal afirmação, a negação do diferente se destaca como parte consequente do próprio movimento da escultura de si, onde dizer que eu não sou você, reitera valores que acabam por edificar aquilo que passamos a considerar ser, de fato, as características identitárias de um grupo, isto é, aquilo que os faz ser algo distinto dos demais.

Porém, quando nos referimos aos Estados Unidos da América, muitas das características presentes nas produções de sua cultura pop, reforçam princípios identitários inerentes aquilo que até então viemos ressaltando acerca do processo de diferenciação atrelado a escultura de si, as quais constituem parte de um singular imaginário contextual, que se desdobra em padrões possíveis de

serem identificados como parte essencial do ideário estadunidense. O filósofo John Shelton Lawrence e o teólogo Robert Jewett, juntos produziram a obra intitulada *The Myth of the American Superhero* (2002), onde ambos identificam um certo conjunto de padrões que repetidamente se fazem manifestar em diversos setores da sociedade estadunidense, compondo parte daquilo que eles acabam por denominar ser o monomito⁶³ americano. Segundo os autores

[...] o monomito americano deriva de contos de redenção. Ela seculariza os dramas judaico-cristãos de redenção comunitária que surgiram a partir da ideia de dar sua vida pelos outros e pela zelosa cruzada que busca destruir o mal. Os supersalvadores da cultura pop funcionam como substitutos da figura de Cristo, cuja credibilidade foi corroída pelo racionalismo científico. Mas suas habilidades sobre-humanas refletem uma esperança de poderes divinos e redentores que a ciência nunca erradicou da mente popular (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.06-07)⁶⁴.

A ideia que os autores trazem em sua obra reitera um princípio identitário desenvolvido ao longo dos anos de consolidação da ideia de nação estadunidense, o qual remonta os anos de conflito contra a Inglaterra, ao longo do século XVIII – período em que os Estados Unidos da América ainda fazia parte do conjunto de nações que compunham o conglomerado de colônias de exploração britânica. Para eles, todo o movimento que levou a independência do país em 1776⁶⁵ resultou de um movimento de consolidação daquilo que eles denominam ser o monomito americano, o qual decorreria de um gradual processo de valorização nacionalista que, ao longo dos anos de sua consolidação, passou a distinguir muitos dos seus cidadãos, de seus pares europeus.

⁶³ O termo monomito, utilizado pelos autores, se refere ao termo criado pelo mitólogo estadunidense Joseph Campbell, que entende existir, ao longo da história da humanidade, uma série de pontos chave comuns em diversas culturas distintas, os quais se manifestam nas narrativas contadas que descrevem e immortalizam as histórias dos muitos heróis, figuras míticas e lendárias até hoje recordadas. Esse processo acaba por consolidar o que ele chamou de jornada do herói, a qual traça os pontos de transformação de personagens históricos (ficcionais ou não), de um comum para a sua ascensão (CAMPBELL, 2007).

⁶⁴ No original: “[...] the American monomyth derives from tales of redemption. It secularizes the Judaeo-Christian dramas of community redemption that have arisen on gives his life for others and the zealous crusader who destroys evil. The supersaviors in pop culture function as replacements for the Christ figure, whose credibility was eroded by scientific rationalism. But their superhuman abilities reflect a hope for divine, redemptive powers that science has never eradicated from popular mind” (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.06-07).

⁶⁵ A saber, os EUA fora colônia britânica até o século XVIII onde uma série de revoltas levaram o país, em 4 de Julho de 1776 declarar um estado de independência e, por consequência, oficializar um movimento armado contra as forças britânicas. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/Declaration-of-Independence>. Acessado em: 22/12/2022.

Segundo os autores, ao longo dos anos de exploração britânica, as gerações que ali foram se desenvolvendo, gradualmente passaram a reconhecer no território estadunidense, valores distintivos àqueles presentes em seus pares provenientes da distante Europa, os quais se evidenciavam ao longo do passar dos anos, dado o distanciamento fulcral existente entre ambas culturas, destacado pelas vestimentas, pelas músicas, pelos sotaques e, sobretudo, pelo modo como estes observavam o mundo, em destaque, a visão distintiva que aqueles provenientes da Inglaterra aplicavam sobre àqueles já nativos do território estadunidense, algo que enaltecia um caráter singular de classificação onde era destacado os papéis atribuídos a figura do colono e do colonizador. Assim, para os autores, gradualmente a escultura do eu estadunidense passou a ser edificada, ao mesmo tempo em que o monomito identitário de uma nação que não mais se identificava com o outro se consolidava (JEWETT; LAWRENCE, 2002).

A partir desse ponto temos a consolidação daquilo que acabamos por entender ser os três paradigmas distintivos estadunidense que enaltecem a valorização do eu em detrimento ao outro, algo que se destaca ao transformar o outro em uma espécie de reservatório representativo de tudo aquilo indesejado, estranho e não almejado à escultura de si. Nessa manutenção dialética (onde a face do ideal se constrói a partir da figuração do indesejado), temos enquanto base dessa estrutura, a edificação do primeiro paradigma o qual Jewett e Lawrence destacam como a raiz do monomito americano: o paradigma do Éden. Vejamos as palavras dos autores:

Os contos do monomito americano geralmente começam e terminam em cenários semelhantes ao Éden. Vemos pequenas comunidades de trabalhadores agrários, moradores da cidade ou membros de um grupo de trabalho juntos em harmonia. Então ocorre uma ruptura, que põe em dúvida a eficácia das instituições concebidas para lidar com tais desafios. Como essas instituições e seus líderes falham visivelmente, a visão mítica dita, com clareza, que um super-herói deve agir antes que qualquer coisa próxima ao Éden possa ser restaurada (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.22)⁶⁶.

⁶⁶ No original: "Tales of the American monomyth typically begin and end in Eden-like settings. We see small communities of diligent agrarians, townspeople, or members of a work group together in harmony. Then a disruption occurs, one that calls into question the effectiveness of the institutions designed to cope with such challenges. Because those institutions and their leaders conspicuously fail, the mythic vision dictates with clarity that a superhero must act before any likeness of Eden can be restored" (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.22).

A ideia do Éden trazida por Jewett e Lawrence reitera, tanto o princípio das comunidades imaginadas de Anderson, quanto o mito das nações de Geary, no sentido de atribuir a constituição dos valores nacionais uma sagrada relação de identidade, onde a terra, isto é, o território no qual o indivíduo se encontra pertencente e, por consequência, reconhece como lar, é convertido em um mito, que acaba por simbolizar mais do que apenas um território no qual se reside, mas um conjunto de princípios que tornam a vida de cada particular extremamente importante, para não dizer, vital para a sua manutenção, o que denota uma relação de retroalimentação constante. Isso significa dizer que se a nação simboliza (para seus cidadãos) a manifestação concreta da conquista de uma liberdade outrora almejada, ela o é apenas em decorrência da ação de seus cidadãos, os quais não somente reconhecem tal valor, mas compõe parte da força que fizeram e integram o movimento em prol da manutenção de seus valores, desse modo, tornando o cidadão a manifestação singular de um todo que a sua nação simboliza. Algo que explica, em dada medida, o clássico discurso estadunidense (por muitos entoado) que diz: Sou livre pois vivo no país da liberdade! E nesse contexto, ainda que estranhamente, essa frase acaba por fazer sentido, tanto para o indivíduo, quanto para seus iguais, pois ambos dividem o mesmo paradigma do Éden (que se encontra fundado na crença em um vasto conjunto de valores sagrados de uma nação mítica, mesmo que na concretude, tais valores não venham a se manifestar com tamanha clareza).

A carga simbólica atrelada ao termo Éden, utilizado pelos autores para referenciar o lugar primordial dos valores fundacionais da nação estadunidense, ecoa os pressupostos que se encontram atrelados ao mesmo Éden componente da mitologia judaico-cristã, da qual os primeiros humanos (Adão e Eva) são originários⁶⁷. O termo acaba por compreender um ideal implícito de pureza original, limpo, intocado e imaculado, virgem em um sentido de guardar em si não somente a inocência sacra de uma originalidade mítica, mas por compreender o mesmo enquanto a raiz fundacional daquilo que consiste ser, de

⁶⁷ Segundo a mitologia judaico-cristã, Deus criou o Éden puro, livre de qualquer corrupção, onde ele alimentou com florestas, mares, rios e lagos, animais diversos e os primeiros seres humanos, Adão e Eva. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/biography/Adam-and-Eve-biblical-literary-figures>. Acessado em: 22/12/2022.

fato, um americano de verdade (estadunidense). Nesse sentido, o Éden incorpora um conjunto de valores ontológicos que trazem apogeu a toda degenerescência contingencial, materializada em um espaço territorial limitado por fronteiras muito bem demarcadas, as quais imputam sobre todo cidadão originário deste, uma carga valorativa transcendental, que alimenta, ainda que indiretamente, a crença de que apesar da política, a justiça e seus muitos cidadãos serem falhos, a base estrutural de sua nação, ainda assim se encontraria imaculada.

Ainda que a ideia original que desencadeia a concepção do Éden se refira a um lugar (que possui um referencial concreto), o conceito trazido pelos autores, alertamos, deve ser compreendido enquanto símbolo, sendo entendido enquanto um princípio valorativo atrelado a tudo aquilo considerado sagrado para um determinado grupo de pessoas, sejam eles quais forem, sendo possível entendermos, inclusive, grupos identitários puramente metafísicos ou ideológicos, como pertencentes a uma mesma comunidade edilícia – mesmo que a identidade que acaba por definir o grupo, não encontre, na materialidade territorial, qualquer referencial concreto. Isso significa que é possível pensarmos em diferentes manifestações edilícias como o Éden familiar, o Éden nerd, o Éden republicano, o Éden acadêmico e assim por diante, sendo os valores constituintes de cada Éden particular, um mito que acaba por definir a verdade (ao menos para alguns) concernente àquilo que de fato significaria ser uma família, um nerd, um republicano, um acadêmico ou mais, firmado por princípios teoricamente universais os quais imputam sobre seus agentes, uma unidade singular e igualmente distintiva que, ao mesmo tempo em que define o indivíduo como pertencente ao grupo, o diferencia dos demais.

Tal simbolismo desencadeia um segundo paradigma, o qual identificamos compor o imaginário contextual estadunidense e que se encontra implícito a constituição do (seu) Éden: o paradigma do Apocalipse.

O paradigma do Apocalipse se encontra imbricado a ideia do Éden, por consistir em uma consequência quase que imediata ao movimento de supervalorização, o qual sustenta a manutenção daquilo considerado sagrado. Como um objeto qualquer que depositamos atenção, o Éden passa a exigir daqueles que o compõe e igualmente gozam de sua mítica, o cuidado necessário para que aquilo ofertado seja mantido imaculado, conservado e protegido de

qualquer ação alheia que possa vir a corromper sua sacralidade, sendo esse o cerne do paradigma do Apocalipse. O cuidado, muitas vezes exagerado, pressupõe o medo invisível da corrupção, da invasão ou da ação de um supervilão que acabe tomando de assalto o mágico, mítico e hipervalorizado paraíso simbolizado pelo Éden, o maculando de alguma forma e o transformando naquilo que ele não é (e nem deveria ser), em outras palavras, promovendo sua destruição.

Frente a conjuntura que compõe o mito paradigmático do Éden, acabamos entendendo que a ameaça do Apocalipse decorre de um movimento de hipervalorização depositado a esse lugar (sagrado) e se manifesta através do entendimento (paranoico) de que as benesses que o indivíduo pertencente ao Éden (em tese) venha gozar, são cobiçados por todos, inclusive aqueles que não são pertencentes a essa mesma comunidade. Por serem entendidos como aqueles que desejam as benesses do Éden, os outros acabam por configurarem uma (potencial) ameaça (de proporções apocalípticas), pois a mera possibilidade da invasão do diferente já simbolizaria a corrupção, a transformação e a morte de tudo (ou grande parte daquilo) considerado sagrado para os iguais (membros dessa grande comunidade). Tal movimento se encontra implícito naquilo que Jewett e Lawrence apontam ao referenciar alguns cenários clássicos da cultura pop estadunidense. Vejamos as palavras dos autores:

[...] *Star Wars* começa em uma pequena comunidade agrícola em Tatooine, onde Luke Skywalker obedientemente ajuda seus tios em sua fazenda de subsistência. O Rei Leão da Disney nos apresenta o príncipe filhote recém-nascido Simba, que vive em um paraíso interespecies, livre de violência até que um tio malvado planeja a morte de seu pai. Simba deve suportar o exílio antes de retornar para uma restauração milagrosa de sua própria realeza. E a série de televisão e os filmes de *Star Trek* já nos deram décadas de cenas de abertura com membros da tripulação brincando alegremente na ponte anti-séptica da pacífica *Enterprise* ou da *Voyager*. De repente, um rosto maligno aparece na tela ou uma força misteriosa toma sua nave, quebrando o idílio tecnológico. Depois que as crises são resolvidas, a nave é mostrada de volta ao curso e o Éden assistido pelos computadores é temporariamente restaurado (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.22)⁶⁸.

⁶⁸ No original: “[...] *Star Wars* begins in a small farming community in Tatooine, where Luke Skywalker dutifully helps his aunt and uncle on their subsistence farm. Disney’s *Lion King* presents us with the newborn cub prince Simba, who lives in a violence-free interspecies paradise until a wicked uncle contrives the death of his father. Simba must endure exile before returning for a miraculous restoration of his own kingship. And the *Star Trek* television series and films have now given us decades of opening scenes with cheerfully bantering crew members on the antiseptic bridge of the peaceful *Enterprise* or the *Voyager*. Suddenly an evil face appears on the

A Tatooine de *Star Wars*, a Savana do *Rei Leão* ou as naves *Enterprise* e *Voyager* do *Star Trek*, esses e muitos outros lugares possíveis de serem exemplificados acabam por consistirem em representações simbólicas do sagrado por serem organizados, aparentemente seguros, acolhedores e tranquilos; todos, sem a menor exceção, são apresentados como objetos de cobiça, sujeitos a ameaça da corrupção apocalíptica do outro que almeja dominar e, por consequência, corromper o paraíso idílico, manifestando, com isso, a constante presença de um Apocalipse eminente (presente na figura dos agentes do Império em *Star Wars* que destroem a casa de Luke Skywalker; no temido Scar que destrona o rei Mufasa em o *Rei Leão*; ou mesmo nos poderosos Klingons, no grande Khan, no temido organismo cibernético Borg e outros muitos terríveis vilões que almejam usurpar a Federação Unida dos Planetas em *Star Trek*).

Do temor da ameaça do Apocalipse é que entendemos o movimento onde o outro acaba por ser exaltado enquanto uma ameaça, pois ele denota o perigo da usurpação. Assim é justificada a lógica da segregação, onde cria-se

[...] de um lado, o “cidadão de bem”, trabalhador (ou proprietário) e ordeiro e, de outro, o vagabundo, o vândalo, drogado, arruaceiro, o indivíduo fora das bordas que delimitam o possível autorizado pela ordem. [...] A norma se impõe pela força (e apoia-se nas leis) e sua lógica é a da produção do anormal, do patológico, em relação ao qual ela deve agir com rigor para curá-lo, eliminá-lo ou, ao menos, anulá-lo (TELES, 2019, p.71).

Tendo o Éden como o espaço idílico cobiçado por forças que almejam sua usurpação, acabamos chegando em um ponto onde toda ação contra aqueles que representam uma (possível) ameaça a ordem e aos valores concernentes a esse lugar (considerado sacro para muitos), se converte em uma reação, pois, em meio a tal lógica, o outro acaba por aglutinar em si, todo um vasto conjunto de pressupostos valorativos que reiteram sua figuração enquanto agente de um (possível) Apocalipse eminente, justificando, em dada medida, (re)ações preventivas que visam a eliminação, o extermínio e até mesmo a obliteração de

screen or a mysterious force seizes their ship, shattering the technological idyll. After the crises is resolved, the starship is shown back on course, the computer-assisted Eden temporarily restored” (JEWETT; LAWRENCE, 2002, p.22).

tudo aquilo que poria o Éden em risco. O que nos leva ao terceiro paradigma, o qual identificamos compor o imaginário contextual estadunidense e que decorre da ameaça constante trazida pela iminência do Apocalipse: o paradigma do Guardião.

O Guardião do Éden é uma consequência quase que imediata ao temor do Apocalipse que o outro (e sua corrupção) acaba por representar. Figurado muitas vezes na imagem do herói, o Guardião é aquele que se põe a frente da ameaça do Apocalipse a fim de combatê-lo e restringir o seu avanço na busca por corromper o Éden. Tal como a figura divina de Heimdall, que se coloca frente as portas de Asgard, impedindo com que os indignos adentrem ao reino divino⁶⁹; como os muitos super-heróis das HQs que arriscam suas próprias vidas para enfrentar as mais diversas ameaças; ou mesmo como os (famigerados) vigilantes que circundam a fronteira entre os EUA e o México, assassinando imigrantes ilegais⁷⁰, todos que assumem tal papel acabam sendo justificados por se encontrarem sob a égide do Guardião, na busca por proteger algo que para eles é considerado sagrado, portanto, validando as suas ações, mesmo que essas irrompam qualquer princípio de legalidade.

O paradigma do Guardião acaba por se tornar um símbolo recorrente na cultura contemporânea, pois descreve as práticas assumidas por um grande conjunto de personagens da cultura pop. Ao observarmos suas ações, é possível vislumbrar a face justificacional manifesta enquanto um eco sempre presente no momento em que uma personagem empunha armas, veste uma máscara e parte para ação. Assumindo o papel de defensores de um conjunto de valores (muitas vezes nebulosos), o herói (Guardião) mascara a ilegalidade de sua atividade ao recorrer a argumentos que enaltecem a necessidade de sua intervenção, algo

⁶⁹ Heimdall é a figura de um grande e forte guerreiro da mitologia nórdica, que guarda a ponte (*bifrost*) que liga a terra (*midgard*) com o reino sagrado dos deuses (*asgard*). Seu papel é prevenir que aqueles não dignos de adentrarem as terras sagradas avancem e desfrutem das benesses reservada aos dignos. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/Heimdall>. Acessado em: 22/12/2022.

⁷⁰ Aqui referimo-nos ao *Minutemen project*, fundado em 2004, nos EUA e que consiste, basicamente, em uma organização miliciana de voluntários que assumiram a responsabilidade de fiscalizar as fronteiras dos EUA com o México, a fim de prevenir a invasão de imigrantes ilegais no país. Fortemente armados, o grupo é acusado de tortura, assassinato e promoção do terror, porém, ainda se encontra em atividade no país, se valendo do apoio de congressistas conservadores que validam a manutenção do grupo. Para maiores informações: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/intelligence-report/2005/minutemen-other-anti-immigrant-militia-groups-stake-out-arizona-border>. Acessado em: 22/12/2022.

que imputa sobre sua existência um caráter de essencialidade, como que afirmando que sem sua intervenção, o mal prevaleceria e o Éden, isto é, todo um vasto conjunto de valores considerados sagrados, acabariam por ser corrompidos, desse modo, ressaltando a importância de sua existência.

O destaque relativo a figura do Guardião está no entendimento atrelado a sua própria existência, a qual implica a ele um caráter de necessidade dada a iminência do Apocalipse, isto é, da configuração (imaginária) de uma ameaça sempre presente, muitas vezes materializada nas contingências que maculam a concretude em que vivemos, como a corrupção política, a violência doméstica ou mesmo os entraves judiciais que impossibilitam a materialização daquilo até então entendido enquanto justiça. O problema relativo a figura do Guardião está na transcendência de sua ação, o que o coloca como uma figura superior a toda contingência, incluindo os princípios de legalidade e ilegalidade, denotando a ele e apenas a ele o poder de avaliar, julgar e punir, independentemente de qualquer validação institucional, visto que sua motivação se encontraria fundada em valores superiores (além de todo bem e mal contingencial), sendo a preservação dos valores intrínsecos ao Éden, sua única diretriz.

Munido por um princípio motivador o qual releva a manutenção de sua própria segurança em detrimento a defesa de um conjunto de valores (tidos enquanto superiores e entendidos como positivos para muitos), a figura do Guardião facilmente é convertida (e confundida) com a ideia de um mártir *outsider*, que, ao mesmo tempo em que sacrifica seu próprio bem estar para proteger o Éden de uma possível usurpação, entende que para tanto, deve fazer uso de práticas não muito aceitáveis socialmente, como a invasão de privacidade, a destruição de propriedades, a coerção, o medo, o uso de armas, o abuso da violência física e mental, e outras práticas escusas, para fins de garantir um bem maior para todos (que, em tese, gozam das benesses do Éden).

A relação existente entre a justificativa para a existência do Guardião e a conversão de sua imagem em mártir *outsider*, remonta as raízes de um imaginário comum atribuído à figura do herói, o qual o exalta como símbolo vivo de um sacrifício essencial, isto é, um sacrifício necessário para que tudo aquilo tido e entendido enquanto um bem maior seja garantido e sustentado, pois sem ele, o mal prevaleceria e o bem, por sua vez, acabaria por ser usurpado, privando muitos de suas benesses. Tal imagem é consagrada na mitologia judaico-cristã,

com a figura do arcanjo Miguel, registrado na pintura de Guido Reni⁷¹, como aquele que, apesar de simbolizar todo um vasto conjunto de valores sacros concernentes ao bem divino, usa de uma violência (necessária) para obliterar o mal do Apocalipse trazido pelo demônio e que tende ameaçar o Éden por ele defendido.



Figura 21: Arcanjo Miguel – Guido Reni, 1636

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Guido_Reni_031.jpg

Acessado em: 18/03/2022

A espada empunhada, a corrente pronta para aprisionar sua vítima e o pé pressionando a cabeça de seu algoz não trazem qualquer questionamento a autoridade do arcanjo em agir de tal modo, visto o fato de a vítima de tal ação ser quem ela é: um demônio. Ainda que o arcanjo, por ser um agente representante de um bem maior, em tese, devesse representar a preservação de princípios maiores como o perdão, o cuidado e a não violência, em dada situação, sua ação parece ser muito bem justificada, visto fato de o próprio imaginário contextual salientar a importância do combate ao mal, ainda que para isso, certos princípios (teoricamente) intransponíveis, sejam flexionados, o que

⁷¹ Guido Reni foi um renomado pintor italiano, nascido em 1575, expressão do movimento barroco europeu. Seu falecimento é datado no ano de 1642.

converte o arcanjo em um mártir, por corromper seus princípios em nome da preservação de algo que (aparentemente) beneficiará muitos, algo que reforça a sua qualidade de Guardião.

Ainda que o imaginário seja movido por adversidades contextuais que instigam interpretações e, por consequência, alimentam representações que, por sua vez, retroalimentam posicionamentos, reflexões, pulsões e muito mais, certos paradigmas parecem se fazer (sempre) presentes, sobretudo quando tratamos da cultura estadunidense e suas manifestações na cultura pop. Ao observarmos algumas muitas manifestações representacionais provenientes da cultura pop estadunidense, é recorrente a exaltação da figura do Guardião enquanto um mártir *outsider* apresentado enquanto alguém sempre disposto a sacrificar sua própria segurança para defender princípios valorativos considerados sagrados e necessários serem protegidos da ameaça de um Apocalipse que põe em risco sua perpetuação, o que fomenta a manutenção de uma escultura de si ideal paulatinamente reforçada em (muitas de) suas produções.

Do arcanjo que deflagra sobre o demônio toda ferocidade de uma (justificada) punição (aparentemente) merecida, ao cowboy pistoleiro que executa todos aqueles que propagam o caos e transgridem as leis roubando, matando ou estuprando jovens inocentes; do vigilante mascarado e seus princípios valorativos (quase) sempre nobres – que validam a ilegalidade de sua existência –, aos (super) governantes (exageradamente) aclamados, os quais combateram os britânicos pela independência⁷², lutaram contra a escravidão⁷³ e enfrentaram os (temidos) nazistas⁷⁴; todos esses exemplos e mais, configuram um quadro que não estranhamente fomenta produções onde, de maneira

⁷² Referimo-nos a George Washington, o primeiro presidente dos EUA, nascido em 1732 e que liderou o país em sua campanha pela independência. Seu falecimento é datado no ano de 1799. Para maiores informações: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/george-washington/>. Acessado em: 22/12/2022.

⁷³ Referimo-nos a Abraham Lincoln, o 16º presidente dos EUA, nascido em 1809 e que liderou a campanha para a abolição da escravidão no país, sendo assassinado no ano de 1865. Para maiores informações: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/abraham-lincoln/>. Acessado em: 22/12/2022.

⁷⁴ Referimo-nos a Franklin Delano Roosevelt (FDR), o 32º presidente dos EUA, nascido em 1882, reconhecido por liderar a nação ao longo de todo o período da Segunda Guerra Mundial. Seu falecimento é datado no ano de 1945. Para maiores informações: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/franklin-d-roosevelt/>. Acessado em: 22/12/2022.

reiterada, grandes ameaças só são possíveis de serem vencidas a partir da ação daquele que ousar transgredir os limites da legalidade, ou mesmo do provável, seja na manifestação de figuras dotadas de super-habilidades ou de presidentes que pilotam aviões de guerra para combater alienígenas⁷⁵.

Frente a isso, chegamos a um ponto onde podemos definir que o imaginário contextual estadunidense é estruturado, não somente, mas sobretudo por um conjunto de paradigmas que instigam a manutenção de representações corriqueiras ao universo de sua cultura pop e que decorrem de um movimento de consolidação de uma escultura de si, embasada nos princípios paradigmáticos do Éden, do Apocalipse e do Guardião.

2.4 POLÍTICA, GUERRA FRIA E OS ESTADOS UNIDOS DOS ANOS 1980

O movimento que se encontra estruturado sob os paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardião, configura uma parte de extrema relevância para o entendimento da produção da cultura pop estadunidense, sobretudo àquelas relativas ao campo do entretenimento. Mesmo produções que (diretamente) visam divergir dessa dinâmica, indiretamente flertam com esses mesmos paradigmas, ao reproduzir a lógica que alimenta a valorização (radical) de lugares (ainda que não concretos), o temor de sua dissolução e a necessidade de sua preservação. Pensado enquanto paradigmas simbólicos, o Éden, o Apocalipse e o Guardião se destacam na cultura pop estadunidense, como algo sempre reiterado e possível de ser observado no padrão narrativo ecoado na manifestação das muitas representações interpretativas, as quais ganham roupagens diversas em acordo com os diferentes imaginários contextuais vividos.

Seja em um filme, em uma História em Quadrinhos, em uma música ou em outra produção pop qualquer, os paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardião se fazem presente na medida e que valores são defendidos, algozes são construídos e a necessidade de preservar tudo àquilo entendido enquanto algo positivo, se faz enaltecer. Porém, a evidência de tais manifestações ganha

⁷⁵ Referimo-nos aqui ao presidente Thomas J. Whitmore, personagem ficcional do filme *Independence Day* de 1996, interpretado pelo ator estadunidense Bill Pullman e que acabou se tornando um ícone da cultura pop (*sci-fi*), por ter liderado o país (e o planeta) em um ataque contra as forças invasoras alienígenas. Para maiores informações: https://hero.fandom.com/wiki/Thomas_Whitmore. Acessado em: 22/12/2022.

destaque em períodos de grande fomento ideológico, o que nos leva a refletir sobre o caldo cultural dos EUA da década de 1980.

Para entendermos o imaginário contextual dos EUA desse período, é necessário entender os eventos que levaram a ebulição ideológica que tomou a nação (como um todo) e o papel que a guerra contra o ideal socialista e os modelos comunistas tiveram na promoção das representações desse período. Para tanto, os eventos posteriores ao término da Segunda Guerra Mundial foram de extrema relevância para o germinar da semente de tal posicionamento – que passou a ser inflamado pelo conservadorismo estadunidense, ao longo das décadas seguintes.

Após o término da Segunda Guerra Mundial⁷⁶, os EUA logo se viu em uma situação um tanto desconfortável, visto as evidentes discordâncias políticas e econômicas deste com a União Soviética, país que, ao longo do conflito fora seu aliado no combate ao nazismo, conforme apontamos anteriormente. Porém, ainda que a vitória trouxesse a nação estadunidense um sentimento de conquista, os desacordos frente ao modelo de Estado Soviético (que vinha ganhando adeptos ao redor do globo) feriam o cerne da propaganda estadunidense, sobretudo os discursos referentes a ideia de liberdade (de consumo), crescimento econômico e retenção de capital (algo que flertavam diretamente com os modelos liberais de gestão até então adotados).

Com o retorno das tropas estadunidenses, o estímulo ao consumo de bens duráveis como casas, apartamentos, carros, eletrodomésticos e mais, incitavam o entendimento de que a derrocada do nazismo simbolizava o início de um período de paz, onde o cidadão poderia aliviar suas tensões e adquirir bens que o permitissem viver uma vida menos preocupada, investir em trabalho, construir uma família, admitir momentos de lazer e projetar um futuro estável num país (aparentemente) bom de se viver. Assim a década de 1950, na mesma medida em que marcou um grande período de investimento publicitário em um (super) idealizado *american way of life*, também germinou o temor frente a modelos políticos/econômicos divergentes que expusessem as fragilidades do capitalismo, como vinha anunciando o comunismo soviético, com sua ideia de

⁷⁶ Que contou com a participação estadunidense entre os anos de 1941 e 1945.

comunidade global, promoção do bem comum, dissolução do individualismo e combate ao acúmulo de bens.

Com isso, as divergências ideológicas de ambos modelos passaram a ganhar um corpo político cada vez maior, ganhando destaque e maior fervor quando o senador estadunidense Joseph McCarthy⁷⁷ instigou, junto a corte do senado estadunidense uma aberta caçada a condutas consideradas anti-patrióticas. As ações encabeçadas pelo *Comitê de Investigação de Atividades Anti-Americanas* (HUAC)⁷⁸, tinham por objetivo censurar, punir e (literalmente) por sob vigia todo e qualquer cidadão que estivesse envolvido, direta ou indiretamente com os ideais socialistas ou com células de partidos comunistas. Bastando para punir alguns, muitas vezes, apenas o desvelar de um pequeno flerte com ideologias que versassem com princípios humanitários ou divergissem dos princípios básicos do capitalismo (fervoroso) e suas consequências, como a desigualdade social e o (desenfreado) incentivo à exploração. Tal período, conhecido como *macarthismo*, consagrou as divergências ideológicas entre as duas grandes potências globais daquele período, os EUA e a URSS, frisando, não somente o desacordo nacional com os princípios políticos que muniam o comunismo, mas, ao mesmo tempo, determinando que tais princípios não convergiam com os ideais estadunidenses, portanto, os transformando, com o peso da lei, em algozes, puníveis pela estrutura legal de sua nação (FARIA; MIRANDA, 2020).

Ainda que as ações do comitê e a lei de punição anti-patriótica tenham durado, oficialmente, apenas 3 anos, de 1952 à 1954⁷⁹, o *macarthismo* teve um papel estruturante fundamental, por ter edificado um movimento justificacional perigoso de cerceamento nacional, onde o patriotismo passou a significar mais do que simplesmente ter uma relação sensível com sua pátria, mas passou a simbolizar um pernicioso nacionalismo (cego) de vigília sob o próximo, instigado

⁷⁷ Senador estadunidense pelo Estado de Wisconsin dentre os anos de 1947 e 1957.

⁷⁸ A sigla HUAC, significa, em inglês, House Un-American Activities Committee. Fundado no ano de 1938, o comitê tinha por objetivo investigar, coibir, punir e cercear manifestações anti-patrióticas (a partir de uma ótica estritamente conservadora e problemática, flertando com perigosos posicionamentos preconceituosos e ditatoriais). Na década de 1950, o movimento se voltava contra discursos que flertassem com os ideais socialistas, ou mesmo apoiassem, mesmo que indiretamente, governos ou modelos políticos abertamente comunistas ou que fossem entendidos enquanto tal. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/House-Un-American-Activities-Committee>. Acessado em: 22/12/2022.

⁷⁹ Revogada por ferir a 1ª emenda da constituição estadunidense.

pela possibilidade de que qualquer pensamento livre, crítica ou reflexão que pusesse em xeque a política nacional, suas leis ou seus ideais econômicos de prosperidade e consumo, pudesse significar uma transgressão aos valores patrióticos, condenando muitos a esfera da exclusão social, isto é, da exclusão simbólica do cerne nacional, portanto, colocando alguns cidadãos em um (perigoso) não-lugar, onde esses não mais se encontrariam amparados pelos mesmos princípios (apaziguadores) que os demais.

A separação imputada sob os cidadãos, entre patriotas (apaziguados) e anti-patriotas (desconfortados), fomentou o imaginário da época com uma forçosa vinculação de dois movimentos, outrora divergentes, sujeitando a ideia de desconforto nacional à uma única e mesma máxima comum: o comunismo. A falta de clareza com relação àquilo que constituía ser adepto aos princípios socialistas, ou adepto ao movimento político comunista, trouxe, por consequência, à tona a ideia de que ser crítico das estruturas sociopolíticas, culturais, econômicas e históricas de sua nação consistia, diretamente, em um flerte com o socialismo ou com o comunismo (muitas vezes entendidos como algo único e inseparável). E como ambos já eram tratados com negatividade (e temor) pela política conservadora nacional, a caçada ao comunismo muito cedo se tornou uma caçada ao divergente, entendido enquanto uma ameaça voltada para a destruição do paraíso idílico nacional. O discurso de Joseph McCarthy no senado estadunidense, em junho de 1951, reitera a ideia (paranoica) da ameaça conspiratória e o temor da dissolução da estrutura nacional que o divergente trazia à sua ideia de nação. Vejamos suas palavras:

Como podemos explicar nossa situação atual a menos que acreditemos que homens de alto escalão neste governo estão se reunindo para nos entregar ao desastre? Isso deve ser o produto de uma grande conspiração, uma conspiração em escala tão imensa que supera qualquer empreendimento anterior na história do homem. Uma conspiração de infâmia tão negra que, quando finalmente for desmascarada, seus principais representantes serão para sempre merecedores das maldições de todos os homens honestos... Qual é o objetivo da grande conspiração?... Diminuir os Estados Unidos nos assuntos mundiais, enfraquecer-nos militarmente, confundir o nosso espírito com a conversa de rendição no Extremo Oriente e prejudicar a nossa vontade de resistir ao mal. Para qual finalidade? Para que possamos ser contidos, frustrados e finalmente: ser vítimas da intriga soviética de dentro e da agressão militar russa de fora. Isso é exagero? Houve muitos exemplos na história de estados ricos e poderosos que foram corrompidos por dentro, enfraquecidos e enganados até serem

incapazes de resistir à agressão (McCARTHY apud JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.192).⁸⁰

Nesse contexto, a ideia de conspiração reitera o clamor pela defesa dos valores idílicos, os quais se encontram presentes no discurso de McCarthy, de maneira diretiva, no momento em que esse atribui a nação estadunidense, os adjetivos de nação rica e poderosa, ao mesmo tempo em que coloca esses mesmos adjetivos sob a ameaça da corrupção. Com isso, a separação entre o bem e o mal se configura como parte ativa da dinâmica política corrente, pondo sob o véu da ameaça a ser combatida, todo o vasto conjunto de tipos que, para aquele período, simbolizava uma ameaça aos princípios e valores concernentes àquilo pretendido defender: uma ideia conservadora de nação que resiste as mudanças (independentemente de quais forem). Pois, conforme as palavras de Jewet e Lawrence:

Os estereótipos radicais são os corolários lógicos da teoria da conspiração. Eles formam imagens de santos perfeitamente bons travados em batalha com vilões perfeitamente malignos. Essa divisão do mundo em pessoas boas e más é um componente crucial do complexo do Capitão América, visível na Segunda Guerra Mundial, na Guerra Fria de 1945-90, na Guerra do Vietnã, na Guerra do Golfo e na [...] “guerra ao terrorismo”. Nenhuma dessas lutas teria ocorrido como ocorreu sem esses estereótipos (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.215)⁸¹.

A transformação do outro em um inimigo (declarado), como foi o caso do comunismo (do socialismo e de todo pensamento considerado anti-patriótico, ou simplesmente crítico à nação estadunidense), trouxe, para os anos vindouros da

⁸⁰ No original: “How can we account for our present situation unless we believe that men high in this Government are concerting to deliver us to disaster? This must be the product of a great conspiracy, a conspiracy on a scale so immense as to dwarf any previous such venture in the history of man. A conspiracy of infamy so black that, when it is finally exposed, its principals shall be forever deserving of the maledictions of all honest men... What is the objective of the great conspiracy?... to diminish the United States in world affairs, to weaken us military, to confuse our spirit with talk of surrender in the Far East and to impair our will to resist evil. To what end? To the end that we shall be contained, frustrated and finally: fall victim to Soviet intrigue from within and Russian military might from without. Is that farfetched? There have been many examples in history of rich and powerful states which have been corrupted from within, enfeebled and deceived until they were unable to resist aggression” (McCARTHY apud JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.192).

⁸¹ No original: “Radical stereotypes are the logical corollaries of the conspiracy theory. They form images of perfectly good saints locked in battle with perfectly evil villains. The division of the world into good and bad people is a crucial component of the Captain America complex, visible in World War II, the Cold War of 1945-90, the Vietnam War, the Gulf War, and the [...] ‘war on terrorism’. None of these struggles would have occurred as they did without such stereotypes” (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.215).

Guerra Fria, um estado de vigília perene, onde a possibilidade da conspiração se apresentava como uma constante. Ainda que as disputas políticas e militares de fato ocorressem, envolvendo espionagem, assassinato e demais jogos de intrigas internacionais, o terror propagado, já na década de 1950, instigou o imaginário estadunidense a retroalimentar sua dinâmica, passando a imputar sobre si, uma lógica peculiar de estruturação semântica, onde ser patriota ou anti-patriota, passou a ganhar grandes dimensões, muito além das fronteiras políticas existentes entre os EUA e a URSS. Desse modo, o anti-patriotismo, podemos definir, em um sentido universalista, se tornou uma espécie de grande guarda-chuva, que atendia desde o terrorista ao crítico; e, por sua vez, o patriota, passou a aglutinar em si, um mesmo conjunto radical de tipos, do cidadão alheio à política ao fervoroso nacionalista. E como o estímulo ao embate promulgado pelo *macarthismo* fomentava grupos radicais a ação, de maneira inevitável, consequências passaram a despontar e qualquer evento passou a simbolizar um embate de proporções homéricas.

Os avanços nas mais diversas áreas não mais representavam apenas conquistas singulares, mas sim, passos rumo a supremacia política do regime da qual a mesma fora originária, sendo usada como argumento para destituir o outro de sua (pseudo)superioridade, ou simplesmente servindo enquanto ferramenta para a depreciação alheia; alimentando, desse modo, toda a produção proveniente da cultura pop. Da chegada à lua em 1969, que levou o primeiro cidadão estadunidense a pisar em solo intergaláctico (marcando o território lunar não somente com sua pegada, mas com a bandeira de seu país – e não de seu planeta)⁸², ao campeonato mundial de xadrez de 1972, que consagrou o estadunidense Bobby Fischer como campeão, desbancando a hegemonia soviética e deixando Boris Spassky em segundo lugar⁸³, tudo

⁸² Celebradas enquanto símbolos da superioridade, as conquistas nacionais, ao longo das décadas da Guerra Fria, passaram a ganhar um corpo propagandístico de grande escala e o nacionalismo (estadunidense) passou a ser inflamado, transformando os agentes de tais conquistas em verdadeiras celebridades. A exemplo, cabe ressaltar os casos dos astronautas Neil Armstrong, Buzz Aldrin e Michael Collins que, após retornarem à terra, fizeram um tour internacional (financiado pelo governo estadunidense), visitando 24 diferentes países ao longo de 38 dias, incluindo um (aclamado) encontro com a rainha Elizabeth II no (conhecido) palácio de Buckingham. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/topic/Apollo-11>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸³ O mundial de xadrez de 1972 foi aclamado como um evento símbolo da Guerra Fria, visto o fato de a hegemonia Soviética ter sido ameaçada pela (inesperada) escalada de Bobby Fischer, um jovem estadunidense que, devido ao seu feito, ganhou um grande destaque midiático,

simbolizava um valor transcendental, como que afirmando que cada conquista estadunidense significasse a superioridade de sua pátria e de tudo que ela representava enquanto nação.



Figura 22: Michael Collins, Neil Armstrong, Queen Elizabeth and Edwin "Buzz" Aldrin, 1969

Fonte: <https://people.com/royals/queen-elizabeth-awkward-encounter-neil-armstrong-after-moon-landing/>
Acessado em: 27/05/2022

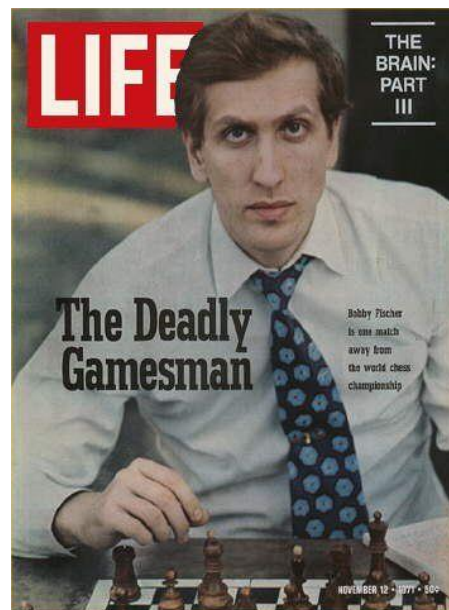


Figura 23: Bobby Fisher – Life cover, 1972

Fonte: https://ace942.tripod.com/chess_hall_of_fame/pic062.html

Acessado em: 27/05/2022

Porém, apesar de um aclamado nacionalismo elevar e, igualmente, superestimar os valores patrióticos estadunidenses (em um sentido midiático e publicitário), no cenário político internacional, as tensões entre os EUA e a URSS não demonstravam, de maneira concreta, a superioridade nacional sobre o regime de seu algoz. A luta de cidadãos negros estadunidenses que clamavam pelo reconhecimento de seus direitos civis⁸⁴ (em meio a um país que defendia uma liberdade condicionada apenas a um determinado tipo de cidadão),

propagandeado como um símbolo da superioridade estadunidense. Após sua vitória, ele participou de incontáveis programas de televisão, aparecendo em capas de revistas e cedendo entrevistas para diversos programas de entretenimento, consagrando seu nome como referência da cultura pop estadunidense. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/biography/Bobby-Fischer>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸⁴ A luta pelos direitos civis nos EUA ficou marcada pela Grande Marcha a Washington, no ano de 1963, a qual trouxe como pauta a busca por igualdade de direitos entre os negros e os brancos, que ainda compunham políticas estaduais em todo o território nacional, legitimando a perpetuação do preconceito e de violência voltada a toda a comunidade negra ao longo desse período. Para maiores informações: <https://thekingcenter.org/>. Acessado em: 22/12/2022.

manchou sua história com diversas mortes, linchamentos e prisões, tendo seu ápice com os assassinatos dos ativistas Malcolm X⁸⁵, em 1965 e Martin Luther King Jr.⁸⁶ em 1968; a ascensão do republicano Richard Milhous Nixon⁸⁷, em 1969, apesar de reiterar o ideário patriótico nacionalista, descambou em um vergonhoso caso de corrupção e espionagem nacional encabeçado pelo seu partido, envolvendo propinas e um intrincado esquema de intimidação política desvelado pelo caso *Watergate*⁸⁸, em 1972, o levando a renunciar seu posto em 1974; a prolongada incursão do país na guerra do Vietnã⁸⁹, em 1959 e a retirada de suas tropas em 1975, não trouxe um sentimento de vitória para o país que, em meio aos movimentos de revolta, os quais clamavam pelo fim da política intervencionista, trouxe para a nação um grande conjunto de soldados mutilados e traumatizados que contrapunha o ideário de pátria soberana.

Isso tudo alimentava um desconforto político/nacional que transitava entre a factualidade das tensões correntes e o valor mítico imputado sobre o ideário patriótico estadunidense, que ganhava um corpo cada vez mais inflado. Por isso, atentamos em ressaltar que o imaginário contextual dos EUA da década de 1980, ressonava (em eco), o clamor de um grupo (político) que acabou despontando em meio a esse longo período de tensões, e que exigia a manifestação soberana de uma pátria que não se curvasse frente ao inimigo e, tal qual provou ser, a exemplo da vitoriosa incursão na Segunda Guerra Mundial, demonstrasse ser, de fato, um país forte, resistente, inteligente, dedicado, ou, como outrora afirmara Joseph McCarthy, um país rico e poderoso.

⁸⁵ Ativista estadunidense pela causa dos direitos civis, nascido no ano de 1925 e assassinado no ano de 1965. Para maiores informações: <https://malcolmx.com/>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸⁶ Ativista estadunidense pela causa dos direitos civis, nascido no ano de 1929 e assassinado no ano de 1968. Para maiores informações: <https://thekingcenter.org/>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸⁷ Richard Nixon, nascido em 1914, foi o 37º presidente dos EUA, entre os anos de 1969 à 1974. Sendo o primeiro e único presidente a renunciar ao cargo até a atualidade. Seu falecimento é datado no ano de 1994. Para maiores informações: <https://www.whitehouse.gov/about-the-white-house/presidents/richard-m-nixon/>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸⁸ O caso *Watergate* marcou a política estadunidense pelo escândalo de espionagem, propinas e intimidações que envolviam órgãos do governo federal diretamente ligados ao presidente. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/event/Watergate-Scandal>. Acessado em: 22/12/2022.

⁸⁹ A intervenção do país na Guerra do Vietnã, que se estendeu de 1954 à 1975, acabou por se transformar em um problema nacional, visto o longo desenrolar do conflito que não encontrava uma possível resolução, sendo em 1975, o ano em que os EUA se retirou do Vietnã e encerrando sua participação na guerra, sem vislumbrar uma solução. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/event/Vietnam-War>. Acessado em: 22/12/2022.

Contudo, o período em que o presidente James (Jimmy) Carter atuou, entre os anos de 1977 à 1981, não trouxeram um vislumbre para a efetivação de tal horizonte almejado. Sua política voltada para trazer paz a Guerra Fria (através da diplomacia) contrapunha a ideia de soberania alimentado pelo conservadorismo nacional. Apesar do fato de o acordo da SALT-I estivesse em pleno vigor (desde 1972) – o qual imputava sobre ambas as nações um limite na produção e estocagem de armas estratégicas de combate militar –, os acordos da SALT-II, que colocariam limites nas políticas intervencionistas de ambas as nações, trazia consigo uma problemática um tanto desconfortante, pois colocava em equivalência o poderio militar de ambas as nações, dando a entender que a URSS se equiparava aos EUA, sendo necessário um tratado onde ambos os lados limitassem seus avanços na indústria bélica, a fim de proteger o mundo de um conflito de grandes proporções. A audácia pressuposta por tais medidas realçava o entendimento de equivalência subentendida entre os EUA e a URSS, algo que entendemos corroborar com um sentimento de desconforto para aqueles que defendiam o ideário de pátria soberana, desse modo, ofendendo, em certa medida, o orgulho (de uma grande parcela da população).

Em meio a esse caldo de desconfortos e tensões, em 24 de dezembro de 1979, a URSS invadiu o Afeganistão, enviando um largo contingente militar em apoio as tropas que lutavam pela soberania da República Democrática (comunista) Afegã, desse modo, descumprindo os acordos outrora sinalizados pela SALT-II, que, em tese, imputava, sobre ambas as nações, um pacto de não uso do poderio militar para sujeitar regimes a sua ideologia.

[Contudo,] essa invasão [...] estava de acordo com as ideias [políticas soviéticas], segundo as quais a URSS deveria invadir qualquer local onde o modelo ou a influência soviética estivesse ameaçada. Assim, tropas soviéticas entraram no Afeganistão para tentar manter no poder os grupos de que eram aliadas (FARIA; MIRANDA, 2020, p.49).

As consequências de tal avanço foram imediatas, pois denotou um (certo) desleixo, por parte da URSS em relação, não somente aos acordos e pactos firmados com os EUA, mas com a própria imagem detida pela nação estadunidense. O que queremos dizer com isso é que o descumprimento dos acordos sinalizados pela SALT-II e a invasão ao Afeganistão enviou uma mensagem ao governo estadunidense, mesmo que não intencional: que

independente de sua política apaziguadora, a URSS é soberana e ninguém poderia dar limites a suas próprias ambições políticas, em outras palavras, a URSS se mostrou soberana enquanto os EUA ainda investia em resoluções diplomáticas. John Lewis Gaddis escreveu sobre o impacto que tal evento teve nos anos seguintes da política estadunidense, em sua obra *História da Guerra Fria* (2006):

[Em] janeiro de 1980 [foi o] mês em que o Presidente Carter retirou o tratado SALT-II do senado, cancelou o embarque de grãos e a concessão e tecnologia para a URSS, pediu substancial aumento no orçamento de defesa, anunciou que os Estados Unidos boicotariam os Jogos Olímpicos de Moscou e denunciou a invasão do Afeganistão como a “mais séria ameaça à paz desde a Segunda Guerra Mundial.” Mudança radical de um presidente que, três anos antes, ao assumir o cargo, manifestara a esperança de pôr um ponto final na Guerra Fria (GADDIS, 2006, p.203).

A política apaziguadora do governo Carter sofreu um grande golpe com a invasão ao Afeganistão, exigindo uma radical mudança de orientação, tendo de responder as exigências de uma grande parcela da população que, após o golpe soviético, se sentiu autorizada a cobrar de seu líder uma posição mais enfática, radical e, porque não dizer, mais violenta. O golpe soviético, nos anos finais do governo Carter, (re)acendeu a chama do radicalismo conservador estadunidense da década de 1950, que ansiava pela soberania de seu país, (re)ativando movimentos patrióticos conservadores que almejavam pelo retorno de um Capitão América que encerrasse aquele conflito com um grande cruzado de direita na face de Lenin, Stalin, Marx e todos os demais símbolos soviéticos, e que, de uma vez por todas, apontasse o dedo para o mundo e reiterasse sua superioridade.

Como as eleições presidenciais ocorreriam no mesmo ano em que as medidas salutaras do democrata Jimmy Carter entravam em vigor, sua tentativa de reverter a situação do Afeganistão não trouxe resultados e sua imagem ficou extremamente desgastada, sobretudo frente aos anseios conservadores, o que garantiu a vitória (esmagadora) de seu adversário republicano, Ronald Regan, nas eleições de 1980, vencendo em 44 dos 50 estados votantes (sem contar a capital Washington).

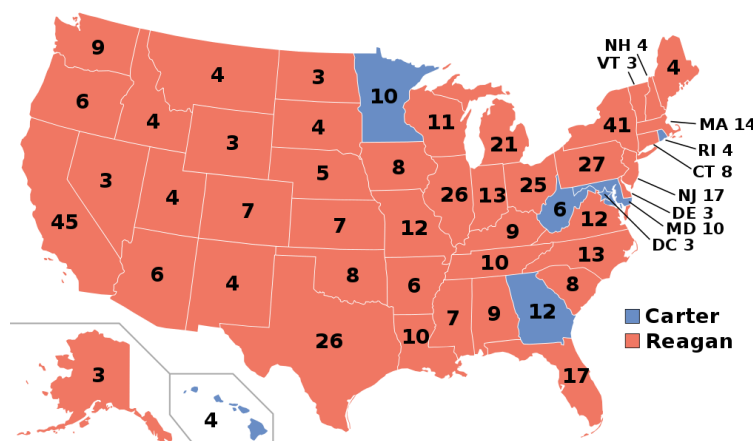


Figura 24: Resultado das eleições estadunidenses, 1980

Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/a-alternancia-de-poder-nos-eua-veja-todos-os-presidentes-eleitos-ate-hoje/>

Acessado em: 06/06/2022

Com uma campanha centrada na polarização radical entre os EUA e a URSS, Reagan instigava a necessidade de um encerramento imediato à Guerra Fria, alimentando o imaginário maniqueísta da década de 1950, onde o tipo patriota/nacionalista, consistia ser o cidadão de bem, portanto, o defensor de valores positivos concernentes ao bem, o que, instigava os anseios já presentes no imaginário nacional, os quais clamavam pela soberania de seu país.

A América, marcada [...] pela crise econômica e com o orçamento ainda limitado pelo programa social [de Carter e] dos democratas, viu no republicano Ronald Reagan o homem capaz de recoloca-la de pé e o elegeu em fins de 1980. A era Reagan deu forma institucional à reação conservadora [...], aprofundando as tendências já existentes na metade final do governo Carter⁹⁰. A estratégia da *nova direita* para as relações internacionais era oposta a qualquer multilateralização destas e contrária ao diálogo [...], buscando restaurar uma bipolaridade com vantagens estratégicas para os EUA (VIZENTINI, 2004, p.129).

⁹⁰ O presidente Carter, antes de 1980 ficou conhecido por uma política baseada no diálogo, visando a negociação pacífica de conflitos com a URSS e estabelecendo, em dada medida, um cenário de relativa estabilidade com a política comunista até então, mas dada a invasão ao Afeganistão em 24 de dezembro de 1979, meses antes da abertura dos Jogos Olímpicos de Moscou, sua conduta mudou, o levando a tomar uma postura radical. John Lewis Gaddis escreveu sobre essa mudança em sua *História da Guerra Fria* (2006): “[...] em janeiro de 1980 [foi o] mês em que o Presidente Carter retirou o tratado SALT-II do senado, cancelou o embarque de grãos e a concessão e tecnologia para a URSS, pediu substancial aumento no orçamento de defesa, anunciou que os Estados Unidos boicotariam os Jogos Olímpicos de Moscou e denunciou a invasão do Afeganistão como a ‘mais séria ameaça à paz desde a Segunda Guerra Mundial.’ Mudança radical de um presidente que, três anos antes, ao assumir o cargo, manifestara a esperança de pôr um ponto final na Guerra Fria” (GADDIS, 2006, p.203).

O resgate ao imaginário polarizado do bem contra o mal inflamou a década de 1980 com uma justificada cruzada voltada contra todo movimento considerado anti-patriótico, ungindo o conservador nacionalista de uma autoridade (quase religiosa), centrada na defesa da nação frente a ameaça comunista. Logo nos primeiros anos de seu governo, Ronald Reagan usava de “[...] ataques verbais aos soviéticos, demonstrando o interesse norte-americano de intervir em todos os locais do mundo para conter as ações do ‘Império do Mal’” (FARIA; MIRANDA, 2020, p.51), desse modo, assumindo para si a configuração ideal do herói capaz de cumprir com os anseios dessa nova era: extirpar o mal e proteger os valores nacionais, os quais consistiam em um (grande) bem preservado pelos bons.

Um componente político crucial na abordagem heroica de Reagan foi a criação de um superpoder militar para manter os inimigos à distância. Desde o início de sua carreira política, ele vinculou o anticomunismo estridente com o compromisso de aumentar a força militar americana a um nível inatacável como o passo essencial para a paz mundial. [...] Reagan argumentou repetidamente que a aplicação incompleta do poder militar foi a razão para a perda da guerra do Vietnã. Na sua opinião, nós [os EUA] deveríamos ter bombardeado a Indochina de volta à idade da pedra (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.117)⁹¹.

Sua política (megalomaníaca) contava com um grande investimento no poderio bélico nacional, pautado na crença de que com um grande escudo militar, a nação estadunidense poderia proteger sua pátria e defender o imaginário conservador de seu país, o qual era constantemente alimentado com a ideia de que tal conflito, consistia em um palco maniqueísta onde os EUA personificava o bem, disposto a defender o mundo da impregnação do mal, por sua vez, personificado pela URSS. Porém, o mal não se encontraria manifesto apenas no comunismo soviético, mas sim, em todo o conjunto de valores degenerados, os quais visavam transformar aquilo tido por valor, em algo diferente daquilo defendido pelo conservador (e que, em dada medida, poderia permitir com que o comunismo – ou o império do mal – aflorasse enquanto

⁹¹ No original: “A crucial policy component in Regan’s heroic approach was his creation of super military power to hold perceived enemies at bay. From the beginning of his political career, he linked strident anti-communism with a commitment to build American military strength to an unassailable level as the essential step toward world peace. [...] Regan repeatedly argued that the incomplete application of military power was the reason for the loss of the Vietnam war. In his view, we should have bombed Indochina back to the stone age” (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.117).

alternativa viável ao *american way of life*). Mas quais seriam os valores que a política estadunidense da década de 1980 visava resgatar enquanto a manifestação representativa de um bem maior?

Em se tratando do caldo cultural da década de 1980, o conservadorismo se encontrava não somente centrado em um nacionalismo fervoroso, mas na defesa de um *american way of life* que ressaltava uma qualidade de vida que ecoasse uma ode ao capitalismo, ao elitismo, a branquitude, a heterossexualidade, a religiosidade e ao seio familiar (tradicional), reagindo, muitas vezes, de maneira sanitária ao promover a segregação entre tipos em meio a um período de grandes transformações no campo social, artístico e, sobretudo cultural. O resgate de uma (pseudo)pureza nacional atrelada a um dado conjunto de costumes considerados sagrados e, por sua vez, cultivados por um determinado tipo (elitista) de cidadão, alimentava o julgamento punitivo do próximo, o qual apresentasse, em sua conduta, algum desvio que viesse, a sua maneira, corromper a pintura ideal do cidadão de bem. Contudo, a definição do que seriam esses valores e a conduta ideal de tal cidadão necessitava de algo menos subjetivo e mais concreto, a fim de trazer a comunidade conservadora, a promoção de um valor positivo a sua conduta elitista e tradicional. Não estranhamente, no ano de 1980, onde o conservadorismo tinha em seu presidente o respaldo para a sua proliferação, foi lançada a primeira edição do livro *The oficial preppy handbook*, editado por Lisa Birnbach, que como era afirmado em sua capa, consistia no “[...] primeiro guia para a tradição, maneirismo, etiqueta, códigos de vestimenta e família. Como ser, realmente, o top da moda. O legado do bom gosto, da criação adequada e do sobrenome correto” (BIRBACH, 1980)⁹².

⁹² No original: “The first guide to the tradition, mannerisms, etiquette, dress codes, the family. How to be really top drawer. The legacy of good taste, proper breeding & the right nickname” (BIRBACH, 1980).

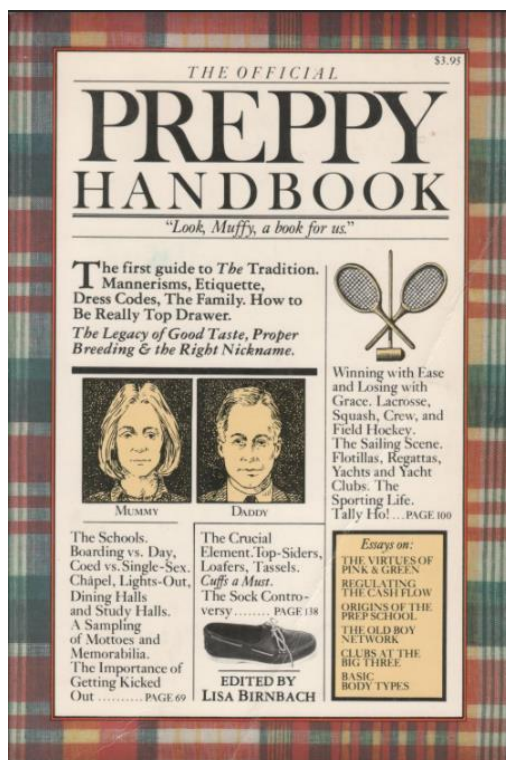


Figura 25: *Preppy Handbook Original Cover, 1980*
 Fonte: BIRNBACH, 1980, capa.

A obra trazia em seu conteúdo um vasto conjunto de condutas identificadas enquanto ideais para a camada da população conservadora e, por consequência, pertencentes a uma certa elite privilegiada da sociedade estadunidense. Dotado de dicas de como se vestir, se portar, se posicionar frente as ocorrências do dia-a-dia, incluindo dicas para viagens, relacionamentos, investimentos bancários, aquisição de automóveis e residências ideais para o cidadão 'de respeito', o livro constituía em um verdadeiro manual para a adequação do cidadão ao ideal conservador elitista e patriota que acabara por se ver representado com a ascensão política de Ronald Reagan.

Repleto de sentenças preconceituosas e simplistas, o livro aponta o conservador e sua busca pela preservação dos costumes e da tradição, como uma preocupação legítima e igualmente emergencial com o futuro da nação. Devido a isso, o tom adotado para a narrativa traz um resgate valorativo (quase que forçado) aos valores familiares, a uma boa educação (privada), as relações heterossexuais, enfim, a importância de se reconhecer os papéis sociais que cada tipo (teoricamente) possui.

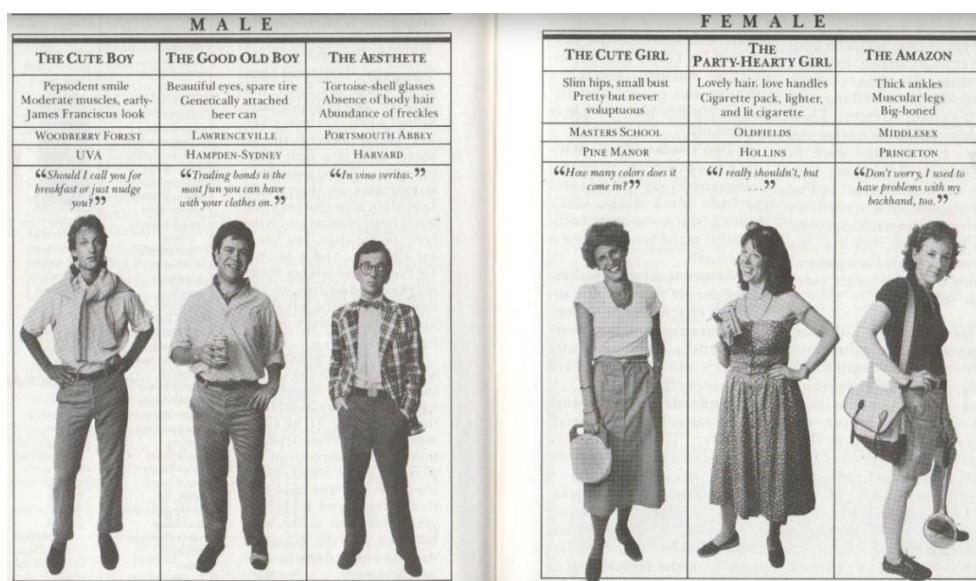


Figura 26: Os tipos do *Preppy Handbook*
Fonte: BIRNBACH, 1980, p.126-127.

Para entendermos tal preocupação que o conservador patriótico (e elitista) manifestava e que, de certo modo, fora depositado na figura de Ronald Reagan e a política republicana desse período, temos de entender que os movimentos culturais que tomavam a nação desde a década de 1950, sempre se mantiveram presentes, expondo seu desconforto com relação as políticas intervencionistas (e paranoicas), ao capitalismo violento e a tradição (tida por arcaica e retrógrada). Assim, podemos afirmar que a busca por expressões alternativas aos padrões sociais conservadores sempre teve grande destaque ao longo dos anos correntes da Guerra Fria, chegando aos anos de 1980 com manifestações cada vez mais efusivas que forçavam as transformações da paisagem cotidiana. As danceterias se tornaram lugares de livre expressões de uma sexualidade reprimida, onde padrões normativos da expressão do prazer não encontravam limites, a exemplo do famoso *Studio 54* de Steve Rubell.

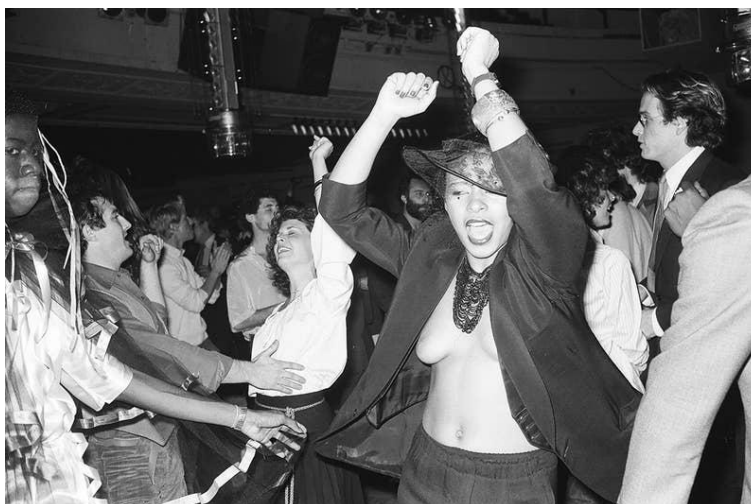


Figura 27: *Studio 54*, 1978

Fonte: <https://www.buzzfeednews.com/article/gabrielsanchez/pictures-that-show-just-how-insane-studio-54-really-was>

Acessado em: 13/06/2022

As galerias de arte traziam com seus muitos artistas contemporâneos como Jean-Michel Basquiat⁹³, Christopher Makos⁹⁴, Keith Haring⁹⁵ e o já conhecido Andy Warhol⁹⁶, a viva expressão de que os tempos estavam se transformando e que, ao mesmo tempo, pensamentos e posicionamentos que denotavam o resgate de um passado não mais presente, além de insensato, se encontravam na contramão de um país que detinha, em si, o potencial para o vanguardismo, para a transformação, para um futuro próspero e, sobretudo, novo.

⁹³ Jean-Michel Basquiat foi um artista estadunidense, nascido em 1960, que se destacou, primeiramente como grafiteiro, posteriormente como pintor neo-expressionista. Seu falecimento ocorreu no ano de 1988.

⁹⁴ Christopher Makos é fotógrafo e artista visual que teve grande destaque na década de 1980 ao retratar o universo *underground* do universo *queer* estadunidense. Nascido em 1948, continua atuante até os dias atuais.

⁹⁵ Keith Haring foi um artista estadunidense de estilo pop, que trazia para suas telas, muitos elementos do grafite que adornavam as ruas dos muitos centros urbanos do país. Nascido em 1958, ele veio a falecer por complicações relacionadas a AIDS no ano de 1990.

⁹⁶ Andy Warhol foi um pintor, fotógrafo e cineasta estadunidense, nascido em 1928, responsável pela consolidação do movimento pop, não somente nos EUA, mas em todo o território global. Seu falecimento ocorreu no ano de 1987.



Figura 28: *Andy Warhol in altered images* – Christopher Makos, 1981

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/christopher-makos/andy-warhol-from-altered-images-0BF38QOzhaUd0EA3YYcfSA2>

Acessado em: 04/04/2022

Já nas ruas, o *Hip Hop*, o *Street Dance* e o grafite ganhavam destaque, trazendo arte, música e lazer para além dos espaços formais das autoridades fiscais que outrora imputava, sob seu aval, qualidade àquilo produzido. Nas ruas invadidas pela transgressão, fachadas pálidas ganhavam cores que não eram encontradas nas (clássicas) galerias e museus; as danças e as 'mixagens' de músicas de grandes artistas preenchiam o silêncio dos espaços urbanos, invadindo o dia-a-dia e imprimindo um ritmo à marcha do trabalhador; tudo isso, negligenciando os críticos eruditos representantes de uma estrutura formal do saber que, como já fora dito aqui, outrora validava o *status* dessa ou daquela produção. Contudo, tais invasões cotidianas não tardaram a se tornar criminosas, sendo relegadas a marginalidade e, inevitavelmente, passando a sofrer sanções policiais dada a ilegalidade de suas manifestações.



Figura 29: *Graphite* – Fab 5 Freddy, 1981

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/charlieahearn/3290409003>

Acessado em: 04/04/2022

O movimento de transformação cultural contrário a manutenção da tradição e do conservadorismo (elitista), que punha em xeque tudo àquilo tido enquanto estereótipo de um patriotismo arcaico e segregador, segundo nosso entendimento, trazia um sentimento de temor àqueles que se viam representados pela política de Ronald Reagan, onde a relatividade dos valores considerados sagrados, ao menos para uma determinada parcela da população, abria as portas para uma suposta destituição daquilo que, para eles, simbolizava as raízes fundacionais de sua nação, a saber, a família, a heterossexualidade, a religiosidade, a sobriedade e demais fatores que alimentavam o ideal do Éden nacional, e que se manifestava em um singelo e (supostamente) inocente *american way of life*.

Frente a isso, a cultura pop estadunidense da década de 1980 encontrou em um conservadorismo elitista o seu apogeu, que ora trazia manifestações claras e indistintas de um preconceito reativo, outra se manifestava de maneira mais amena, onde os valores nacionalistas, a busca pela constituição familiar (clássica) e a adoção de papéis (de gênero) bem definidos, eram destacados de maneira fluida e inquestionada, sendo naturalizado no momento em que o jovem rebelde deseja conquistar o coração da garota de sua escola, no momento em que a garota sonha em se casar ou no momento em que ambos almejam ter dinheiro, comprar uma casa e constituir família (sem mencionar os muitos

momentos onde o valentão é humilhado, drogas são execradas e a depravação sexual punida com severidade).

A fim de concluir o presente capítulo, podemos afirmar que a década de 1980 fora formada pela ascensão de um movimento conservador reativo as mudanças culturais que o país vinha vivendo, sobretudo, frente ao risco da transformação e da dissolução de tudo aquilo tido e entendido por fundamento basal do que consistiria 'ser' um estadunidense (de fato). Com as tensões pulsantes entre os EUA e a URSS, e o entendimento de que tal conflito consistia em um enfrentamento muito maior que os interesses escusos que permeavam os meandros da política internacional, toda ação considerada degenerada ou transgressora àquilo cultivado enquanto valor nacional deveria ser extirpada, pois o mal o qual a URSS simbolizava, carregava consigo um vasto conjunto de elementos pejorativos os quais, ao menos para o conservador representado pela política de Ronald Reagan, não poderiam ser relativizados ou, tão pouco, tornados palatável para os cidadãos, arriscando tornar a nação estadunidense um possível apogeu para o comunismo.

Dado o embasamento teórico sustentado até então – o qual entende ser toda produção que compreende parte da cultura pop ser uma representação decorrente da interpretação de determinados imaginários contextuais, o que nos permite compreender serem as mesmas um eco de concepções diversas acerca da conjuntura sociopolítica, econômica, cultural e histórica de onde as mesmas foram produzidas –, passamos ao momento onde buscaremos trazer algumas produções, a fim de reiterar a universalidade do movimento contexto, interpretação e representação. Tendo como base o imaginário contextual estadunidense da década de 1980, entendemos que a cultura pop passou a ser alimentada por diversas produções as quais fizeram um uso recorrente, a sua maneira, dos paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardião para manifestar, mesmo que de maneira indireta, o eco conservador que pairava sob a nação estadunidense desse período, ganhando destaque em diversas produções, as quais exemplificaremos aqui a partir da primeira temporada da série televisiva *MacGyver*, da *graphic novel Watchmen* e da filmografia da série *Rambo*, reiterando estas enquanto representações interpretativas do imaginário contextual estadunidense da década de 1980, consolidando a tese aqui

pretendida defender e que intitula a presente produção, afirmando ser a cultura pop enquanto representação do seu tempo.⁹⁷

⁹⁷ Atentamos em ressaltar que as produções aqui selecionadas reiteram uma face das representações produzidas em meio a tal imaginário contextual, pois, como alertamos anteriormente, nenhum imaginário consiste em uma totalidade, pelo contrário, ela compreende a diversidade, portanto, havendo a convergência da contradição em uma espécie de harmonia dissonante que paira sobre todos, influenciando e sendo influenciado constantemente pelas muitas produções que vagueiam em meio ao contexto que o compõe.

3. A CULTURA POP ESTADUNIDENSE E SUAS REPRESENTAÇÕES

3.1 PARA UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES CONTEXTUAIS

Em conformidade com o direcionamento que vimos dando a presente tese, colocamos a década de 1980, sobretudo as produções estadunidenses desse período, como o epicentro da difusão da cultura pop, no sentido de constituir um período no qual as representações midiáticas ganharam grande repercussão, explorando o cinema, a televisão, as *graphic novels* e muito mais, com produções que conversavam, quase que diretamente, com as tensões que permeavam os EUA, seu envolvimento com a Guerra Fria e a ascensão do conservadorismo que ansiava, em dada medida, promover uma necessária resistência as transformações que afligia seu país, o que nos levou a observar a recorrência de um certo discurso que entendemos se fazer presente enquanto uma espécie de subtexto a essas mesmas produções. Referimo-nos a um conjunto de três paradigmas outrora já apontados e que identificamos reverberar nas produções oriundas desse respectivo cenário, os quais passaremos a esmiuçar, uma a uma, a partir de algumas representações previamente selecionadas: a primeira temporada da série televisiva *MacGyver*; a *graphic novel* *Watchmen* e os três filmes que compõe a jornada de John Rambo.

Para tanto, entendemos ser necessário aqui ressaltar em que momento do processo contexto, interpretação e representação os paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardiã acabam por se encontrar presente, assim como, o processo do qual nos valeremos para desenvolver nossa leitura das obras selecionadas, a fim de fazer valer a presente tese.

De acordo com o nosso entendimento, os respectivos paradigmas supracitados são alimentados pelo imaginário contextual, o qual, por sua vez, reverbera as tensões, intenções, compreensões, pulsões e demais entendimentos erigidos acerca de um grupo e que, em dada medida, se convencionam em meio a uma determinada cultura ou sociedade. Desse modo, toda interpretação erigida acerca daquilo que for, acabará por reverberar, em eco, fragmentos desse imaginário, perpassando os juízos de todo aquele que pretende observar e, posteriormente, vir a narrar um dado ocorrido a alguém. Contudo, no que confere os EUA da década de 1980, sobretudo nos anos de governo de Ronald Reagan, entendemos que o imaginário contextual acabou por reverberar alguns elementos singulares, os quais observarmos ser

perpetuados ao longo de todo esse período, são eles: nacionalismo, medo e anseio por segurança.

Entendendo ser o fomento dado ao nacionalismo, ao medo e a necessidade de se erguer em proteção, garantindo segurança para a nação é que passamos a compreender decorrerem daí os paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardiã. Assim, da observação de um mundo dividido entre as forças soviéticas e estadunidenses, fundada em um imaginário contextual, o qual transpirava tensão, que as interpretações passam a vislumbrar um mundo onde, em detrimento a URSS, os EUA se destaca como um paraíso idílico (Éden); onde a postura intempestiva e conservadora do governo Reagan colocava em pauta a possibilidade iminente de um conflito final (Apocalipse) e, por fim; onde a iminência de um fim catastrófico, incita um clamor por segurança (Guardião), o qual outorga um poder quase que supra-humano a todo aquele que vier personificar tal anseio.

Movimento esse que podemos demonstrar com o seguinte quadro:

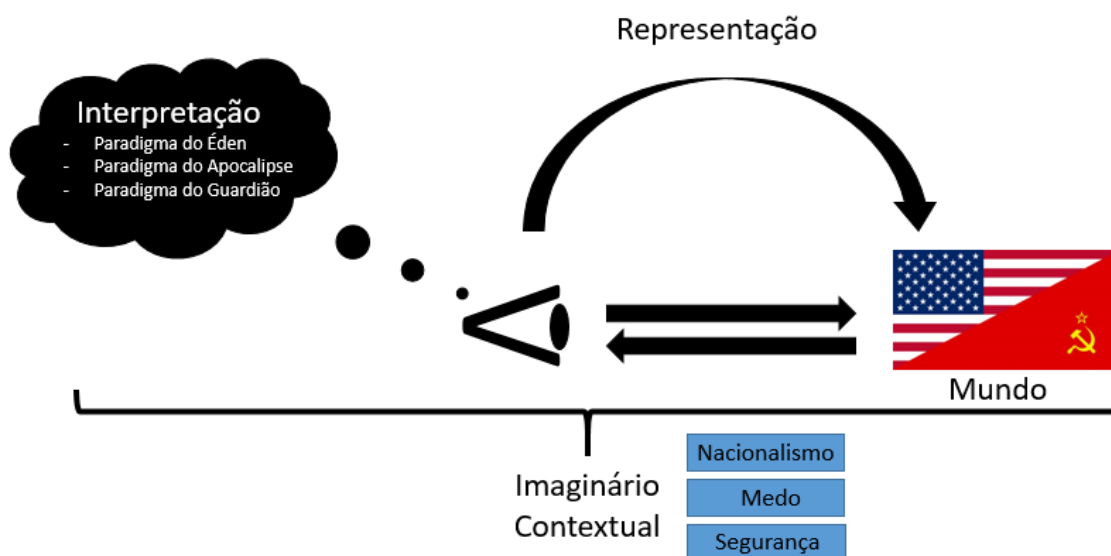


Figura 30: Movimento Contexto, Interpretação e Representação e os paradigmas despertados
Fonte: Elabora própria do autor.

Tendo como base o processo contexto, interpretação e representação e como os paradigmas do Éden, do Apocalipse e do Guardiã são despertados, entendidos como elementos motores, os quais acabam por manifestar seus ecos nas muitas produções da década de 1980, passamos a etapa de análise, a qual se valerá de um processo já utilizado na tese para desenvolver leituras diversas

acerca das muitas produções que conferem a cultura pop. O referido processo de análise acabou ganhando o título de *metodologia para análise de representações contextuais* (LOPES FILHO; SILVA, 2022).

Essa metodologia consiste em duas etapas complementares, respectivamente subdivididas em etapas menores, que visam orientar o pesquisador a promover uma leitura que venha considerar a manifestação dos elementos concernentes ao contexto e suas (possíveis) interpretações, quando diante de uma representação qualquer e que aqui, buscamos nos valer, para dirigir nossa particular leitura das obras selecionadas.

A primeira parte da *metodologia para análise de representações contextuais* consiste na seguinte etapa:

1) Compreensão do contexto:

1.1) Histórico contextual: onde é buscado uma aproximação do cenário político, social, econômico, ideológico, religioso, cultural, valorativo e tudo mais considerado relevante observar, pois esses configuram elementos que, entendemos, alimentar o imaginário do dado período em que a obra fora produzida;

1.2) Histórico de produção: onde, por sua vez, é buscado compreender o universo específico da produção, envolvendo um estudo acerca de mercado, autores, influências e demais elementos que, por ventura, acabam por tornar uma representação mais ou menos popular, seja por se valer de uma mídia em ascensão ou não, por recorrer a movimentos discursivos convergentes ou divergentes ao *main stream* e mais.

Essas etapas nos orientam a entendermos as bases do que passamos a chamar aqui de imaginário contextual e, a partir de um resgate do cenário em que uma produção qualquer fora desenvolvida, edificarmos possíveis leituras as quais podem, em um primeiro momento surgir como um *insight*, mas gradualmente consolidar enquanto possibilidade viável a partir da etapa seguinte que consiste, basicamente, num processo de análise propriamente dito.

Contudo, como o objetivo do presente trabalho consiste em demonstrar como a cultura pop estadunidense acaba por ecoar paradigmas de seu imaginário contextual, alimentando representações de seu tempo, a etapa 1.1 terá um maior destaque que a etapa 1.2, a qual, por sua vez, acabará por permear a apresentação das obras analisadas, mas com um menor destaque

que aquele dado a configuração histórica concernente ao imaginário contextual que acabamos defender se manifestar nas representações aqui destacadas.

Ao mesmo tempo, conforme o discorrer das discussões erigidas até então, partimos do pressuposto que, independentemente da intenção frontalmente dirigida por todo aquele que acaba por produzir algo, seja aquilo o que for, inevitavelmente, o eco do imaginário contextual acabará por reverberar, desse modo, ao menos nesse trabalho em questão, a etapa 1.2 acabará por secundarizar as análises que seguirão.

Já a segunda parte da *metodologia para análise de representações contextuais* não será demonstrado em um modelo formal, servindo a nós enquanto parte intrínseca a leitura que imputaremos as produções selecionadas. A saber, essa etapa consiste nas seguintes fases:

2) Processo de análise:

2.1) Entendimento sensível: é indicada a elaboração de uma leitura livre da produção em que se é pretendida trabalhar, focado mais no desenvolvimento de uma relação sensível com a mesma e menos na objetividade de uma formalidade analítica a ser aplicada. Aqui a relação espectador e obra deve fluir de maneira indiferente ao trabalho que será desenvolvido posteriormente, a fim de criar laços e memórias, pois compreendemos que na informalidade do contato, discursos se destacam e narrativas passam a nos marcar em meio a policromia do entretenimento, facilitando a compreensão dos mesmos na etapa que segue;

2.2) Entendimento formal: etapa em que, após o desenvolvimento de uma relação sensível com a produção, a formalidade analítica exigirá com que textos, narrativas, imagens, discursos, estéticas e tudo mais que se encontra manifesto em uma representação, seja oriunda da mídia que for, passarão a ser destrinchados, a partir do prisma do levantamento previamente elaborado na etapa 1;

2.3) Entendimento crítico: por fim, nesse momento o pesquisador deverá apresentar seu posicionamento frente aquilo observado, não em um sentido de propor um juízo valorativo, mas no sentido de erigir conjecturas dado o seu particular entendimento frente aquilo observado.

Desse modo, propondo laços, aproximações e relações possíveis dado o imaginário contextual em que a produção em questão ocorreu.

Nesta, diferentemente da etapa anterior, seguiremos em conformidade com os pontos do modelo metodológico adotado, mas de maneira fluida e não cartesiano. Isso significa que, o *modus* pelo qual passaremos a analisar as obras que seguem não acatará uma formalidade categórica, num sentido de promover a categorização dos passos supracitados, pelo contrário: será na fluidez de uma leitura um tanto experimental que as etapas modelares da metodologia em questão acabarão por se manifestar.

Com isso, buscaremos destacar cada produção em direta relação com seu dado período de produção, concatenando o imaginário que permeava dado período com as narrativas presentes em dadas produções, produzindo, com isso, uma única narrativa, a qual nos permite entender a cultura pop enquanto representação de seu tempo, diretamente relacionado ao movimento contexto, interpretação e representação.

Portanto, será com base aos pressupostos apresentados em forma de fundamentação teórica desenvolvida até aqui, que passaremos a analisar as obras selecionadas, e para cada uma, adotaremos um paradigma a fim de demonstrar a maneira com que as mesmas passaram a ser interpretadas em meio a dado imaginário contextual. Com isso, pretendemos, não só validar a tese que nos orientou até o presente momento, mas também, enaltecer os paradigmas do imaginário contextual estadunidense da década de 1980.

3.2 O PARADIGMA DO ÉDEN: MacGYVER

Iniciaremos a etapa de análise observando o paradigma do Éden a partir da primeira temporada da série televisiva *MacGyver*⁹⁸, lançada em 29 de setembro de 1985 e criada pelos autores Lee David Zlotoff⁹⁹, Henry Winkler e John Rich. Para tanto, buscaremos atentar a dois pontos distintos, porém complementares, os quais concatenam ao explorar o paradigma do Éden,

⁹⁸ No Brasil, a série recebeu o nome de *Profissão: Perigo* e foi transmitida pela Rede Globo de Televisão, estreando em rede nacional em 06 de janeiro de 1986.

⁹⁹ Também autor do romance *MacGyver Meltdown*, que explora a personagem em uma aventura inédita, escrita em parceria com Erick Kelly; e *The MacGyver Secret*, onde o autor trabalha a uma espécie de metodologia para se resolver problemas usando a inteligência rápida focada na solução de problemas.

trazendo em si, um elogio a um vasto conjunto de valores ideológicos imputados aos EUA e impressos enquanto marca ao longo dos seus 22 episódios, são eles: 1) a configuração da personagem protagonista, Angus MacGyver, o qual, em acordo com nossa perspectiva, pode ser entendido enquanto uma ode a produção nacional, isto é, um exemplo do potencial relativo ao que conferiria ser um cidadão ideal e 2) o uso de processos narrativos que intentam, direta ou indiretamente, ressaltar os valores concernentes aquilo que passamos a entender serem as bases fundacionais de um ideal (conservador), associado às raízes do que seria, de fato, ser um estadunidense, em eco aos valores daquilo que (igualmente) viria compor ser as raízes de sua nação.

Tabela 1: Episódios da série MacGyver – temporada 01

Episódios	Lançamento (EUA)	Dia da semana
T01E01 – Pilot	29/09/1985	Domingo
T01E02 – The Golden Triangle	06/10/1985	Domingo
T01E03 – Chief of Budapest	13/10/1985	Domingo
T01E04 – The Gountlet	21/10/1985	Segunda Feira
T01E05 – The Heist	03/11/1985	Domingo
T01E06 – Trumbo's World	10/11/1985	Domingo
T01E07 – Last Stand	17/11/1985	Domingo
T01E08 – Hellfire	27/11/1985	Quarta Feira
T01E09 – The prodigal	08/12/1985	Domingo
T01E10 – Target MacGyver	22/12/1985	Domingo
T01E11 – Nightmares	15/01/1986	Quarta Feira
T01E12 – Deathlock	22/01/1986	Quarta Feira
T01E13 – Flame's end	29/01/1986	Quarta Feira
T01E14 – Countdown	05/02/1986	Quarta Feira
T01E15 – The enemy within	12/02/1986	Quarta Feira
T01E16 – Every time she smiles	19/02/1986	Quarta Feira
T01E17 – To be a man	26/02/1986	Quarta Feira
T01E18 – Ugly duckling	12/03/1986	Quarta Feira
T01E19 – Slow death	02/04/1986	Quarta Feira
T01E20 – The scape	16/04/1986	Quarta Feira
T01E21 – A prisoner of conscience	30/04/1986	Quarta Feira
T01E22 – The assassin	07/05/1986	Quarta Feira

Contudo, iniciaremos com algumas informações importantes acerca da série televisiva, a fim de promover uma primeira ambientação daquilo que confere a sua produção, o que nos direciona ao entendimento da configuração ideológica que compreende a personalidade do personagem protagonista: Angus MacGyver.

A série foi produzida e divulgada pelo canal de televisão estadunidense ABC e trazia como protagonista o agente secreto Angus MacGyver (interpretado

pelo ator estadunidense Richard Dean Anderson), que além de ser um soldado altamente treinado, que havia servido seu país na Guerra do Vietnã¹⁰⁰, como parte do esquadrão antibombas, era também um cientista, dotado de uma inteligência singular, a qual o permitia resolver as mais diversas situações de risco com poucos recursos e de maneira deveras criativa (Figura 31).

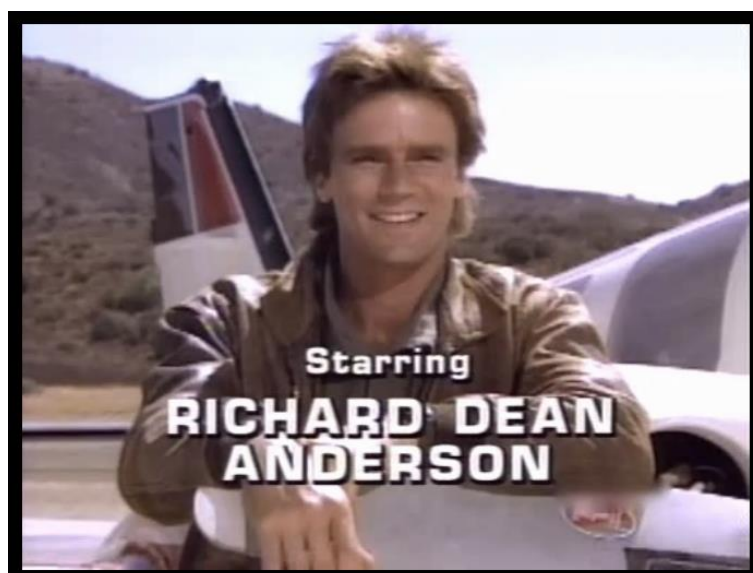


Figura 31: Richard Dean Anderson como MacGyver, abertura T01E01¹⁰¹

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E01

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Apesar de ser um agente independente em sua primeira temporada, sua atuação ficou amplamente conhecida quando este passou a trabalhar para a Agência Phoenix, de Los Angeles, uma agência privada que prestava serviços para os EUA e seu Departamento Governamental para Serviços Externos (DXS)¹⁰². Porém, essa estruturação mais organizada para a série não é apresentada na primeira temporada, onde as histórias fluem com uma liberdade experimental, carente de uma fundamentação basal que desse uma melhor orientação para o entendimento da série como um todo (sobretudo, aquilo que confere a atuação de sua personagem principal). Desse modo, focando em construir (boas) histórias que iniciam e encerram episódio a episódio, observamos na primeira temporada da série um terreno fértil para uma espécie

¹⁰⁰ Informação revelada apenas no episódio 14 da primeira temporada: *Countdown*.

¹⁰¹ A sigla aqui adotada e que será utilizada ao longo do presente trabalho se refere aos termos Temporada e Episódio, portanto, leia-se, nesse caso, Temporada 01 & Episódio 01.

¹⁰² Ambas as agências são fictícias, criadas para atender as demandas da série televisiva.

de natural manifestação do Éden estadunidense, visto o fato da ausência de uma estruturação mais rígida deixar fluir posicionamentos, juízos e interpretações, marcando a constituição valorativa da personagem MacGyver, de seus muitos algozes, dos seus diversos coadjuvantes e dos estereótipos explorados ao longo de seus episódios inaugurais, com diversas características que ecoam o imaginário contextual estadunidense da década de 1980, de maneira clara e evidente.

Ao assistir a primeira temporada da série, é possível observar o impacto que tal experimentalismo trouxe aos episódios, fazendo com que diversas características referentes ao personagem MacGyver fossem desenvolvidas lentamente, reforçando e excluindo elementos de sua personalidade, o que expunha a carência de uma definição sólida de seu campo de atuação e de sua personalidade, o que gerou diversos conflitos, ao buscarmos descrever quem de fato era Angus MacGyver e o que ele (realmente) fazia.

Apesar das muitas lacunas deixadas pela primeira temporada, conseguimos compilar algumas informações, as quais nos permitiu ressaltar detalhes referentes a sua personalidade, que volta e meia era apresentado como alguém extremamente jovem e “descolado”, sobretudo quando é introduzida a sua residência em *Venice Beach, Califórnia* (T01E09), o que trazia uma espécie de dissonância pulsante com a figuração inaugural trazida pelo ofício por ele exercido: a de um agente *freelancer*¹⁰³, chamado para atuar em casos de extrema periculosidade (T01E01).

É claro que não nos cabe erigir qualquer juízo acerca de tal dissonância, mas o ressalte dado a tal dissociação entre esses dois mundos nos instiga, já que a exposição da mesma evidencia, segundo nosso entendimento, a separação ideal entre o ofício e o lazer, sendo alocado ao primeiro toda centralidade de uma seriedade e de um profissionalismo, considerado ideal e, para o segundo, uma completa desconexão com toda e qualquer carga relacional ao ofício exercido, onde a diversão e a descontração imperaria, evidenciando, assim, uma configuração inicial ideal, onde um utópico equilíbrio emocional se destacaria entre o jovem “descolado” e o profissional compenetrado.

¹⁰³ O termo se refere ao trabalhador que atua por contrato, sem um vínculo empregatício fixo.

Ao observarmos a sua residência e a maneira como esse é apresentado em seu ambiente de descanso, passamos a perceber que a mesma traz a configuração de um ambiente jovem, bastante colorido, com uma máquina de Hockey de mesa e brinquedos, aparentando ser um lugar onde a descontração e a fuga do trabalho imperaria. Essa dicotomia entre a particularidade do jovem “descolado” e do profissional compenetrado (e extremamente competente), nos lança a entender haver aí a construção ideal de um determinado tipo, que não se resume a construção de uma personagem estritamente construída para compor um universo ficcional, mas sim, ecoa a constituição ideal do que confere ser alguém bem resolvido com sua condição, desse modo, concatenando, de maneira salutar, ofício e lazer.



Figura 32: Angus MacGyver, em casa – divertido e “descolado”

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E13

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

O que nos instiga frente a tal concepção da personalidade de MacGyver, é o fato dela ter na obra *The oficial preppy handbook* (1980), outrora já apresentada, uma espécie de compilação que lhe confere identidade. Na obra, são apresentados três tipos distintos de pessoas: *The Cute Boy* (garoto bonito), *The Good Old Boy* (bom veterano), *The Aesthete* (apreciador) e a figura associada ao gênero feminino, *The Amazon* (amazona), porém ressaltado (na obra) a possibilidade de haver uma contrapartida (cambiável) para o gênero masculino, o que poderíamos descrever pelo título *The Warrior* (O guerreiro).

Esses tipos classificados pela obra, acabam se manifestando, ora que outra, na configuração única da personalidade de MacGyver, sobretudo quando esse se encontra em seu ambiente de lazer, sendo melhor apresentado quando (adaptado) e colocado em forma de tabela, relacionada com um conjunto de adjetivos os quais a obra visa os descrever:

Tabela 2: Configuração ideal (conservadora) da personalidade de Angus MacGyver em acordo com os tipos do *The oficial preepy handbook*

<i>The Cute Boy</i>	Educado, divertido e “descolado”
<i>The Good Old Boy</i>	Experiente, confiável e companheiro/aliado
<i>The Aesthete</i>	Inteligente, estudioso e dedicado
<i>The Amazon (The Warrior)</i>	Corpo (moderadamente) esbelto, atlético e forte

Ainda que cada tipo tenha suas características bem definidas, todas parecem se intercambiar na configuração da personalidade de MacGyver, sendo todos os adjetivos levantados e relacionados a cada tipo, se encontrarem amarrados em uma mesma estruturação ideológica, o que coloca a personagem de Angus MacGyver em um patamar singular de representação de um imaginário conservador que concatena com àquilo apontado ser um conjunto (quimérico) do ideal *preepy*. Reforçando tal leitura, nos cabe ressaltar que, segundo a obra, a configuração desses tipos seriam compostos por uma estética agradável (magra, com musculatura não exagerada, estrutura física proporcional, vestimentas compatíveis com a moda corrente, assim como o corte de cabelo, perfume e adereços – tudo isso e mais, direta ou indiretamente articulados para conferir a um ideal de masculinidade caucasiana e financeiramente abonada) porém, essas muitas características cosméticas seriam atreladas a constituição de uma figura igualmente responsável, sobretudo no que confere a centralidade nos estudos e no trabalho, o que garantiria a esses tipos, o *status* de um ícone: um perfeito exemplo de (uma espécie de) masculinidade almejada e, igualmente, tipificada (BIRBACH, 1980), o que acaba servindo enquanto base para a edificação de uma configuração ideal e conservadora do gênero masculino, originário do Éden estadunidense, manifesto na personalidade de Angus MacGyver.



Figura 33: Angus MacGyver, herói *preppy*

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E09

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Apesar das características *preppy* se manifestarem com uma natural fluidez (quando a personagem é colocada em seu ambiente de lazer), é no momento em que esse exerce seu ofício de agente altamente treinado, quando a imagem séria de um veterano de guerra, experiente e centrado ganha maior destaque, porém, de maneira bem resolvida, como um profissional atuando em seu campo de trabalho, compenetrado e eficaz (o que nos confere o entendimento daquilo almejado ser o exercício ideal de um profissional quando atuando em seu campo).

Isso ganha destaque quando a DXS é apresentada (T01E11) e, oficialmente, a atuação de MacGyver passa a ter uma definição mais clara, não mais como um *freelancer*, mas como um agente que possui um contrato ativo junto ao serviço secreto estadunidense¹⁰⁴. É nesse instante que percebemos os momentos de descontração e de exploração de uma configuração mais jovial (atrelada a personagem) se esvaírem, ganhando um tom de maior seriedade, gradualmente evoluindo, chegando em seu apogeu nos episódios finais da temporada (em destaque T01E20 e T01E21).

Contudo, cabe ressaltar que o tom adotado para a série trazia com o universo da espionagem um divertido entretenimento a um período que ecoava

¹⁰⁴ Episódio, inclusive, onde oficialmente é apresentada a figura de Peter Thornton, amigo e chefe de operações da DXS.

tensões pulsantes. Ressaltamos, sobretudo, o tom fantasioso atribuído a constituição basal do personagem protagonista, que era dotado de uma espécie de aglomerado de conhecimentos exagerados referentes ao campo da ciência, em um sentido universal, que abrangia um vasto espectro de seu entendimento, indo da engenharia a química, passando pela biologia, física, matemática e muito mais; tudo isso envolvido por uma capacidade quase que supra-humana de concentração e frieza, que o permitia ter a sagacidade necessária para usar de todo esse conhecimento para escapar das mais diversas situações, como quando esse impediu um grande vazamento de ácido sulfúrico com barras de chocolate no episódio *Pilot* ¹⁰⁵(T01E01) ou quando construiu um maçarico com os tubos de uma bicicleta, o magnésio retirado de seus metais e óxido de ferro (ferrugem) para abrir a porta de um carro forte no episódio *Last stand* (T01E07).



Figura 34: MacGyver e as barras de chocolate

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E01

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

¹⁰⁵ Cabe ressaltar que o primeiro episódio da série não possui um título, sendo chamado apenas de *Pilot*, isto é, piloto, referindo-se ao episódio piloto. Um episódio inicial que visa apresentar o personagem, suas características e o tom que será adotado para a série ao longo de sua temporada.

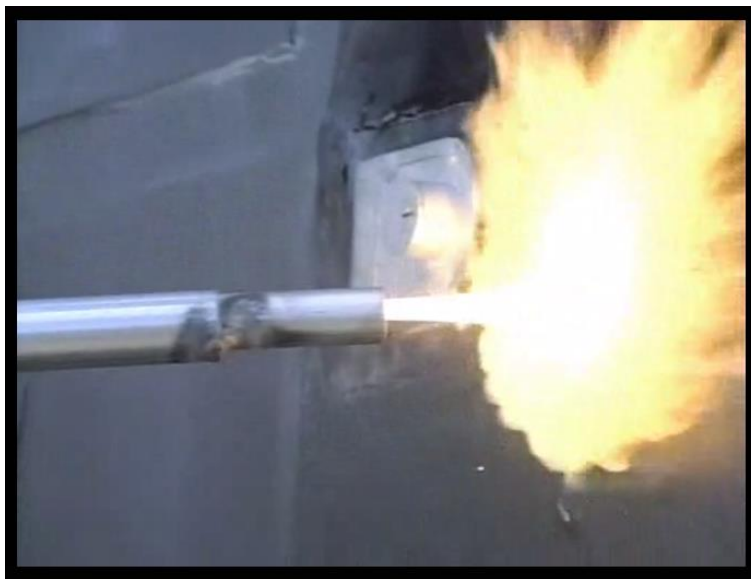


Figura 35: MacGyver e o maçarico de bicicleta

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E07

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Aqui é importante ressaltar o valor do poder de improviso atrelado ao conhecimento científico retratado nas ações de Angus MacGyver ao longo de sua série. As peripécias protagonizadas por ele são detalhes peculiares de sua configuração e que atrelaram ao mesmo um estigma que perdura até a atualidade. O termo *MacGyver* acabou sendo transformado em verbo, compondo, até os dias atuais, o *Oxford Dictionary*¹⁰⁶, sendo sinônimo de inteligência, esperteza e capacidade de solucionar problemas de maneira rápida e eficiente¹⁰⁷. Sua popularidade foi tamanha rendendo publicações diversas que visavam explorar, cada vez mais, tal característica aplicada as mais diversas áreas do conhecimento, como os livros *The official MacGyver survival manual* (2019), de Rhett Allain (que conta com diversas técnicas utilizadas pelo personagem ao longo de sua série televisiva, para resolver problemas diversos que, em tese, poderiam acometer qualquer pessoa em qualquer situação) e o *The MacGyver secret* (2016), escrito pelo criador da série Lee David Zlotoff (que por sua vez, apela para um discurso gerencial, a fim de demonstrar como a engenhosidade, a inteligência e a perspicácia de MacGyver são artifícios

¹⁰⁶ Para maiores informações relativas ao verbo e seu significado no idioma inglês: <https://www.lexico.com/definition/MacGyver>. Acessado em: 22/12/2022.

¹⁰⁷ Cabe ressaltar que no Brasil, o termo também foi popularizado por se tornar sinônimo de “gambiarra”, isto é, significando uma espécie de maneira criativa de solucionar problemas com pouco ou nenhum recurso disponível, muitas vezes se valendo de ferramentas não apropriadas para tal.

capazes de serem desenvolvidos por todos aqueles que almejem superar suas próprias capacidades, sendo necessário uma mudança de postura e o assumir de uma espécie de conduta proativa).

Apesar de não buscarmos aprofundar aqui os motivos pelos quais a popularidade de *MacGyver* alcançara tamanha repercussão, é inegável inferirmos que parte dessa decorra do vasto conjunto de características supra-humanas inculcadas a sua constituição, ressaltada por uma exagerada exaltação das mesmas, constantemente destacadas ao longo de sua série. Referimo-nos ao apelo constante aquilo que apontamos ser uma ode ao produto nacional, isto é, uma constante recorrência elogiosa àquilo que desponta enquanto uma espécie de ápice da produção nacional (estadunidense) atrelada, de maneira diretiva, a figura da personagem de Angus MacGyver, destacada na manifestação de uma inteligência prática singular, uma sagacidade virtuosa e uma capacidade exemplar de resolver diversos problemas de maneira rápida e eficiente (muitas vezes se valendo de elementos simples que se encontravam a sua disposição, o que enaltecia, ao mesmo tempo, a persistência de uma criatividade excepcional), sem mencionar o charme e a sedução (ingênua) que o levava, quase sempre, despertar o interesse de coadjuvantes do gênero feminino.

Porém, como apontamos anteriormente, a configuração da personagem MacGyver como alguém divertido e “descolado”, atrelado a ideia de uma espécie de gênio proativo reitera, em eco, a constituição exemplar do que seria (ser) uma espécie de estadunidense ideal: um substrato decorrente daquilo que o Éden nacional oferta àqueles originários de sua pátria. Como exemplo de tal configuração, trazemos o episódio *Countdown* (T01E14), o qual, pela primeira vez, expõe o que apontamos ser uma ode ao produto nacional, unindo ambas características (do “descolado” e do ex-militar) em uma mesma narrativa.

Nesse episódio, uma série de bombas são colocadas em um navio cruzeiro, sendo revelada as localizações das mesmas, apenas quando um terrorista (de nome Viking) ameaça explodi-las caso não lhe paguem uma determinada quantia de dinheiro. Para combater o terrorista, MacGyver é chamado para compor uma equipe de experientes veteranos de guerra, especializados no desarmamento de bombas. Contudo, logo no início do episódio, MacGyver aparece brincando com o controle remoto de um braço

robótico, o usando para pegar ovos de sua geladeira, com o intuito de fazer uma refeição para a locatária de seu apartamento (uma cena divertida e repleta de descontrações).



Figura 36: MacGyver e sua locatária Susan se divertindo na cozinha

Fonte *MacGyver*, 1986, ABC, T01E14

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

No entanto, o paraíso idílico da diversão protagonizada por MacGyver é rompido e o cenário envolvendo as bombas e o navio cruzeiro Ihe são revelados em uma ligação telefônica, o levando a migrar da diversão à seriedade, quase que de imediato. Porém, ao encontrar seu amigo também veterano de guerra, Charlie Robinson, a amizade e a informalidade entre ambos fazem eles interagirem de maneira descontraída, mesmo em se tratando de uma questão de extrema periculosidade. Assim, pela primeira vez, temos um MacGyver “descolado” atuando com seriedade, demonstrando ser possível ambas características fluírem com uma singular naturalidade.



Figura 37: Ex-militares Angus MacGyver e Charlie Robinson
 Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E14

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Ressaltamos, porém, que tal destaque não pode ser compreendido apenas enquanto uma singular atribuição desconectada de todo imaginário contextual do qual a série é originária. A face de um jovem “descolado” detentor de um conhecimento científico tamanho, concatenado com todo um treinamento militar que, em conjunto, faziam de MacGyver uma espécie de super-estadunidense, nos instiga entender que tais características decorrem de todo um conjunto de elementos que (aparentemente) lhe foram ofertados por sua pátria, em outras palavras, ao observarmos a figura de MacGyver, nos é possível entender que tais características só lhe são possuídas, devido ao fato deste pertencer a uma pátria que oportunizou todo um conjunto de elementos culturais, econômicos, políticos, ideológicos, educacionais, militares, históricos e mais, que o levaram a ser quem ele é. Algo que converteria a própria figura de Angus MacGyver naquilo que outrora apontamos ser uma ode ao produto nacional; um elogio a tudo aquilo que os EUA oportuniza aos seus cidadãos.

No entanto, a ode aos EUA como pátria provedora capaz de oportunizar o surgimento de um Angus MacGyver não decorreria em eco a uma conjuntura elogiosa generalista ou puramente universal atribuída aos EUA. Ressaltamos isso em acordo as bases teóricas que fundamentam a leitura presente, as quais nos direcionam a dedicarmos uma precisa atenção ao período em que a série passou a ser apresentada em rede nacional: 1985, momento em que o país vivia

os primeiros e intensos anos do segundo mandato de seu presidente Ronald Reagan, nos sendo necessário ressaltar o quanto sua reeleição fora significativa, sobretudo enquanto manifestação referencial de um movimento conservador que até então vinha ganhando uma maior expressão frente as tensões da Guerra Fria. Seu posicionamento conservador nacionalista reiterava uma política incisiva e intervencionista que, por sua vez, insistia em propagar a máxima de alcançar a paz através da guerra, sendo o fim almejado para tal conflito, nada menos do que a consagração da soberania de sua nação e a subsunção de seu algoz (URSS).

Aquecido pelo conservadorismo efervescente que reiterava sua política agressiva, Reagan se destacou nas eleições de 1984 frente a tentativa do partido democrático em lançar a candidatura de Walter Mondale, porém, o período de aquecimento da Guerra Fria consagrou a firmação de um imaginário que insistia em apoiar o encerramento de tal conflito através de medidas que clamavam pela ação de um herói reacionário e que viesse esmagar a (presunçosa) soberania soviética e força-la a rendição, como faria Harry Callahan¹⁰⁸ ou Paul Kersey¹⁰⁹: com o uso de uma violência legitimada por princípios que fogem a lei mundana, algo que somente quem pertence ao Éden entenderia. Assim, nas eleições de 1984 o partido republicano obteve uma das maiores vitórias presidenciais até então já vista: Reagan saiu vitorioso em 49 dos 50 estados, deixando Mondale, por sua vez, com o título de uma das maiores derrotas em uma eleição presidencial nos EUA (título que perdura até a atualidade).

¹⁰⁸ Policial interpretado por Clint Eastwood no filme *Dirty Harry*, de 1971, que, para capturar um assassino, se autorizava a usar de violência exagerada e outros métodos ilegais, sua figura ajudou a edificar o gênero de filmes de ação explorando a figura de policiais que, para se fazer cumprir a lei, tinham de agir como vigilantes.

¹⁰⁹ Personagem de Charles Bronson no filme *Death Wish* de 1974 que apresenta a transformação de um homem pacato em um vigilante sem limites dada ao assassinato de sua esposa e o estupro de sua filha por assaltantes. Sem uma reação efetiva por parte da polícia, Kersey passa a caçar todos com requinte de violência, extrema brutalidade e frieza.

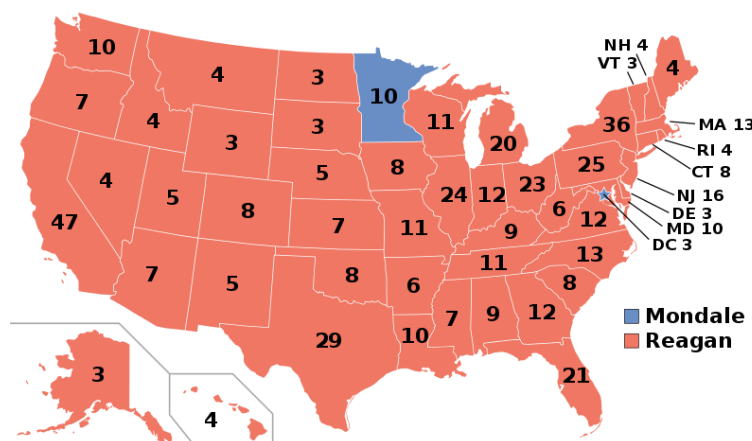


Figura 38: Resultado das eleições estadunidenses, 1984

Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/a-alternancia-de-poder-nos-eua-veja-todos-os-presidentes-eleitos-ate-hoje/>

Acessado em: 17/08/2022

Mesmo que a política de Reagan trouxesse uma grande e perigosa carga ideológica que incitava a violência contra o vasto conjunto de grupos que compunham os inimigos da nação, sua política agressiva, não podemos negar, trouxe destaque aquilo que ele prometera alcançar quando eleito em seu primeiro mandato: resgatar a soberania nacional e dar um fim, definitivo, a Guerra Fria. A política externa estadunidense trouxe aos anos de governo Reagan uma tensão perigosa ao longo de todo seu mandato, pois a cada medida intervencionista voltada a países declaradamente comunistas ou que flertavam com o socialismo, desencadeava uma reação desprendida pelas forças soviéticas (e seus aliados), trazendo uma perigosa ameaça ao estopim de um conflito armado pouco afável. Ainda assim, tal conflito não veio a se concretizar e a ascensão do presidente soviético Mikhail Gorbachev, o qual ansiava por encerrar a Guerra Fria, através do uso de acordos diplomáticos, assinalava, em tom de vitória, o reconhecimento da soberania estadunidense que, por sua vez, respondia com benevolência ao (subentendido) pedido de paz advindo de seu algoz.

Em 1985, Mikhail Gorbachev assumiu o poder na URSS. O momento era particularmente complexo, uma vez que a economia soviética estava praticamente estagnada devido, entre outros fatores, aos altos investimentos militares, que inviabilizavam o crescimento da indústria e da agricultura. [...] No entanto, percebendo que a crítica situação da economia estava prestes a explodir em um amplo movimento de protestos internos, parte da cúpula do Partido Comunista passou a apostar em um projeto de reformas econômicas que o novo Secretário apresentou. Tal projeto ficou conhecido como *Perestroika*

(reestruturação) e seria implantado juntamente com uma proposta de abertura política (*Glasnost*) (FARIA; MIRANDA, 2020, p.57).

Dada a situação econômica que afligia a URSS e as soluções propostas pelos projetos *Perestroika* e, sobretudo, a *Glasnost*, uma ponte passou a se erguer entre ambas as nações e a possibilidade de um fim para a Guerra Fria se fazia (de fato) vislumbrar em um horizonte próximo. “Com relação à política externa, Gorbachev propôs aos [EUA] uma possibilidade concreta de desarmamento, com a retirada dos mísseis do território europeu, [...] enfim, um [real] acordo para a paz.” (FARIA; MIRANDA, 2020, p.57).

Como que um *revival* distorcido do que outrora fora proposto pelo presidente Jimmy Carter e que, entendemos, incitou a ascensão de Reagan ao poder, a proposta soviética nos desperta o entendimento de que, no presente momento em que Gorbachev ofertou um tratado de paz entre ambas as nações, tal ato reascendeu o olhar conservador estadunidense, o qual atribuíra a Carter a estigma de um fraco. Assim como o ex-presidente dos EUA, Gorbachev e toda sua nação, entendemos, ao ofertarem paz, demonstraram, por sua vez, não ter forças o suficiente para resistir a soberania de um presidente que representava uma nação forte e que, até então, havia lutado bravamente, tanto quanto não havia demonstrado qualquer intenção de ceder ao conflito. Tal leitura nos leva a entender que o ato protagonizado por Gorbachev acabou por ressaltar a soberania estadunidense, a qual colocava os EUA enquanto nação impávida frente ao certame das tensões, ao mesmo tempo que a colocava como um país centrado e dotado de uma política eficiente que os direcionou, em dada medida, ao caminho da vitória.

O que atentamos dizer com isso é que a sinalização de paz promulgada por Gorbachev destacou, mesmo que indiretamente, a soberania dos EUA e de suas atividades políticas, as fazendo serem compreendidas enquanto um conjunto de peças que vieram a compor o palco de sua vitória. Dado isso, ao mesmo tempo, entendemos que o protagonismo soviético acabou por alimentar o entendimento de que a URSS representava, de fato, uma nação frágil; uma fachada que ruíra e revelara, aquilo entendido conferir ser a sua verdadeira face: de uma nação desprovida da força e de todas as benesses possuídas pelos

EUA, o que reitera a lógica do Éden nacional enquanto terra cobiçada; um exemplo de resiliência e superioridade que prevalecera frente ao seu algoz.

Mas qual seria esse conjunto de valores atribuídos a nação estadunidense e que, de certo, a fazia ser reconhecida enquanto uma espécie de potência idílica? Ainda que nos seja improvável trazer uma resposta final a tal questão, até por que acreditamos não haver uma única resposta capaz de encerrar a mesma (dada fluidez do imaginário que ali se encontrava em ebulição), temos na narrativa da primeira temporada de *MacGyver* uma construção discursiva favorável ao enaltecimento da nação estadunidense como um exemplo moral, mesmo que tais valores não sejam evidenciados de maneira clara ao espectador, porém, nos deixam alguns indícios para a elaboração de uma (possível) resposta satisfatória.

Ao longo de toda primeira temporada, é percebido que a estratégia utilizada para evidenciar a superioridade moral estadunidense se encontrava enraizada na lógica da exposição de um mal radical, em oposição a tudo aquilo que o personagem protagonista acabava por representar, como um avesso (positivado) de um vasto conjunto de atividades que, de certo, ecoavam a face de um mundo tomado pela instabilidade, porém, um mundo (igualmente) possível de ser (re)moldado, caso fosse tocado por exemplos edificantes, tais quais aqueles trazidos pela figura de Angus MacGyver.

Dada a configuração da personalidade de MacGyver e sua relação (elogiosa) aquilo que conferiria ser um estadunidense ideal (permeado por um imaginário conservador), chegamos ao momento em que passaremos a um segundo ponto, onde um panorama genérico sobre a série nos direciona ao entendimento dos discursos presentes em sua narrativa, em destaque as relações conflituosas entre os EUA e a URSS, as tensões conspiratórias que instigavam ditaduras e todo o imaginário da espionagem militar (que circundava o território global). Tudo isso e mais alimentava a exploração e a exposição de princípios valorativos que ecoavam, a sua maneira, o imaginário idílico conservador estadunidense desse período, servindo como um juízo, imputando, muitas vezes de maneira incisiva, claras lições do que se compreendia ser o certo e o errado.

Com isso, chegamos a um modelo narrativo que percebemos discorrer ao longo de toda a primeira temporada da série, o qual se divide, conforme

observamos, em três fases complementares e que podemos resumir a partir da seguinte sentença: 1) *o mundo é composto por nações problemáticas (dada, sobretudo, pela concretude de regimes políticos desviados)*, 2) *porém, nações como os EUA e o espírito de seus cidadãos podem guiar os menos afortunados*, 3) *mas, para isso, é importante se ter cuidado, reconhecer e condenar as ameaças (internas e externas) que visam corromper a pureza do paraíso idílico nacional*.

Tendo como base dada sentença, passaremos a apresentar alguns exemplos que corroboram com o desenrolar narrativo, o qual apontamos entoar um discurso tendencioso em prol da exposição dos EUA enquanto nação exemplar, ao longo dos episódios que compõe a primeira temporada da série. Para tanto, recortaremos a sentença nas suas três fases complementares, exemplificando, uma a uma, com os episódios que reiteram aquilo que visamos apontar concernir a exposição do Éden estadunidense da década de 1980. Assim partiremos da primeira frase: *O mundo é composto por nações problemáticas (dada, sobretudo, pela concretude de regimes políticos desviados)*.

Tendo como base a frase em destaque, observamos que, logo nos primeiros episódios da série, MacGyver é levado a agir em regiões hostis, onde povos são oprimidos por regimes totalitários, apresentados como extremamente opressores e violentos com seu povo. É o caso do episódio *The golden triangle* (T01E02), onde ele é levado a Burma (atual Myanmar), para reaver um agente químico de extrema periculosidade que estava sendo transportado por um avião que caiu próximo a um vilarejo local. Contudo, o vilarejo é descrito como um ambiente tomado pela guerrilha, liderado por um general corrupto (Nari), o qual escravizava o povo, os forçando a trabalhar nos campos de cultivo de papoula.

Ainda que a missão de MacGyver fosse apenas recuperar o agente químico, esse assume o risco de ficar na região e inspirar o povo a se rebelar e travar, de maneira literal, uma guerra contra o regime opressor de Nari e seus asseclas. Independentemente do desenrolar tomado pelo episódio em questão, a maneira com que a região de Burma é apresentada, destaca o sofrimento e a pobreza de seu povo, enaltecendo, sobretudo, a indignação de muitos frente a complacência de outros que se sentiam gratos por simplesmente estarem vivos. Como força motivadora, MacGyver trazia a esperança de uma real possibilidade

de mudança, reiterado pelo simbolismo que o Éden estadunidense nele ecoava, entoando, em brado, a importância de se viver em plena liberdade e ter, acima de tudo, o direito de se posicionar em oposição, quando diante da injustiça.

No episódio, o posicionamento de MacGyver acaba instigando o povo oprimido de Burma a sonhar com a derrocada de um regime opressor e a ascensão de algo novo que respeitasse os anseios daqueles que ali viviam (o tornando, ao menos nesse episódio, uma espécie de libertador ideológico daqueles acostumados a viver melindrados).



Figura 39: General Nari e o povo oprimido de Burma
Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E02
Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Assim como o episódio de Burma, onde o discurso entoado por MacGyver em prol da liberdade se converte em um símbolo tão grandioso que se transforma em ato (descambando na derrocada de Nari e de seu bando), o episódio *The gountlet* (T01E04), abuse dessa mesma narrativa, porém, não centrado na inspiração popular com fins revolucionários, mas sim, no papel simbólico da denúncia jornalística que, por sua vez, é apresentada como uma arma capaz de incitar uma possível intervenção internacional, a qual, é entendida enquanto força possível de dismantelar o regime de seu ditador e, por consequência, libertaria o povo da opressão (o que, de maneira indireta, acaba por se apresentar como uma espécie de ode ao papel da denúncia jornalística e, igualmente, da responsabilidade internacional/estadunidense em defender e

lutar pela preservação da liberdade para os povos até então oprimidos – algo que se revela, ao longo do episódio em questão, consistir em uma espécie de compromisso imbricado ao espírito idílico nacional).

Nesse episódio, a história se desenrola em algum país latino da América do Sul (de nome não revelado), onde o General Antonio Vasquez comanda um regime autocrático com a severidade de um ditador. Nele, MacGyver é contratado para resgatar uma jornalista (estadunidense) que buscava revelar o esquema de compra de armas ilegais que Vasquez visava consolidar junto a um contrabandista internacional (Dave Ryerson). As fotos da jornalista em questão são apresentadas como uma forte denúncia que, caso fossem divulgadas, revelaria a corrupção de seu (até então) ditador ao tribunal internacional, os levando, por consequência a ação (o que, indiretamente direciona ao entendimento que, com tais evidências, acabaria acontecendo, de fato, uma intervenção internacional, desmantelando o regime de Vasquez).



Figura 40: General Antonio Vasquez (esq.), Dave Ryerson (centro) e um soldado motorista (dir.), em uma ditadura na América do Sul

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E04

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Por fim, trazemos como destaque o episódio *To be a man* (T01E17), onde MacGyver tem de resgatar as informações de um satélite que havia caído na região do Afeganistão, porém, logo que esse chega, de paraquedas, uma caçada desenfreada é iniciada por milicianos locais (adeptos ao regime comunista) e por

militares russos atuantes na região. O cenário de caçada apresentado é extremamente violento, com inúmeras manifestações de abuso de poder, crueldade e violência, tanto com os cidadãos locais quanto entre os seus compatriotas, ressaltando que a manutenção do poder não decorria, em nenhuma circunstância, da aceitação de seu povo frente ao regime que ali se colocava. O posicionamento apresentado como prática pelos inúmeros soldados e milicianos locais, destacava a ideia de que a ascensão do regime presente decorria do exercício de uma constante manutenção de um estado de medo e opressão embasado no princípio da ameaça e da perpetuação de um estado de vigia constante, sem mencionar os pequenos abusos, sobretudo no tocante a exploração dos bens possuídos por seus cidadãos que, por sua vez, viviam na pobreza e, igualmente, acuados – criando, assim, um discurso único no que tange a representação dos povos oprimidos.



Figura 41: Afeganistão tomado por militares soviéticos e milicianos locais

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E17

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Tanto os vilarejos de Burma, do Afeganistão, assim como o país inominado no episódio da ditadura de Vasquez, trazem em destaque, a carência de políticas que prezem pelo bem comum e que respeitem os princípios da justiça e da liberdade. Porém, tal exposição alegórica nos instiga compreender haver aí algo de messiânico na participação de MacGyver enquanto agente da libertação. Seu posicionamento, enquanto um símbolo (quase que universal) de

tudo aquilo oportunizado pela nação estadunidense, o coloca enquanto um eco sempre presente daquilo que tais nações podem, de fato, vir a se tornar, sendo necessário, antes de mais nada, uma ação intervencionista, seja no campo das ideias (enquanto motivação ou inspiração para uma reação popular), seja no campo da ação concreta (motivado pela denúncia que, implicitamente, é apresentada como ferramenta para instigar uma ação de intervenção).

A descrição desses territórios como ambientes hostis reitera a ideia de que, apesar dos EUA ser um lugar (na falta de outra terminologia) bom para se viver, o mundo ainda careceria de um ideal correspondente aos princípios maiores da justiça e da liberdade, tudo isso reforçado pela figura de MacGyver o qual, por sua vez, reitera tais valores e manifesta, muitas vezes, de maneira aberta, a sua indignação frente a manifestação de regimes que ofendem, a sua maneira, esses mesmos princípios. Frente a isso, a ideia que desponta quando interpelados por tal narrativa, é a de que tais princípios maiores, quando (corretamente) cultivados, incitariam políticas que se concretizariam na preservação de um bem estar essencial, em um sentido de constituir raiz, isto é, uma essência basal para o desenrolar de um frutífero ambiente equivalente a manifestação de um (verdadeiro) paraíso na terra, tal qual, em eco, os EUA é reiterado ao longo da primeira temporada da série.

Entretanto, é com a segunda fase de nossa sentença base, onde os valores incutidos no discurso narrativo de MacGyver são melhor evidenciados, que destacamos: *Nações como os EUA e o espírito de seus cidadãos podem guiar os menos afortunados.*

Em oposição a todo e qualquer modelo de tratamento que acabe por abusar da violência e que se faça perpetuar a partir da imposição de práticas violentas, opressoras e que se alimentam do medo – manifesto na configuração de políticas corruptas que, conforme a série apresenta, mancham diversas nações, outrora simbolizadas por países como Burma, Afeganistão e o país (não-nomeado) da América do Sul – a manifestação dos valores maiores da justiça e da liberdade, ainda que apresentados como valores subjetivos, isto é, carentes de uma maior fundamentação, são apresentados, ao longo dos diversos episódios da primeira temporada, tais como as lições implícitas aos clássicos contos de fadas: como um ensinamento que exalta o certo em detrimento ao errado, o bom em oposição ao mau e o justo em aversão ao injusto.

No episódio *Trumbo's world* (T01E06), MacGyver viaja para a Amazônia brasileira para auxiliar um amigo em uma expedição (solo) para estudar o (estranho) comportamento de alguns animais que iniciaram um grande movimento migratório. Contudo, ao longo da expedição, ambos acabam se deparando com Lucien Trumbo, um latifundiário dono de uma grande zona de plantio, inicialmente apresentado como alguém ríspido e extremamente desconfiado, mas que, ao longo do episódio, ajuda ambos, após descobrir que o movimento migratório dos animais decorria do avanço desenfreado de formigas marabunta¹¹⁰, as quais se encontravam em movimento, devorando tudo o que se colocava em seu caminho, de plantações à pessoas.

Destacamos esse episódio para tratar aqui da figura específica de Lucien Trumbo que, apesar de ser um estadunidense latifundiário em terras brasileiras, é apresentado como um grande empreendedor, sobretudo quando esse expõe sua história, que, além de inspiradora, converte-se em uma estranha conexão de dois universos complexos e problemáticos de se concatenar: a do conquistador e do libertador.

Sua história conta que quando ele chegou na Amazônia, o povo que prestava serviços para ele era carente e desprotegido, vivendo sob a ameaça de ataques constantes de tribos de indígenas (identificados como selvagens), porém, com sua chegada, ele expulsou a ameaça e instituiu um regime de paz, dando trabalho para eles e fundando, ali, uma pequena comunidade aparentemente pacífica.

Como um elogio ao espírito empreendedor, Lucien Trumbo e sua utopia idílica se configura como uma espécie de resultante (positivado) da intervenção colonial, onde o estrangeiro aglutina em si a figura do conquistador e do libertador, como que entendendo ser o ato da ocupação das terras alheias, uma consequência necessária à manutenção de uma paz e da ascensão de um progresso, ambos entendidos como inalcançáveis caso sua interferência não viesse ocorrer. O exemplo da perseverança de Trumbo e do cuidado que esse desprende com seus (bons) nativos (locais), o coloca aqui como uma espécie de

¹¹⁰ De fato, um tipo e formiga extremamente perigosa da categoria *army-ants*, comuns nas florestas tropicais, que tem como característica a marcha conjunta, migrando de região, a fim de explorar zonas mais fartas de alimento, inclusive, podendo causar a morte de pessoas dada a toxicidade de suas mordidas. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/animal/ant#ref126700>. Acessado em: 22/12/2022.

modelo corporativista de que as conquistas (econômicas) são frutos do empenho e do trabalho, como que afirmando haver aí uma dada garantia de boas recompensas aqueles que se encontrassem inspirados por ideais de pacificação e de preservação do bem estar alheio, já que a intervenção de Trumbo, salvou o povo local das muitas ameaças que estes (aparentemente) até então viviam.

Assumindo, ainda que de maneira indireta, a figura de um bom colonizador, de um messias conservador ou mesmo de um herói libertador, Lucien Trumbo se destaca como um símbolo exemplar do que viria ser as consequências de uma intervenção salutar, isto é, de uma intervenção movida por objetivos maiores de justiça e liberdade, sendo as consequências de tal intervenção, além da libertação do povo de um estado de violência constante, a garantia de um desenvolvimento ascendente e, igualmente positivo, dado pelas oportunidades que o trabalho, em tese, trazia, não somente para região, mas para todos que, junto a Trumbo, dividissem um mesmo sonho.

Tal ideal é reiterado pelo fato do avanço das formigas marabunta acabarem fazendo com que seus trabalhadores fugissem, sua colheita fosse devastada e suas terras fossem destruídas. Porém, o sonho empreendedor de Trumbo se mostrara maior, o fazendo sorrir ao término do episódio, assumindo o compromisso de reconstruir tudo com o mesmo afinco que o motivara da primeira vez, demonstrando que o sonho quando embasado em princípios exemplares, como os da liberdade e da justiça, esses nunca vêm a perecer, trazendo para o sonhador, em consequência, a garantia do sucesso.



Figura 42: Lucien Trumbo e o sonho americano

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E06

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

A partir de Trumbo, o ideal empreendedor nos é apresentado como uma espécie de prática decorrente de um sonho justo que, quando movido por princípios edificantes como os de liberdade e justiça, trazem frutos a todo aquele que sonhar, como que havendo aí uma promessa divina que garantisse ao sonhador a marca do sucesso. Tal característica é igualmente reforçada no episódio *Hellfire* (T01E08), onde Bill e Laura, grandes amigos de MacGyver, investem todas as suas economias na exploração de um poço de petróleo, transformando o que seria apenas uma visita despretensiosa, em uma grande missão para encerrar um incêndio acidental que ganha proporções inimagináveis.



Figura 43: Bill e o sonho americano
Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E08
Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

No episódio, ainda que a situação financeira de Bill e Laura fosse preocupante, o sonho de perseverar os movia, os levando a insistir em sua busca, até conseguir encontrar o petróleo nas terras que eles haviam investido (símbolo de uma recompensa merecida). Apesar de toda a ação que envolve o incêndio e, igualmente a perda de toda a estrutura que ambos haviam investido para cavar o fosso de petróleo, Bill e Laura, assim como Trumbo, encerram o episódio com uma estranha, porém bela mensagem: a de que um sonho, quando bem sonhado, traz (sempre) consequências positivas para o sonhador (e para todos aqueles que sonharem junto).

Contudo, é no episódio *Target MacGyver* (T01E10), onde as raízes valorativas que impulsionam o sonho da perseverança, são expostas de modo claro e objetivo, portanto, merecendo aqui ser destacado. No episódio, MacGyver é caçado por um assassino profissional (Axminster), que o leva a ter de sair de sua cidade para buscar um esconderijo, longe da ação de seus contratos habituais. Porém, MacGyver acaba encontrando na situação uma oportunidade para reatar os laços com seu avô (Herry Jackson), com o qual ele não tinha contato por conta do afastamento que esse mantinha de sua família.

Mesmo a relação de MacGyver e seu avô ser acometida por diversos ruídos tortuosos, ambos, ao longo do episódio, acabam se aproximando novamente, dado o reconhecimento por parte de MacGyver de que muito da

pessoa que ele era, decorria dos valores que seu avô o havia lhe ensinado e que aqui destacamos: perseverar, ser justo e sempre lutar pela liberdade. Ainda que tais valores careçam de um maior aprofundamento, sua explicação (trazida pela sabedoria do avô), destaca, em eco, a autoridade da experiência acumulada de quem carrega um saber prático e essencial, no sentido de tal sabedoria compor parte de sua essência, e que, apesar da superficialidade com que os mesmos são apresentados em sua narrativa, não decorreriam de uma falta de exploração de seu conteúdo, mas sim pelo fato de tais princípios valorativos conferirem em algo, de fato simples, cabendo apenas ao entendimento daquilo que eles pretendem nos dizer: nunca desistir diante de uma dificuldade (perseverar), nunca agir em prejuízo a alguém, seja quem for (justiça), e sempre lutar pelo o que é certo (liberdade) – esse último entendido como um valor embebido em um pressuposto de uma espécie de bondade transcendental, a liberdade só seria garantida quando orientada para o bem.



Figura 44: Angus MacGyver e seu avô, Harry Jackson

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E10

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

A simbologia trazida pela figura do avô (que enaltece os valores presentes na figura de MacGyver) nos desperta o entendimento de haver aí a manifestação alegórica de que os princípios orientadores que levam MacGyver ser quem ele é, se encontram enraizados em um passado que ecoa a configuração de um Éden que se faz presente na simplicidade do pensamento popular, do cidadão

que guarda em si a herança de uma sabedoria cotidiana que resume, mesmo que de maneira tautológica, ser a ação digna de um bom cidadão, toda ação que tem por objetivo fazer o bem, apenas isso e nada mais.

A simplicidade concernente ao entendimento dos valores que orientam a ação de MacGyver se destaca, em muitos episódios, onde fazer a coisa certa, basicamente, consiste, nada além do que simplesmente fazer o bem, entendido enquanto ato que visa ajudar o próximo ou impedir com que o outro (ou outros) acabem sendo prejudicados por conta de ações injustas e que, de maneira simplista, venham a compactuar com o mal.

Como exemplo, alguns episódios se destacam ao evidenciar tal narrativa, como o episódio *The prodigal* (T01E09), onde Frank Bennet, um jovem rico e filho de mafiosos, resolve entregar o seu irmão, Joey Bennet e todos os segredos da sua família para o FBI quando este passa a entender que o negócio da família consistia em gerenciar uma grande rede de tráfico de drogas, levando muitos usuários a matar e morrer por conta desse vício, justificando sua ação pelo simples fato de ser a coisa certa a se fazer.



Figura 45: Oficial Andrew Wiley (esq.), Angus MacGyver (centro) e Frank Bennett (dir.), fazendo o que é certo

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E09

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

No episódio *Nightmares* (T01E11), por sua vez, vemos o mesmo ocorrer quando a jovem Lisa, uma moradora de rua que batalha com afinco por sua

sobrevivência, ajuda MacGyver, quando esse consegue fugir do covil de seus sequestradores, porém envenenado e sendo acometido por dores e alucinações. Apesar dela ser desestimulada por amigos que a acompanhavam, clamando para que ela não ajudasse MacGyver (que, naquele momento, era apenas um desconhecido que cambaleava pela rua), ela ainda assim o resgatou e o levou para a sua moradia, tratando de seu mal-estar e o auxiliando em seu momento de necessidade.



Figura 46: Lisa ajuda MacGyver

Fonte *MacGyver*, 1986, ABC, T01E11

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

O caso de Lisa se destaca dada a força motivadora que ela apresentara ser aquilo que a movera para ação, um sonho depositado naquilo que sua pátria, em tese, teria a lhe oferecer, cabendo a ela apenas fazer aquilo que fosse necessário para alcançá-lo. No apartamento ocupado por Lisa, livros de educação básica se destacam, chamando a atenção de MacGyver em dado momento, o qual, por sua vez a interpela sobre seus objetivos com aquilo. Na simplicidade de uma sonhadora, Lisa responde: *estudo para sair dessa situação*.

A simplicidade do sonho de Lisa reitera, em muito, aquilo incutido enquanto ideia na igual simplicidade dos valores postulados pela figura do avô de MacGyver. Lisa entende que sua situação é precária, porém entende também que, apesar de tudo, ela tem a sua disposição as ferramentas para fazer com que aquilo vivido se converta em um sonho concretizado, para tanto, ela crê que

através do estudo, igualmente, através de seu empenho, sua situação, de fato, irá mudar.



Figura 47: Lisa e o sonho americano

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E11

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Ainda tratando do sonho – aqui entendido enquanto válvula propulsora que move o sonhador a perseverar e, quando fomentado pelos valores da liberdade e da justiça, traz a conquista dos louros de um sucesso prometido –, nos é importante ressaltar que essa ideia é entendida aqui como um eco em ressonância aquilo incutido enquanto imaginário valorativo concernente a uma ideia extremamente positivada de país, o que converte os EUA em um Édem ideológico o qual alimenta, por sua vez a esperança de muitos em conquistar para si as suas benesses.

Nesse sentido, o sonho e todo o engajamento moral apresentado, acaba por manifestar a expressão viva de uma espécie de sacrifício pessoal, tal como um martírio no calvário, onde agir de tal maneira implicaria, por sua vez, a tomada imediata de uma recompensa merecida. Por isso não nos é de surpreender que todos aqueles que acabaram, ora que outra, agindo em prol dos valores maiores de justiça e liberdade ao longo dos muitos episódios da primeira temporada de *MacGyver* (materializado nas muitas formas de auxílio prestado ao protagonista), acabaram sendo recompensados de alguma maneira: Lisa ganha uma bolsa de estudos financiada pela DXS; Jana, no episódio *Thief of*

Budapest (T01E03), por ter ajudado MacGyver escapar dos agentes da KGB atuantes na Hungria, foi levada, com toda sua família, para a fronteira com a Áustria, recebendo documentos para lá viver e construir uma vida nova; igualmente, o mesmo ocorre com Ahmed e sua mãe Zia, no episódio *To be a man* (T01E17), que após ajudar MacGyver a fugir dos milicianos e dos soldados Russos que o caçavam no Afeganistão, foram levados para a fronteira com o Paquistão, ganhando, como recompensa, a oportunidade de lá poderem prosperar.



Figura 48: Jana e o sonho americano

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E03

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 49: Zia (esq.), Ahmed (dir.) e o sonho americano

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E17

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Com os exemplos aqui apresentados, nos é possível entender que, apesar da simplicidade que alimenta a fundamentação moral concernente ao entendimento do imaginário contextual utilizado para alimentar as representações que compuseram a primeira temporada de *MacGyver*, ainda assim, evidenciamos a manifestação de um discurso que recorre a superficialidade das dinâmicas práticas que circundam a vivência do cotidiano, as reiterando como uma verdade transcendental, quase que divina, onde a carência de fundamentações é substituída por uma sensibilidade conservadora a qual resume valores fundacionais com exemplos práticos do cotidiano, marcados pela dicotomia moral entre o certo e o errado, entre o bom e o mau, e entre o justo e o injusto. Tudo isso alimenta, segundo nossa concepção, a motivação necessária que impulsionaria o sonho da prosperidade, reiterado enquanto uma promessa (quase que divina), a qual se manifesta na consolidação da conquista entendida como um resultante merecido para todo aquele que perseverar. Assim, o Éden estadunidense se destaca, motivando e recompensando aqueles que sonharem um mesmo sonho, agirem com justiça, lutarem pela liberdade, e, acima de tudo, não deixarem se corromper pelo mal, o que nos leva a última fase da sentença que usamos para apresentar o processo narrativo explorado pela série, a qual destaca que: *É importante se ter*

cuidado, reconhecer e condenar as ameaças (internas e externas) que visam corromper a pureza do paraíso idílico nacional.

A fim de evidenciar os valores do Éden, uma das estratégias utilizadas pela série, além da recompensa garantida aquele que agir em prol da manutenção de um bem transcendental, é a dignificação dos princípios fundacionais concernentes ao Éden, a partir da exposição do mal enquanto um aglomerado de condutas e práticas degeneradas, com o intuito de promover, a partir daí, um juízo condenatório. Para tanto, as figuras representativas de tal conduta acabam, sempre, sendo vítimas de sua própria ação, aqui entendida enquanto algo degenerado, portanto, sofrendo alguma espécie de punição.

Porém, ao longo da primeira temporada, temos a representação de dois tipos distintos de figuras promotoras do mal, divididos em uma espécie de dois radicais distintos, separados por um dado grau de intensidade subjetivo, o qual entendemos se encontrar imputado, não estranhamente, a ameaça da corrupção interna, o que confere a representação de figuras que manifestam a corrupção nacional (destacadas por uma menor intensidade na manifestação de sua maldade, ainda que condenada e igualmente sendo punida), e a ameaça da corrupção externa, representada, por sua vez, através de figuras corrompidas de origem internacional, provindas de nações declaradamente comunistas, como a Alemanha Oriental e a URSS (em oposição a categoria anterior, destacadas por uma maior intensidade na manifestação de sua maldade, destacando haver um elo indissociável entre o direcionamento ideológico e a prática de condutas degeneradas – concatenado com um utilitarismo tendencioso onde os fins sempre justificam os meios).

Para figurar a corrupção interna, temos um dado padrão que é replicado em diversos personagens, marcados pela ganância. Tal característica é entendida como uma espécie de traição ao martírio necessário para se alcançar a recompensa prometida, dado o esforço de quem persevera e age, em acordo com os princípios maiores da justiça e da liberdade. Esses personagens, por sua vez, são motivados pela busca por uma recompensa imediata, traindo o percurso necessário para sua conquista, portanto, enganando, traindo, roubando e matando para conquistar para si uma parcela do ouro do Éden, outrora apresentado como recompensa prometida ao (bom) sonhador.

Temos como primeiro exemplo o caso dos ladrões Terry, Buddy, Turk e Elias, que, no episódio *Last stant* (T01E07), sequestram um carro forte e planejam levar a riqueza de seu conteúdo de avião para fora do país, para tanto, eles tomam para si uma pequena pista de pouso próximo a uma estrada deserta, a fim de roubar um avião comercial para encerrar seu plano de fuga, porém, eles têm de aguardar a chegada do avião que, no momento, se encontrava a serviço. Contudo, MacGyver aparece para pedir informações no local tomado pelos bandidos, o que o leva a se tornar um (indesejado) prisioneiro da trupe. Ao longo do episódio, MacGyver acaba auxiliando os prisioneiros, e assumindo a responsabilidade de prender os malfeitores pelos seus crimes, entre os quais a morte do motorista do carro forte. Todos, ao término do episódio, são capturados e acabam tendo seus planos frustrados.



Figura 50: Elias, o mais violento dos ladrões do carro forte

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E07

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Já no episódio *Flame's end* (T01E13), MacGyver busca ajudar uma antiga paixão de sua juventude (Amy) para desvendar o caso de uma sucessão de roubos de material atômico da usina em que ela trabalhava e que fora descoberto por seu chefe (recentemente assassinado). A história se desenrola até que o desvio de urânio refinado é confessado ter sido planejado por um colega de trabalho, amigo de Amy e MacGyver: Tim Wexley, que confessa ter sido motivado pela promessa de um enriquecimento rápido, decorrente da venda do

material roubado. Ao término do episódio, Tim, além de ser entregue as autoridades, ainda é alvejado pelo disparo da arma de um de seus aliados, o policial corrupto Train, que por sua vez, acabou sendo vítima de contaminação por material atômico. Aparentemente punições dignas para aqueles que tentaram usurpar a lógica de ascensão prometida daqueles que perseveraram e que se empenham em jogar o jogo de acordo com as suas regras.



Figura 51: Tim, o ganancioso

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E13

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Ainda seguindo os exemplos da corrupção dado um desvio moral de quem almeja a tomada de assalto dos louros de uma recompensa não-merecida, temos as figuras de Michael Donahue, do episódio *Coutdown* (T01E14) – ex-militar aliado de MacGyver e da DXS, responsável por colocar bombas em um navio cruzeiro para reivindicar uma grande quantia em resgate, tudo isso sob o pseudônimo de um terrorista auto-intitulado de Viking, assim como também citamos a figura do Sr. Hatcher, traficante de armas que buscava roubar um sistema de navegação extremamente preciso, desenvolvido por um antigo professor de MacGyver e sua aluna prodígio, a jovem Kate, no episódio *Ugly Duckling* (T01E18). Repetindo a fórmula da punição merecida àqueles que visam corromper o sistema de recompensas aos que perseveraram, ambos encerram seus episódios presos, devidamente condenados por seus crimes e moralmente julgados por sua cobiça.



Figura 52: Michael Donahue, o Viking

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E14

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 53: Sr. Hatcher, traficante de armas

Fonte: *Macgyver*, 1986, ABC, T01E18

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Contudo, a título de justiça e em respeito a série, é importante ressaltar a figura de Catlin, conhecido pelo título de *Butcher* (carniceiro), um agente independente reconhecido por sua brutalidade e pela eficiência de seu serviço que, no episódio *The Heist* (T01E05), rouba uma pequena fortuna em diamantes de uma arrecadação política, designada a financiar ações de auxílio para as

regiões necessitadas do continente africano¹¹¹. Enfim, apesar dos diamantes serem resgatados por MacGyver, Catlin escapa, fazendo com que este seja o único membro do seleto grupo de personagens representativos da corrupção interna que encerram sua carreira sem sofrer qualquer punição direta pelos seus atos, apenas a perda dos diamantes outrora por ele furtados.



Figura 54: Catlin, único que não foi punido

Fonte: *MacGyver*, 1985, ABC, T01E05

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Ainda que a corrupção interna seja destacada como um ato de subversão, manifesta enquanto busca pela aquisição de bens que representam uma espécie de fruto decorrente do sonho dos justos, a corrupção externa, por sua vez, se destaca por uma interpretação tendenciosa do que conferiria ser as motivações daqueles que visam ameaçar o Éden nacional, algo muito mais caro que uma mera tomada dos louros do labor prometido ao sonhador. Sua ameaça é clara e se torna evidente que a corrupção externa representa um perigo de graves proporções, já que sua motivação confere a uma constante busca pela obliteração de tudo aquilo que os EUA representa enquanto nação.

Como a manifestação de um mal transcendental, tal como o demônio da pintura de Guido Reni, outrora aqui apresentado, a ameaça da corrupção externa se manifesta na proliferação de agentes estrangeiros que usam de todos os

¹¹¹ Sobre a lógica intrínseca ao estopim do episódio em questão (diamantes arrecadados para ajudar a África), apesar de não fazer qualquer sentido, não desprenderemos qualquer juízo.

meios possíveis para obter listas de agentes infiltrados e demais informações que traziam, em certo momento, alguma vantagem aos EUA em meio aos eventos da Guerra Fria.

Destacando um jogo maniqueísta onde o bem é representado pelos EUA e o mal, por sua vez, pelas nações comunistas, a configuração das personagens que acabam por representar os (supostos) valores concernentes a essas nações, ressaltam um embasamento profundo em uma ideologia postada enquanto algo desumano, que produz devotos robotizados orientados a propagar a soberania de seus respectivos regimes a qualquer custo. Exposto isso, tais figuras, ao longo dessa temporada, acabam destacando duas características singulares, enaltecidas como expressões perigosas daquilo indiretamente colocado como algo abominado pelos EUA: 1) o fanatismo ideológico e 2) uma crueldade extrema, denotando, muitas vezes, prazer ao proporcionar o sofrimento alheio.

É o caso do coronel Kurt Neilson, da Alemanha Oriental, apresentado no episódio *Nightmares* (T01E11), o qual tortura MacGyver com um veneno que, além de causar extrema dor, também o leva a ter alucinações, o fazendo se aproximar gradualmente de uma morte excruciante que, por ventura, acaba por não se concretizar. O mesmo sadismo é apresentado no episódio *Deathlock* (T01E12), onde Quayle, também um militar da Alemanha Oriental captura MacGyver e seus aliados em uma antiga mansão, o colocando sob a constante ameaça de armadilhas mortais, as quais vão, gradualmente, alvejando um a um e, igualmente, desencadeando regozijos de um prazer sadista de seu agente torturador.



Figura 55: Kurt Neilson
 Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E11
 Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 56: Quayle
 Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E12
 Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 57: O conselho do mal
 Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E12
 Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

No entanto, o destaque dado ao episódio em questão e que reitera a ideia que imputamos a composição da representação da ameaça externa, está logo em seus primeiros minutos, onde Quayle é apresentado ao espectador.

O vilão é apresentado em um ambiente escuro, diante de três outros homens, os quais se encontram sentados em uma plataforma superior. Esses homens demonstram ter alguma autoridade sobre Quayle, o questionando sobre a eficiência de seus métodos e o ameaçando constantemente, caso não seja bem sucedido em sua missão de capturar e obter informações de MacGyver.

Essa cena, em específico, nos alerta para a construção representacional que a série atribui a figura do vilão estrangeiro, alguém corrompido e aparentemente munido de uma violência desproporcional, capaz de fazer de tudo para atingir seus objetivos, que sempre versam acerca da ideia de capturar, torturar, matar e usurpar.

Tal figuração é explorada em diversos inimigos comunistas de MacGyver, mas ganha uma proporção deveras exagerada quando se tratando (em específico) da ameaça soviética, os quais são sempre retratados como pessoas frias, ameaçadoras e um tanto robotizadas, como que moldados para agirem de tal forma, sobretudo quando anunciam as justificativas de suas ações que, de maneira repetitiva, reitera o orgulho da pátria, o que nos leva a entender que a URSS é, por sua vez, a promotora de tal ideal manifesto na ação (muitas vezes sádica) de seus agentes. Isso reitera a ideia de Jewett e Lawrence, frente a dicotomia a qual ambos entendem permear o imaginário estadunidense de tal período, onde eles afirmam serem “as convicções que [...] orienta[vam] a política externa americana [serem] duas - que os Estados Unidos [era] infinitamente virtuoso e que a União Soviética [era] infinitamente perversa” (JEWETT; LAWRENCE, 2013, p.119)¹¹².

Como exemplos soviéticos de tal configuração dicotômica, temos a figura de Nicolai Kossov, no episódio *Thief of Budapest* (T01E03), que é extremamente frio e violento, inclusive com seus próprios aliados, sempre ameaçando os mesmos caso não cumprissem as suas ordens, reproduzindo as mesmas características dos generais soviéticos atuantes no Afeganistão, no episódio *To be a man* (T01E17), os quais acabam naturalizando, de certa maneira, o entendimento de que tal conduta violenta perpetrada entre pares distinguidos por titulações hierárquicas, conferiria, *in factum*, ao *modus operandi* da estrutura basal concernente a própria URSS.

¹¹² No original: “the convictions that [...] guide American foreign policy [was] twofold - that the United States [was] infinitely virtuous and that the Soviet Union [was] infinitely wicked” (JEWETT, LAWRENCE, 2003, p.118).



Figura 58: Nicolaj Kossov
Fonte: MacGyver, 1985, ABC, T01E03
Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 59: Hierarquia militar no Afeganistão
Fonte: MacGyver, 1986, ABC, T01E17
Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Reforçando o entendimento que a estrutura operacional soviética recorre a violência para com os seus, a fim de instituir um regime que prospere sob o princípio da ordem decorrente da obediência, temos, como exemplo maior as figuras de Anton Len e Ingrid, apresentados no episódio *The enemy within* (T01E15). Ele, um assassino extremamente ardiloso, ela, uma exímia manipuladora mental capaz de hipnotizar e forçar qualquer um a fazer o que ela

desejar. O destaque dado aos dois é justificado pela frieza quase desumana usada para representar ambos, como que provenientes de um processo modelar, o qual os forjou enquanto supassumo extremamente eficientes no ofício da espionagem e do assassinato.



Figura 60: Anton Len (esq.) e Ingrid (dir.), espões soviéticos

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E15

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Contudo, algo de instigante nos desperta a partir de tal configuração representacional do estrangeiro enquanto um ser corrompido e que nos permite questionar: até que ponto uma estrutura corrupta, onde a violência e a ameaça constante conseguem manter seus agentes fiéis? O episódio *Every time she smiles* (T01E16) nos apresenta que as consequências decorrentes do constante exercício da violência e da imposição de uma obediência que se sustenta na coerção de seus pares, acabam gerando consequências indesejadas quando esses acabam sendo expostos a exemplos salutareos do que de fato o Éden estadunidense oferece para os seus. Referimo-nos, mais uma vez, a máxima do sucesso garantido aqueles que buscam perseverar, sustentado por um ambiente que não somente reconhece, mas também beneficia a ação daqueles que são movidos pelos princípios maiores da liberdade e da justiça, o que desencadeia, naquele que reconhece haver nos EUA algo que sua nação carece, a busca constante por uma fuga que lhes garantam, por consequência, uma melhor condição de vida.



Figura 61: General Petrovich e a pintura de Karl Marx

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E16

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Nesse episódio, o General Petrovich confessa ter roubado as joias do tesouro real alemão, desviando recursos para o seu bem pessoal, não por não acreditar no modelo socialista, mas por entender ser a política comunista extremamente corrupta, sendo o desvio de recursos para benefício próprio, por ele defendido enquanto o único meio viável capaz de lhe garantir uma fuga e, igualmente, um futuro longe de tal regime – e tal discurso ocorre em uma sala que destaca uma grande pintura de Karl Marx (Figura 61).

Ao observarmos esse respectivo episódio temos, mais uma vez, a exaltação do Éden estadunidense em avesso a corrupção entendida imperar em meio ao regime comunista, em destaque o Estado soviético, representado na pintura de Karl Marx, o qual apresenta soldados extremamente fiéis, não por um reconhecimento de tal valor, mas por se encontrarem sujeitos a uma estrutura opressora que os imputa uma dinâmica de coerção e punição; o que, ao mesmo tempo, instiga nos mesmos, a busca pela subversão, mesmo que isso leve alguns a recorrer a meios escusos para corromper o sistema (em benefício próprio), e façam o que for necessário para escapar de sua estrutura operacional.

Assim, a constituição da URSS pode ser definida como o avesso ao Éden estadunidense. Enquanto os EUA é constituído por valores maiores como os de preservação da liberdade, promoção da justiça e investimento constante no sonho (empreendedor) daquele que almeja prosperar, a URSS nos é

apresentada, ao longo da série, como um lugar onde a obediência cega e a privação da liberdade são estigmas evidenciados, o que destaca, de maneira implícita, o valor imputado a representação dos EUA ao longo dessa primeira temporada.

Dada tal leitura maniqueísta que entendemos ser implícita a ambas figurações, o papel de MacGyver ao longo da série se destaca, não enquanto a figura paradigmática do Guardião (o qual trabalharemos mais adiante), mas como uma espécie de missionário, articulado para se tornar a manifestação concreta daquilo que outrora já manifestamos conferir ser a sua constituição: uma ode ao produto nacional, isto é, um exemplo daquilo que o Éden estadunidense traz para os seus; um símbolo capaz de cativar os outros e, por consequência, construir uma ponte, influenciando os outros a prosperarem com o seu exemplo e com os exemplos que, em tese, conferem a sua nação.

A leitura que fazemos de MacGyver como uma inspiração é ressaltada quando as figuras representativas da corrupção externa, por interferência deste, acabam, por sua vez, reproduzindo, em algum momento, os valores imputados ao Éden estadunidense, denotando que os mesmos são suscetíveis ao despertar de uma consciência moral idílica, desse modo, enaltecendo tanto o valor dos seus princípios morais, quanto a carência daqueles provenientes de um estado opressor.

Tal movimento começa a ganhar maior destaque nos episódios *Every time she smiles* (T01E16), onde Stefan Frolov é convencido a reagir a corrupção de seu tio (militar de alto escalão na República Popular da Bulgária que ambicionava fugir do país com uma grande riqueza, pois previa a falência do regime comunista em toda a Europa) e acaba ajudando MacGyver e sua jovem acompanhante, Penny Parker, a escapar de seu país; e no episódio *To be a man* (T01E17), onde o jovem sargento soviético, a serviço no Afeganistão, é poupado de ser morto por interferência de MacGyver (que recorre ao discurso em defesa ao direito à redenção), o que o leva a retribuir o ato de misericórdia, deixando ele escapar com Ahmed e Zia, para a fronteira com o Paquistão.



Figura 62: Stefen Frolov

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E16

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 63: Sargento oprimido, ajuda MacGyver

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E17

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Como que alimentando um discurso que se fará enaltecer posteriormente, a sutil influência motivacional em prol da liberdade e em defesa da justiça, tão repetido por MacGyver ao longo dessa temporada, passa a ganhar maior intensidade quando esse promove uma transformação concreta, de grandes proporções, naqueles outrora colocados no altar de seus algozes. São nos episódios *The escape* (T01E20) e *A prisoner of conscience* (T01E21), onde a URSS é colocada em evidência, e uma crítica direta ao regime comunista é

edificada, enaltecendo, por sua vez, uma necessária transformação dos fundamentos basais os quais orientam a política de seu país para que mudanças prósperas, enfim, possam vir a ocorrer, e um Éden soviético, a espelho aos princípios concernentes ao Éden estadunidense, possa, de fato florescer.

No episódio *The escape* (T01E20), MacGyver está em algum país do norte da África, auxiliando uma freira missionária (não nomeada), com trabalhos voluntários. É lá que ele conhece Sara, uma jovem que pede ajuda a ele para resgatar seu irmão da prisão, alegando que ele fora preso injustamente por um crime que não havia cometido. Após auxiliar Sara e resgatar seu irmão, ela revela ser uma agente soviética, e que tudo não passava de um plano para resgatar seu aliado da prisão que iria pôr em prática a missão delegada pela sua nação: entregar armas contrabandeadas para grupos de revolucionários comunistas norte-africanos que estavam se articulando para dar um golpe e destituir o governo vigente. Nesse momento é que o exemplo inspirador de MacGyver alimenta uma transformação quase que momentânea em Sara, pois ele recorda a ela o quanto os valores soviéticos são duvidosos, e ressalta o quão inescrupuloso seria por milhares de vidas em risco ao promover uma guerra civil, apenas para atender anseios de poderosos que visam, como objetivo, expandir sua ideologia política.



Figura 64: Angus MacGyver e a Madre Superiora

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E20

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Aqui, a moral idílica manifestada pela figura de MacGyver se converte em ato missionário, convertendo Sara e, ao mesmo tempo, a convidando a tomar uma atitude frente a tal situação. Tocada pelas palavras de MacGyver, Sara trai seu aliado, o auxilia na destruição do galpão onde as armas se encontravam estocadas e, como ato de redenção, doa todo o dinheiro adquirido pela venda das armas ao projeto de caridade em que MacGyver se encontrava envolvido enquanto voluntário. Sua redenção é exemplar, pois evidencia a fragilidade de um regime que apesar de, aparentemente ser extremamente forte e soberano, em sua concretude, se encontraria embasado em raízes pouco profundas, onde a obediência dos seus agentes e, em tese, de seus cidadãos, não configurariam respeito, porém, medo e insegurança, fazendo com que a esperança de uma transformação concreta, quando manifesta enquanto possibilidade viável, desperte nesses, quase que de imediato, uma reação em concordância.



Figura 65: Sara, agente soviética traindo MacGyver

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E20

Acervo:

<https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 66: Sara, ex-agente soviética, redimida

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E20

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Incitando a ideia de que o estado soviético esconde sob sua fachada cidadãos que anseiam por uma transformação tácita de seu regime, tal qual aquilo apresentado na concretude pela ação diplomática promulgada por Mikhail Gorbachev e pelos movimentos populares que inflamavam a URSS ao longo dos anos que configuraram a primeira temporada da série, o episódio *A prisoner of conscience* (T01E21), se destaca por consistir em um discurso abertamente elogioso ao espírito revolucionário, apresentado enquanto algo existente, porém

calado, dada a política opressora imperante em seu país. Tal discurso (proveniente dos revolucionários soviéticos), em dada medida, ao longo do episódio é apresentado como um chamado que clamam para si, aquilo que, em tese, os EUA já possuía, enquanto base de sua configuração idílica – uma fundamentação moral que anseia pela liberdade e, acima de tudo, pela consolidação de um estado de direito onde prevaleça a justiça.

O episódio em questão inicia com MacGyver acompanhando seu amigo (e contratante) Peter Thornton para a URSS, a fim de ajudar Marya Karsoff, filha de seu amigo Alexander Ivanovich Karsoff, recentemente falecido. Sua ajuda decorria de um pedido de socorro, que ela havia enviado para Peter, pois ela alegava estar sendo perseguida por agentes soviéticos, dada popularidade que seu pai angariara enquanto um (autodeclarado) pensador político em luta pela liberdade. Na história, a influência de seu pai havia sido tamanha que acabara incitando movimentos políticos (revolucionários) em toda URSS, se erguendo contra o atual regime e clamando por mudanças em sua estrutura operacional.

Chegando lá, MacGyver e Thornton descobrem que Alexander Karsoff não estava morto, mas se encontrava preso, sendo torturado em uma clínica psiquiátrica, que contava com uma ala especializada no tratamento de “doentes políticos”. Nessa ala, pessoas que tinham pensamentos políticos divergentes ao comunismo soviético ou que não entendiam como algo positivo o *modus operandi* empregado pelos agentes da URSS, acabavam sendo submetidos a um tratamento psicológico extremamente violento, aplicado pelo doutor Suvarin, que, ao longo do episódio, deixa claro haver uma espécie de prazer sádico intrínseco ao ato de torturar psicologicamente os seus pacientes, o que os deixava em um constante estado de medo e igualmente suscetíveis a se tornarem menos “rebeldes” com o sistema político (até então) vigente.

É quando MacGyver e Thornton se infiltram na clínica que uma grande transformação ocorre. MacGyver se infiltra junto aos pacientes da ala de “doentes políticos” e os inspira a se rebelarem, prendendo o doutor Suvarin, drogando os demais médicos e funcionários da instituição e, em uma cena de grande impacto simbólico, todos abrem as portas da clínica, libertando os pacientes que, por sua vez, correm livremente pelo gramado, em coro, bradando: liberdade!



Figura 67: Fuga dos “doentes políticos”

Fonte: MacGyver, 1986, ABC, T01E21

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

O presente episódio consiste na consolidação ideal de um discurso que veio gradualmente sendo construído ao longo de toda primeira temporada da série. O imaginário contextual interpretado ganha uma maturidade alegórica significativa, nos apresentando um vasto conjunto de sutilezas simbólicas que, para aquele que se encontra imerso naquele determinado universo conceitual, as representações ali manifestadas ganham uma maior sonoridade ao ecoar a materialidade imaginada e, igualmente, proliferada enquanto concretude pela política estadunidense vigente. No episódio, a clínica psiquiátrica pode ser entendida enquanto símbolo representacional do próprio estado soviético, o qual é colocado como um regime opressor, o qual trata como “loucos”, prendendo e torturando todo aquele que divergir de sua política ou de seu *modus operandi*, porém, com o auxílio de nações que prezam pela liberdade e pela justiça, o clamor de um povo que se encontra oprimido se converte em demanda, rompendo os grilhões de seus portões e permitindo com que sua voz seja, por fim, de fato ouvida.



Figura 68: Estátua de Lenin em Leningrado, URSS (T01E21), 1986

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E21

Acervo:

<https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>



Figura 69: Alexander Ivanovich Karsoff (dir.) e sua filha, Marya Karsoff (esq.) conversam com MacGyver e Peter Thornton, diante da imagem de Lenin (T01E21), 1986

Fonte: *MacGyver*, 1986, ABC, T01E21

Acervo: <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Após a fuga dos doentes políticos, o episódio se encaminha para seu encerramento, nos trazendo uma cena final a qual enaltece o discurso que outrora promovemos enquanto nossa particular leitura do simbolismo referente a figura representacional do manicômio e de toda sua estrutura operacional. Em Leningrado, em frente a estátua de Lenin, Alexander Ivanovich Karsoff e sua filha, agradecem MacGyver e Thornton por libertá-lo, porém, nega o convite de ambos, que apelam para que este fuja, oferecendo, para ele e sua filha, asilo político nos EUA. Sua alegação é inspiradora e diz que, apesar de tudo o que ele sofrera no manicômio, aquilo não representava, de maneira alguma, ser a Rússia¹¹³ e que seu povo merecia a chance de mudar aquela condição, destacando que o que aconteceu foi apenas política, e que isso não representava o povo russo, justificando, ao menos para ele, ficar e lutar.

O discurso de Karsoff coloca em evidência o imaginário ideológico estadunidense, o qual observava, na antiga URSS, uma fachada prestes a ruir, além de colocar sob a figura de Karsoff todo um ideal idílico que, em eco, entoa todo o vasto conjunto de valores outrora incutidos a estrutura simbólica aqui apresentado enquanto fundamento basal do Éden estadunidense e que, por sua vez, MacGyver se destaca como seu agente representacional, inspirando os demais, seja com seus atos, ou com seu discurso, enraizado na praticidade

¹¹³ Aqui, pela primeira vez o termo Rússia é utilizado e não União Soviética, denotando haver uma separação distintiva entre ambos.

simplória de seu avô ao defender os princípios maiores da liberdade, da justiça e da perseverança, os quais garantem a todo aquele que sonhar e, igualmente lutar pelo seu sonho, alcançar, por recompensa, os louros merecidos de seu esforço.

Por fim, podemos apresentar o paradigma do Éden em *MacGyver* a partir do quadro ilustrativo do movimento contexto, interpretação e representação, onde a concretude apresentada se encontrava encerrada no cenário conflituoso das disputas constantes entre a URSS e os EUA.

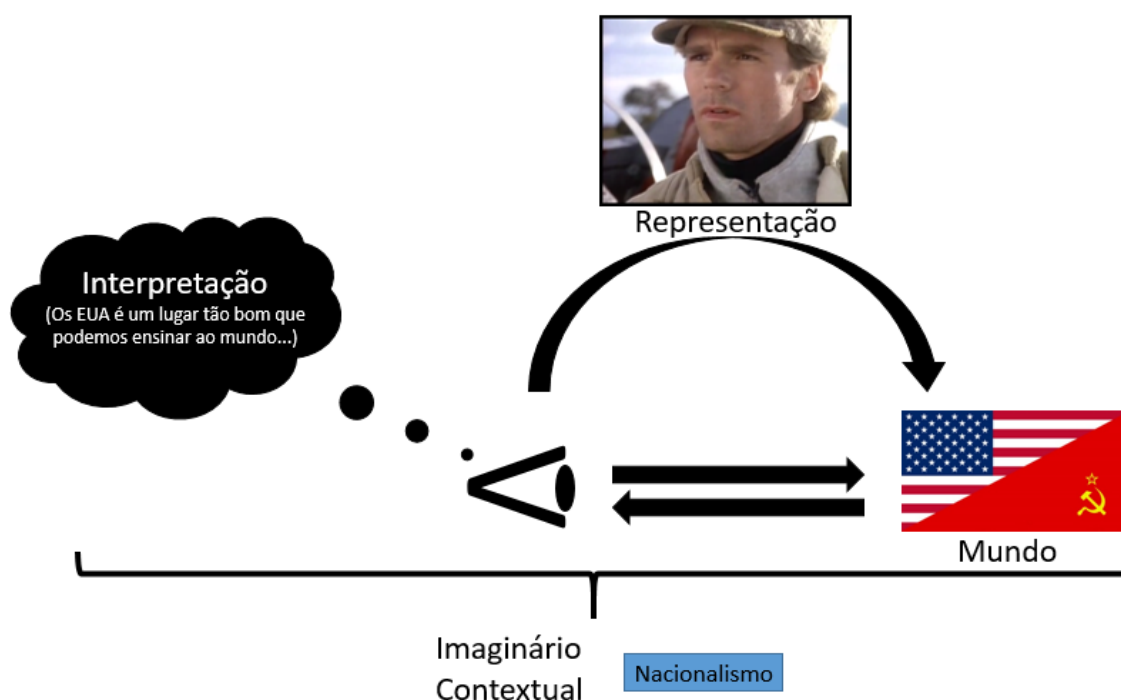


Figura 70: Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Éden
Fonte: Elabora própria do autor.

Contudo, em se tratando de uma produção estadunidense, o imaginário contextual que alimentaria o movimento da interpretação, se encontraria embasado em um ideário simbólico, o qual compreendia, segundo nossa perspectiva, ser os EUA um paraíso idílico fomentado pelos princípios maiores da liberdade, da justiça e da perseverança (alimentado, sobretudo, pela política conservadora da década de 1980, assim como pelas ocorrências que incidiram sobre o ano de 1985 uma considerável mudança de perspectiva acerca do cenário político daquele período), o que descambaria, por consequência, em produções diversas, como *MacGyver*, na qual, de maneira inevitável e tal qual

fora demonstrado aqui, se concretiza enquanto uma representação (valorativa) do seu tempo.

3.3 O PARADIGMA DO APOCALIPSE: WATCHMEN

A década de 1980 fora tomada por uma tensão peculiar, não somente dado pela intensificação na figuração das forças soviéticas como uma constante ameaça presente, mas pela articulação política que o governo Reagan trazia frente a constituição de tal imaginário. Conforme apontamos até então, a série televisiva *MacGyver*, sobretudo a sua primeira temporada, explorou com maestria tal cenário, se valendo de um vasto conjunto de estigmas atribuídos as forças soviéticas para enaltecer aquilo entendido consistir serem os valores inerentes a nação estadunidense, o que atribuiu aos EUA a estigma de pátria idílica (cobiçada), portanto, manifestando, ao longo de seus muitos episódios, uma interpretação nacional filtrada pelo paradigma do Éden.

Contudo, o entendimento de que a URSS consistiria na manifestação concreta do mal em detrimento ao bem que os EUA, por sua vez acabava por representar, não traria consequências maiores caso tal composição permeasse apenas o universo do entretenimento (o que não era o caso). Tal relação maniqueísta ganhara proporções desconfortáveis, sobretudo dada a concretude do poderio atômico que ambas as nações traziam consigo desde os anos seguintes ao encerramento da Segunda Guerra Mundial, e que seguia progredindo em um perigoso movimento ascendente, alcançando números absurdos na década de 1980. “Os arsenais rivais dos EUA e da URSS contavam com 6500 armas nucleares [...] em 1960; com 14200, em 1979; e, mesmo no esquema de jogo SALT II, chegar[am] a cerca de 24000 armas estratégicas em 1985” (THOMPSON, 1985, p. 21).

O cenário de efervescência política e o poderio militar que ambas as nações concentravam em si ao longo desse período, acabou se tornando o pano de fundo de uma das produções de grande destaque da década de 1980: a *graphic novel Watchmen*, produzida pelos britânicos Allan Moore e Dave Gibbons, entre os anos de 1986 e 1987, a qual passaremos analisar a partir do viés do paradigma do Apocalipse¹¹⁴.

¹¹⁴ Cabe destacar aqui um ponto interessante acerca da obra em questão: o fato dos autores serem de origem britânica e não estadunidense, o que faz o olhar trazido por esses, ser



Figura 71: *Watchmen*, capa
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capa.

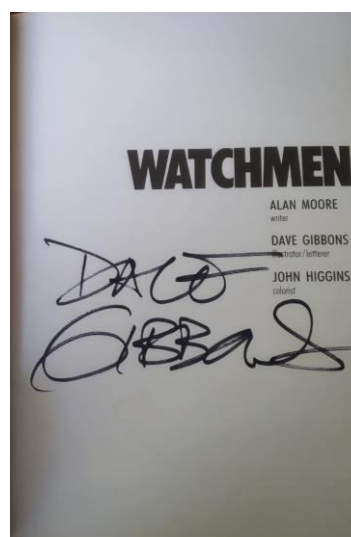


Figura 72: *Watchmen*, autógrafo – Dave Gibbons
Fonte: MOORE, GOBBONS, 2005, contra-capla.

A edição que usaremos para dar seguimento a presente análise trata de um encadernado britânico (autografado por Dave Gibbons), lançado no ano de 2005 e publicado pela editora Titan. Contando com todas as edições lançadas ao longo de seus dois anos de publicação, o encadernado em questão conta a história de personagens que vivem em um EUA ficcional no qual existem pessoas que atuam como vigilantes mascarados, aclamados ao longo da história enquanto heróis. Porém, a história da *graphic novel* é ambientada no ano de 1985, período em que uma lei ficcional (lei Keene), que proibia a atuação de vigilantes, se encontrava em vigor, fazendo com que a população vivesse os anos intensos da década de 1980 e as tensões de um possível embate bélico entre a URSS e os EUA sem o amparo dos vigilantes que, no passado do universo de *Watchmen*, auxiliaram o país em seus muitos conflitos.

estimulado por uma condição distinta, desvinculada dos valores intrínsecos de um nacionalismo recorrente a uma construção simbólica de quem trilhou sua jornada em meio ao cenário estadunidense. Aqui, a perspectiva de ambos se alimenta de um potencial crítico efervescente que outrora já se encontrava alimentado pela realidade política de sua nação, a qual vivia, a sua maneira, sob o regime conservador de Margaret Thatcher, primeira ministra britânica entre os anos de 1979 e 1990, a qual entendia a degenerescência social vivida até então como força responsável pelos demais problemas políticos que afligiam o país e o mundo, o que levou a Inglaterra adotar medidas extremamente repressivas frente aos movimentos populares e demais expressões de uma liberdade crítica e questionadora. Assim, entendemos o medo despertado em ambos autores frente a manifestação da ascensão conservadora nos EUA, o que acaba dando corpo a uma ideia de movimento global ocidental, onde a culpabilização do outro se converte em uma ação universal que justifica a manutenção de valores perigosos.

Diante desse cenário de desamparo é que Adrian Alexander Veidt, o primeiro herói a revelar sua identidade publicamente (abandonando seu papel enquanto o vigilante conhecido como Ozymandias), acaba por arquitetar um plano em prol do encerramento da Guerra Fria. Contudo, apesar de suas intenções serem aparentemente nobres, sua motivação nos desperta uma importante reflexão, visto o fato de sua ação estar centrada em um entendimento deveras depreciativo acerca do que conferiria ser a “verdadeira” face de sua nação. Descrente num possível desenrolar pacífico para a Guerra Fria, seu plano consistia em desviar a atenção de todos aqueles que pudessem efetivamente impedi-lo de efetivar a sua solução final. Para tanto, ele recorreu a dinâmica do subterfúgio, fazendo com que os heróis que pudessem insurgir contra ele, ficassem atentos a outras questões que não a sua articulação – e assim ele o faz. Para dar cabo ao seu plano, ele inicia a história promovendo o assassinato de um antigo herói, *The Comedian*, o que acaba levando os outros heróis ainda atuantes (porém ilegais), a revisitarem as entranhas de um passado pouco glorioso de sua história, desvelando fatos que os levam a questionar a política, a sociedade e, inclusive, a si mesmos, o que acaba por trazer à tona a face de um país turbulento, deveras tortuoso e, em grande parte, dissonante com o imaginário perpetrado de país símbolo da liberdade, justiça e promotor de oportunidades.

Assim a história da *graphic novel* se desenrola, desvelando, gradualmente, a máscara de uma nação aparentemente virtuosa frente a ameaça comunista, porém, no discorrer de sua narrativa, revelando que as tensões vigentes teriam, em sua raiz, máculas sedimentadas em um imaginário nacional não concretizado, estruturado sob uma fachada pouco sólida de uma nação puritana e exemplar, porém, de fato, nas sombras, onde poucos conseguem enxergar, tão corrupta e degenerada quanto é apontado ser os seus algozes soviéticos. No entanto, para que o ideal do Éden nacional pudesse vir a se manifestar, algumas ações radicais deveriam ser tomadas, o que nos leva a solução final de Veidt: a criação de um inimigo externo que exponha, para todos, EUA e URSS, a verdadeira consequência de um Apocalipse manifesto. Frente a isso, antes de adentrarmos no desdobramento final da obra, buscaremos entender as tensões do discurso que compreende grande parte de seu enredo, onde a face degenerada da nação estadunidense é enaltecida enquanto

justificativa para a tomada de uma ação radical, claro, apenas no que confere o cenário ficcional da obra, porém, podendo ser entendido enquanto um alerta ao leitor das possíveis consequências decorrentes de um *modus operandi* não coerente com aquilo defendido enquanto valor, em outras palavras, um alerta frente a manifestação de um Apocalipse que vem se edificando.

Contando apenas com a atuação de alguns personagens transgressores como Rorchach, *Night Owl* e *Silk Spectre II*, e um outro herói sancionado pelo governo, o Dr. Manhattan, a história narrada visa revelar a face pouco afável de um EUA que, em tese, não refletiria aquilo pregado enquanto a raiz de seus valores fundacionais, o que acaba justificando com que Veidt tenha de usar meios não convencionais para garantir que uma guerra com uso de armamentos nucleares não venha a ocorrer.

[Nesse cenário] os super-heróis de Alan Moore e Dave Gibbons [...] dificilmente são reconhecíveis como “super” ou “heróis” [...]. Em lugar do uso de imagens fantasiosas estereotipadas de boas pessoas que agem por fora de um sistema de justiça incompetente, seus personagens são retratos realistas que desafiam a maneira pela qual olhamos para os cruzados mascarados. Os heróis de *Watchmen* levantam questões críticas sobre o que é o governo, quem tem autoridade e como a coerção pode ser usada de forma legítima (SPANAKOS, 2009, p.41).

Transbordando uma indigesta situação onde as máscaras usadas pelos personagens são apresentadas como verdadeiras fachadas, escondendo rachaduras de vidas fragmentadas, os heróis que compõe o universo de *Watchmen* anunciam o desvelar de um mundo até então velado pela fantasia publicitária, a qual os apresentavam, não somente como defensores dos valores nacionais, mas como exímios exemplares de uma conduta singular. Assim a obra se encontra em um lugar onde a crítica aos símbolos nacionais se faz presente enquanto pauta, visto que, no momento em que são evidenciadas as histórias que compunham as vidas dos até então aclamados heróis nacionais, suas fraturas se fazem destacar, e com isso, o desmantelamento de uma fachada que outrora os sustentavam enquanto símbolos exemplares (dos valores) estadunidenses, desvela o que, em tese, aparentemente viria ser a face de toda uma nação.

Em se tratando de uma obra crítica, o desmantelamento da fachada ostentada por aqueles que acabam por simbolizar o ideal idílico estadunidense

destaca o posicionamento assumido pelos autores (e, mesmo que indiretamente, pelos seus editores), frente aquilo, que na década de 1980, se fazia manifestar com produções diversas (como a exemplo de *MacGyver*), as quais ressaltavam uma espécie de elogio a tudo aquilo que os EUA e seus muitos heróis acabavam por representar. Divergindo de personagens clássicos como os super-heróis Mulher Maravilha, Capitão América e *Superman*, a obra coloca o leitor diante de personagens que, apesar de lutarem por sua nação, trazem consigo posicionamentos conflitantes no que confere ser um herói e, por consequência, o que confere ser o assumir de um posicionamento justo frente a situação em que sua nação se encontrava até o presente momento.

Tendo como pano de fundo as relações conflituosas entre a URSS e os EUA, a história ficcional desenvolvida passará a ser apresentada como um eco das tensões concretas vividas pelo país ao longo da década de 1980. Dado o posicionamento acusatório, desvelatório e, por vezes, condenatório assumido enquanto narrativa, acabamos entendendo a obra como uma manifestação interpretativa diretamente influenciada pelo imaginário que circundava os EUA daquele período e que enxergava, em meio as ocorrências políticas da época, o anúncio de um Apocalipse iminente. Assim a obra será abordada: como uma produção a qual acaba por representar as tensões de um povo que se coloca frente a um cenário, o qual o instiga enxergar, na face de seus muitos símbolos idílicos, uma fachada que apenas esconde aquilo que de fato se estaria vivendo naquele momento – um estado de tensão onde a morte e a destruição se faziam presente. Para tanto, devemos entender as tensões que os EUA vivia em dado período e, quão próximos de um conflito com uso de armamento atômico o mundo se encontrava, a fim de adentrarmos com mais afinco na obra em questão e apresenta-la como um exemplo da manifestação do paradigma do Apocalipse.

Em meio a concretude política articulada por Ronald Reagan ao longo dos anos de seu primeiro mandato, a qual atribuíra a URSS a alcunha de “império do mal”, não somente alimentou um imaginário de tensões que circundavam o universo da especulação, mas invadiam, de forma extremamente perigosa, o campo da concretude política, influenciando posicionamentos e levando a firmação de medidas, no mínimo, questionáveis por parte de seu governo, onde o entendimento de que a URSS era uma ameaça em potencial, autorizava a

tomada de medidas preventivas, a fim de garantir (a sua nação), a segurança necessária para que a vida pudesse discorrer sem maiores preocupações.

Como o desconforto do avanço soviético sobre o território afegão deixara uma larga mancha sobre as relações diplomáticas entre ambas as nações (nos anos finais da década de 1970), os anos iniciais do governo Reagan tinha de lidar com uma cobrança constante por parte da população que o elegera, a fim de garantir aos mesmos um estado de segurança frente àqueles que firmaram, com suas ações intervencionistas, serem, de fato, aquilo que a eles fora atribuído por anos de propaganda maniqueísta: *a URSS é uma ameaça, portanto devemos nos proteger!* Assim o governo Reagan e sua política conservadora acabara por se valer de dada situação, explorando e, igualmente, intensificando o estado de desconfiança que o fizera chegar ao poder (FARIA; MIRANDA, 2020).

O ápice de tal situação política ocorrera em 23 de março de 1983, quando o então presidente fora em rede nacional apresentar o mais novo projeto de investimento militar estadunidense, o qual preveniria a nação de toda e qualquer possibilidade de uma investida soviética. Referimo-nos ao projeto intitulado de Iniciativa de Defesa Estratégica (*Strategic Defense Initiative – SDI*) que tinha por intuito o desenvolvimento de satélites militares equipados com canhões lasers, capazes de destruir todo e qualquer míssil lançado contra o território nacional, fornecendo, como o logotipo do projeto sugere, um escudo de defesa (supostamente) impenetrável (e de proporções nunca antes vista).



Figura 73: *Strategic Defense Initiative (SDI)* - logo

Fonte: <https://www.atomicheritage.org/history/strategic-defense-initiative-sdi>

Acessado em: 11/10/2022

O projeto em questão seria uma inovação no campo do desenvolvimento científico caso não estivesse embasado em um delírio de proporções estratosféricas, não apenas por sua proposta ser insustentável no que concerne aos elevados custos de sua concretização, mas pelo simples fato de tal tecnologia não estar disponível aos EUA (ou a qualquer nação), a não ser no universo da cultura pop, sobretudo na filmografia da década de 1970, que contava com grandes produções herdeiras do imaginário espacial das séries *Lost in the Space* (1965) e *Star Trek* (1966). Em *Flash Gordon* (1974), *Space:1999* (1975), *Galactica* (1978), *Bucky Rogers in the 25th century* (1979) e *Star Wars* (1979), de fato, lasers utilizados para alimentar a indústria bélica já eram uma realidade, porém, apenas em 2014 os EUA desenvolveria essa tecnologia e a aplicaria (com sucesso) para fins militares¹¹⁵.

¹¹⁵ De fato, as forças militares estadunidense desenvolveu a tecnologia de lasers de destruição em grande escala no ano de 2014, sendo aprimorado e utilizado como armamento militar até os dias atuais. Para maiores informações: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37413537>. Acessado em: 22/12/2022.

O projeto que ficou conhecido como “Guerra nas Estrelas” [...] atingia as raias do delírio. Dezenas de cientistas, em todo o mundo, mostraram a sua inviabilidade. Os custos eram ainda mais delirantes, já que passariam da casa do trilhão de dólares. [...] Pode-se perceber uma lógica realmente maligna em tudo isso. Ao colocar a URSS diante da realidade da “Guerra nas Estrelas”, o governo Reagan deixava os soviéticos com apenas duas opções: construir um sistema de defesa similar (o que, vivendo um período de estagnação econômica não tinham como fazê-lo na época), ou lançar todos os seus mísseis em território norte-americano antes que o projeto fosse iniciado (FARIA; MIRANDA, 2020, p.53-54).

De fato, não nos é possível afirmar qual teria sido a real estratégia por de trás da SDI, visto o fato do mesmo contar com a inexistência concreta da disponibilidade tecnológica necessária para que o objetivo final almejado fosse alcançado. Contudo, dada a situação desencadeada pelo projeto, nos é possível especular que o mesmo teve uma dupla faceta diante da proposta política que fizera Reagan ascender ao poder: 1) demonstrar a soberania nacional, mesmo que recorrendo a estratégias propagandísticas nada concretas (como a detenção de tecnologias ainda inexistentes); 2) pressionar a URSS a assumir um posicionamento ao emitir um alerta de que os EUA estaria preparado para qualquer ação belicista proveniente de suas forças, desse modo, impondo um limite ao jogo de ameaças que permeava os muitos anos correntes da Guerra Fria. Independente do intuito que permeava o desenvolvimento da SDI, partimos de uma suposição nuclear a qual corrobora com aquilo que entendemos consistir a raiz do paradigma do Apocalipse e que aqui passaremos a explorar: o medo.

O medo é um elemento importante a ser considerado, pois ele consiste em um combustível sempre presente no alimento do paradigma do Apocalipse, visto que a tensão desencadeada pela possibilidade da eliminação daquilo considerado sagrado para si acaba por se desdobrar em medidas muitas vezes radicais. O historiador Jean Delumeau afirmara, em sua obra *História do medo no ocidente* (2022), que o medo deve ser sempre entendido como uma constante, pois a esfera do desconhecido que compõe o universo do entendimento alheio se manifesta de forma tão assombrosa quanto a escuridão de uma noite sem luar, o que acaba por alimentar suspeitas sobre os vultos que nela circundam e dando vazão para que a imaginação e a criatividade preencham o vazio do desconhecido com formas mais palpáveis e, por consequência, acessíveis à uma reação. Assim os monstros, as bestas e os demônios passam a ganhar forma, e a ameaça outrora imaginária passa a

ganhar o tom de algo concreto, viável e assustadoramente iminente. Conforme as palavras do autor:

[O medo é] inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte. “Sem o medo nenhuma espécie teria sobrevivido”. Mas, se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios (DELUMEAU, 2022, p.23-24).

Em sua obra, Delumeau recorre, ainda que indiretamente, a premissa usada pelo filósofo inglês do século XVII, Thomas Hobbes, o qual atribuíra a constituição da estrutura política ocidental, o fato de todo o ser humano buscar livrar de si o medo da constante ameaça que o desconhecido lhe proporcionava. Em sua obra *O Leviatã* (2008), o autor destaca que uma vida regida pela liberdade incondicional, isto é, sem limites formais ou informais que viessem reger a dinâmica das relações sociais, o ser humano acabaria se encontrando em um estado de constante temor frente o vasto conjunto de possibilidades ofertadas pela simples manifestação da existência do outro. Em termos concretos, Hobbes nos destaca que o fato de não termos claro quais seriam os limites que conferem a ação alheia, o outro se apresentaria como uma ameaça constante, podendo ser o agente de nossa destruição, na mesma medida que o agente de nossa salvação, e tal situação nos lançaria em um estado de constante perpetuação do medo (HOBBS, 2008).

Desse modo, a vida em sociedade seria, para o autor, a busca por princípios normativos que assegurassem a perpetuação da vida e, por consequência, a dissolução de um estado de medo proporcionado pela selvageria desencadeada por uma vida incondicionalmente livre e, por consequência, desprovida de limites que outorgasse a ambos, tanto a um quanto a outros, regras básicas que determinassem a perpetuação de um estado de segurança afável para todos, pois, como afirmara o autor “quando não existe um Poder comum capaz de manter os homens em respeito, temos a condição do que se denomina Guerra; uma Guerra de todos os homens contra todos” (HOBBS, 2008, p. 96). Nesse sentido, Delumeau e Hobbes acabam por se valerem de uma mesma premissa para justificar as medidas que levam a humanidade a se organizarem, criarem regras e, muitas vezes, se valerem de medidas radicais para manter o outro, o diferente, o não-entendido e que, em

dada medida, acaba por ser compreendido como uma ameaça, em uma distância segura, sob a vigia e o controle daqueles que se outorgam, por sua vez, a alcunha dos bons, dos justos, dos iguais, pois o medo os moveriam à ação (mesmo que por antecedência).

Contudo, ainda que a ordem normativa da vida em sociedade viesse garantir um possível estado de segurança através de suas muitas leis e, inclusive, todo um vasto conjunto de princípios orientadores que perpassam a ética dos costumes e que, de certa maneira, criam tensões limítrofes entre os universos do pensar e do agir, o medo relativo a possibilidade de alguém vir a ousar transpassar tal linha e, de fato, simplesmente se permitir fazer algo que irrompa as malhas que sustentam tal (suposto) estado de segurança, ainda se faria presente. Isso ocorreria dada a concretude da manifestação da discordância, onde as ideias concernentes aos iguais acabam por divergirem daqueles considerados diferentes; sendo esse o ponto de partida daquilo que entendemos consistir o paradigma do Apocalipse.

A problemática inerente a tal situação é evidenciada pelo sociólogo estadunidense Barry Glassner, em sua obra *Cultura do medo* (2003). O autor destaca que, apesar de vivermos em uma sociedade onde punições concretas sejam presumidas àquele que agir contra a integridade ou mesmo contra a vida alheia, o fato de tais atos continuarem existindo reitera a perpetuação do medo em meio a toda e qualquer estrutura social, já que a vítima de tal ação, por sua vez, não gozaria da punição daquele que outrora lhe causara algum mal, dado o fato de que para a punição se fazer concreta, infelizmente, o mal proferido deveria se fazer manifestar.

Assim o assassinato, o estupro, o espancamento, a humilhação e todas as demais manifestações de atos horrendos que, em tese, as punições e demais regras sociais deveriam prevenir, se destacariam enquanto manifestações concretas de um mal sempre presente, atuante e recorrente, o que acaba por justificar, por sua vez, a manutenção de um estado de medo que acaba por se perpetuar, apenas variando sua intensidade de acordo com o imaginário contextual corrente, pois “o sucesso de um pânico não depende apenas de quão bem ele é expresso, mas também [...] de quão bem ele expressa ansiedades culturais mais profundas” (GLASSNER, 2003, p.329).

Diante de tal processo, Glassner destaca que o movimento que fomenta o medo, ainda que decorra de um processo natural, encontra em organizações sociais diversas o espaço (profícuo) para sua perpetuação, convertendo-se, gradualmente em políticas (formais e informais), a fim de garantir a preservação daquilo considerado importante assegurar, seja um estilo de vida, um posicionamento social ou mesmo valores nacionais, o que compreende o movimento que incide na força motora que acaba por descambar em ações (muitas vezes radicais) que ambicionam (apenas) a defesa de um Éden (ideal).

É quando a ameaça promulgada pelo medo se converte em um Apocalipse iminente, isto é, no vislumbre imediato de uma perda concreta, que medidas radicais passam a ganhar espaço em meio a dinâmica da vida cotidiana, inflamando práticas que se desdobram, muitas vezes, em políticas voltadas a preservação do bem diante da manifestação de um mal a ser combatido. Assim o mundo para além dos limites fronteiriços daqueles considerados iguais se torna uma ameaça, onde o pensamento do ideal idílico se manifesta como àquilo que seus fiéis precisam defender, por consistir em um bem; e, por sua vez, o divergente, o diferente, o outro, acaba por se converter na fonte de um medo sempre presente, materializado em uma conduta sexual divergente, por uma crença religiosa dissidente, por uma convicção política não ortodoxa ou mais, o que explica como o monstro a ser combatido acaba por ganhar formas diversas, nos lançando, com isso, ao cenário do Apocalipse que alimentava os EUA de 1985.

Apesar de na década de 1980 os EUA e a URSS já terem a sua disposição uma linha telefônica direta que ligava ambas as nações, a fim de garantir que toda e qualquer divergência política pudesse ser resolvida através de uma interação diplomática¹¹⁶, o posicionamento ostensivo de Ronald Reagan ao clamar pela soberania nacional e, ao mesmo tempo, incitar a URSS a assumir um posicionamento de alerta frente a iniciativa da SDI, alimentou um estado de insegurança nacional, trazendo à tona o medo enquanto sentimento presente; um constante estado de alerta que acabou por fomentar o imaginário concernente ao Éden e o temor recorrente de sua perda.

¹¹⁶ Linha conhecida como *hotline* ou telefone vermelho, criado em 1963 logo após o incidente Cuba onde uma guerra com o uso de bombas de poder atômico quase afligiu ambas as nações, assim como o mundo (VIZENTINI, 2003).

Assim o medo acaba ganhando um *status* singular ao adentrarmos a dinâmica do Apocalipse, pois sua manifestação reitera a perpetuação de um mal ideal, o qual se encontra sempre presente, à espreita, conspirando e buscando pôr em risco a passividade da vida cotidiano, a fim de tomar tudo àquilo que não lhe pertence, ou pior, buscando apenas promover a total obliteração de tudo aquilo que venha a ser caro para um determinado grupo social.

Ainda que o flerte com uma guerra que fizesse uso de bombas de destruição em massa permeasse toda a longa história da Guerra Fria – desde as demonstrações estadunidenses de seu poderio devastados sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, em 1945¹¹⁷, à aquisição e desenvolvimento desse mesmo poderio militar pela URSS anos seguintes¹¹⁸ –, a década de 1980 parecia trazer aquilo que antes se mostrava apenas como uma possibilidade, para uma concretude palpável de um Apocalipse iminente, alimentado por um medo materializado pelo anúncio, ainda que indireto, dado pela inauguração da SDI: que a viabilidade de uma guerra concreta, de fato, se fazia presente; o que, de maneira inevitável, passou a alimentar as muitas produções daquele período com deveras intensidade¹¹⁹.

No entanto, a tensão frente a possibilidade do uso de armamento de destruição em massa carregava um *status* significativo em meio a esse período, visto o fato de o encerramento da Segunda Guerra Mundial ter consolidado o poderio bélico estadunidense com a detonação das duas bombas que aniquilaram o território japonês no ano de 1945, a *Little boy*, que usava a energia atômica do urânio, e a *Fat man*, que, por sua vez, se valia do poder nuclear do plutônio. Ambas explosões traçaram uma linha tênue que anunciava, em tom de alerta, que os EUA detinha uma certa soberania, podendo, inclusive, decidir sobre a vida e a morte de grandes cidades sem necessitar mover um contingente militar, bastando o disparo de um míssil que tudo se resolveria em conformidade

¹¹⁷ Destacamos aqui a obra *Medo do invisível: o terrorismo e o temor nuclear em desenhos animados estadunidenses (2001-2007)*, de Mario Marcello Neto, disponível em: <http://quaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/5570>. Acessado em 12/10/2022).

¹¹⁸ Ressaltamos, mais uma vez, a crise de Cuba na década de 1960: quando a URSS sinalizou o interesse em colocar armas nucleares em uma base militar próximo aos EUA, deixando o governo estadunidense atento, incluindo seu até então presidente JFK, o que levou ambas as nações a um estado de tensão tamanho, quase descambando em uma guerra concreta entre ambas as forças militares (VIZENTINI, 2003).

¹¹⁹ Destacamos o filme *The day after* (O dia seguinte), lançado em 1983 e que narrava o horror de um cenário pós-apocalíptico onde a Guerra com uso de armamento de destruição em massa de fato havia sido deflagrada entre os EUA e a URSS.

aos anseios do detentor de tal poder (e de quem fosse seus aliados). Tal evento colocou as muitas nações divergentes à política estadunidense sob um alerta, não somente pelo fato dos EUA ser o detentor de tal poder, mas por ter ousado transpassar os limites éticos de uma guerra justa, ousando fazer uso de um poder de destruição tamanho, o qual não segregava militares de cidadãos, como que afirmando algo além de sua soberania, os equiparando a divindades, acima do bem e do mal: destruindo casas na mesma medida em que destruíra fábricas de armamento militar, assim como aniquilou a vida de crianças na mesma medida que as de muitos generais (MARCELLO NETO, 2020).

As consequências trazidas pela memória das duas bombas alimentou todo o cenário da Guerra Fria, pois o mesmo respeito (temerário) que os EUA conquistara dada a demonstração de tal poder, a URSS passara a deter na década de 1950, no instante em que as demonstrações da detenção de um poder similar passou a ganhar o cenário global, com testes balísticos em ilhas isoladas do pacífico e seus inúmeros desfiles militares, que expunha misseis de proporções nunca dantes vistas, carregando material atômico em plena Praça Vermelha em Moscow. De certo modo, tais manifestações anunciavam ao mundo que a soberania estadunidense encontrava limites nas fronteiras soviéticas, portanto, cabendo aos EUA serem mais ponderados e menos determinantes em suas investidas globais. Em outras palavras, isso significa dizer que o poderio militar estadunidense não mais o colocaria em um *status* de nação intocável e o medo de se tornar uma possível vítima de suas bombas, não mais figurariam como fator decisivo para qualquer negociação, colocando, em dada medida, a URSS em pé de igualdade aos EUA.

Porém, para quem se encontrava distante, observando a configuração de tal diálogo tenso entre ambas as nações, a iminência de uma situação limítrofe irromper em um evento de destruição global soava como algo inevitável¹²⁰. Frente a isso, no ano de 1947, fora desenvolvido e mantido pelo comitê do *Bulletin of the atomic scientists* da Universidade de Chicago, um relógio,

¹²⁰ Sobretudo marcado pelo clima que já vinha se estruturando desde 1945, na conferência de Potsdam, onde Henry Truman, presidente estadunidense na época (devido a morte de Franklin D. Roosevelt), marcou a separação ideológica os EUA e a URSS, os distinguindo entre país democrático e país totalitário. Distinção reiterada por Churchill, primeiro ministro britânico na época, quando no ano de 1946, esse discursou na Universidade do Missouri, usando pela primeira vez o termo “cortina de ferro” para descrever o estado político soviético (FARIA; MIRANDA, 2020).

chamado de *The doomsday clock* (O relógio do juízo final), o qual formalizava, na materialidade de um relógio, as tensões decorrentes das relações entre ambas as nações detentoras do poder capaz de promover um cataclisma de dimensões globais.

O relógio tinha por intuito medir a proximidade em que o planeta se encontraria de uma guerra com uso de armas nucleares, portanto, levando, como seu título anuncia, a um estado digno de um juízo final. Sua medição se dava em minutos, anunciando, desse modo, quantos minutos a humanidade se encontrava da hora final, isto é, da meia noite.

Apesar de seu intuito em servir como uma ferramenta de estudos acadêmicos, ao longo de toda a Guerra Fria, o relógio fora utilizado como uma ferramenta publicitária, a fim de expor, através de um articulado discurso midiático, como se desenrolava as relações entre as nações detentora de tal poderio de destruição em massa.

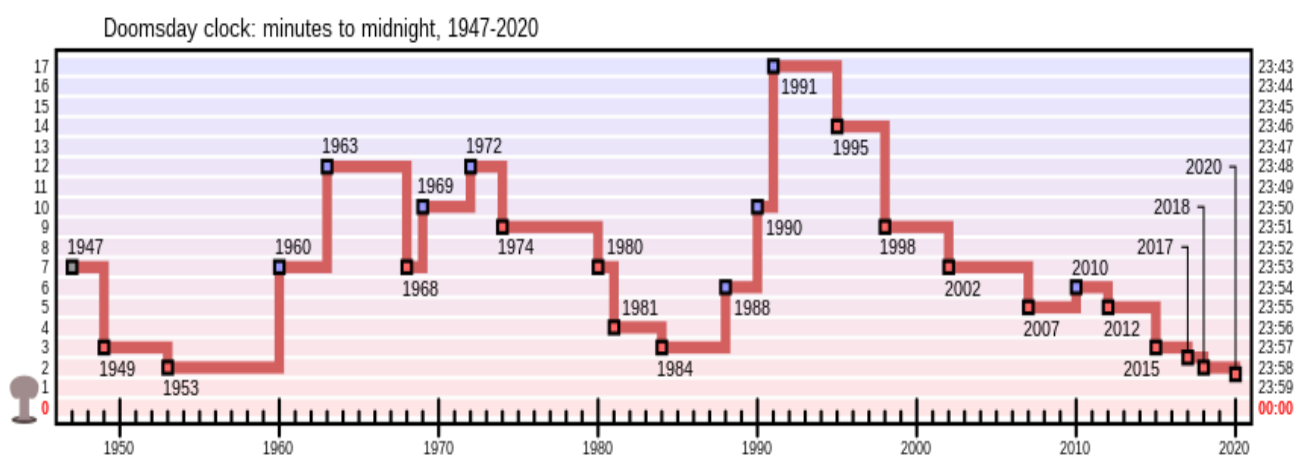


Figura 74: *The doomsday clock marks* – 1947-2020

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_do_Ju%C3%ADzo_Final#/media/Ficheiro:Doomsday_Clock_graph.svg

Acessado em: 12/10/2022

Como é possível observar na linha de medição do relógio do juízo final, alguns anos se tornam chaves para entendermos a tensão da década de 1980, visto que, desde os anos iniciais da Guerra Fria – em que gradualmente a proximidade de uma (nova) guerra se fazia edificar –, até os conturbados eventos da década de 1960, a URSS e os EUA aparentavam se encontrar deveras distante de uma crise que os aproximasse de um possível uso de armas de

destruição em massa. Porém, como o quadro nos revela, em 1980 (data em que Reagan assume o governo estadunidense e a política conservadora adotada passa a intensificar o afastamento de possíveis resoluções diplomáticas entre ambas as nações), de maneira gradual, os minutos que outrora distanciavam o mundo de uma fatídica meia-noite simbólica, chegavam, em 1984, ao aterrador horário de 23:57 (e aí permanecendo até 1988¹²¹).

Aqui é que a obra de *Watchmen* se destaca, pois a compreendemos como a manifestação de um diagnóstico daquilo que buscamos articular a partir do posicionamento de Delumeau, Hobbes e Glassner acerca do papel singular que o medo acaba por assumir ao impulsionar o movimento de insurgência do paradigma do Apocalipse e de suas trágicas consequências, gradualmente anunciadas ao longo de suas páginas.

Contando com o total de 12 capítulos, de maneira intencional, *Watchmen* se destaca ao promover uma gradual aproximação do leitor a um cataclisma de grandes proporções. Sua linha narrativa destaca o aparente processo pelo qual os EUA percorreram ao longo de história, desvelando os passos que levaram a nação se aproximar de tal cenário de tensões, visualmente demonstrado pelos dados (concretos) trazidos pelo relógio do juízo final, o qual, de forma ilustrativa, gradualmente avança, na mesma medida em que as entranhas de um medo crescente passam a ser expostas como parte inerente do *modus operandi* estadunidense, o que acaba por descambar em uma política (auto-justificada) e que acaba por colocar o mundo inteiro em risco.

Tendo como destaque a presença constante do relógio ao longo de toda sua narrativa, a história apresentada acaba por anunciar os elementos que, em tese, teriam levado a nação a tal estado de tensões, muito em decorrência ao encerramento da hegemonia estadunidense em relação a detenção da tecnologia de destruição em massa. Como outrora apontado, o desenvolvimento de bombas capazes de colocar o mundo inteiro sob ameaça por parte da URSS, trouxe aos EUA uma necessária revisão de sua conduta soberana, sendo esse, o ponto em que destacamos a obra se valer, pois tal situação concreta, criou

¹²¹ Período em que as medidas propostas por Gorbachev passaram a trazer resultados concretos e o fim da Guerra Fria, de fato, passou a se consolidar, tendo como destaque a queda do muro de Berlim, em 1989, encerrando a separação entre os lados Ocidentais e Orientais da Alemanha (VIZENTINI, 2004).

rachaduras em uma face aparentemente intocada, de quem se encontrava acima do mundano, inclusive ousando fazer uso de tal armamento sob o Japão, tal como um ser divino ao enviar um dilúvio ou enviar pragas sobre povos que se encontravam em discordância com as suas determinações¹²². Assim, a face soberana dos EUA passa a mostrar suas rachaduras, revelando arrogância, ganância, interesses escusos e intensões muito menos nobres que aquelas colocadas como dignas dos guardiões de um poder super-humano, o que, em dada medida, enaltecia, ao mesmo tempo, a detenção de uma super-ética por parte dos mesmos, no que confere o discernimento necessário para fazer uso de tal tecnologia em vias de garantir a preservação de um bem maior.

Como um alerta que gradualmente passa a transbordar razões ao longo das suas edições, a narrativa adotada sutilmente enaltece o fato de tal efervescência cataclísmica não corresponder apenas as medidas políticas tomadas por ambos os líderes nacionais, mas por uma espécie de degenerescência interna acabava por fomentar um constante estado de insegurança, desconfiança e medo, o que, de certo, colocava a nação estadunidense e sua posição de defensora dos valores da liberdade, da justiça e de promotora de oportunidades, como uma nação particularmente perigosa, sobretudo por admitir, ainda que indiretamente e em nome desses mesmos valores, a adoção de práticas duvidosas, como a SDI e a problemática onda conservadora que até então se mantinha atuante no país.

Seguindo um ritmo gradual onde o acúmulo de situações de tensões morais são gradualmente sobrepostos, um a um, o desvelamento de um vasto conjunto de imbricadas situações indigestas, que infestavam o universo dos heróis da nação (em dado cenário ficcional), coloca a história contada como uma espécie de analogia ao fervor conservador que passou a inflamar os EUA ao longo da década de 1980, onde, na mesma medida em que os heróis da narrativa eram representados como manifestações vivas dos valores ideológicos concernentes a um Éden concretizado, por de trás de tal fachada, era revelado uma história pouco afável de condutas questionáveis e outras (radicalmente)

¹²² Fazemos referência a Bíblia, traçando uma breve analogia ao *status* adquirido pelos EUA, com o poder exercido por Deus ao enviar o dilúvio sobre a terra (salvando apenas Noé, seus familiares e alguns animais), assim como com as pragas lançadas por Deus sobre o Egito, a fim de forçar a libertação dos escravos Hebreus.

condenáveis, as quais reiterava a face de uma nação discursivamente puritana, porém, em suas entranhas, factualmente degenerada.

Em tom de denúncia, a proximidade do cataclisma anunciado pelo relógio do juízo final é apresentada como parte de um processo de acúmulo de situações penosas evidentemente veladas em nome de uma fachada nacional. Assim, na medida em que a face das máculas acumuladas eram esquecidas, escondidas ou justificadas (pela nação e sua respectiva política), a máscara dos ideais propagados e defendidos pelo Éden nacional passavam a apresentar rachaduras (cada vez mais) evidentes, e os valores, como liberdade, justiça e perseverança, altivamente apresentados como princípios basais de uma nação inabalada, passavam a ser revelados consistirem em manifestações de uma hipocrisia que teimava em negar (aquilo que podemos chamar aqui de) a parte menos gloriosa de sua própria história. Tais pontos podem ser observados pelo (famigerado) estupro da *Silk Specter* por seu companheiro de equipe, *The Comedian*, assim como pela infidelidade do Dr. Manhattan, que traía sua esposa com sua jovem companheira de equipe *Silk Spectre II* (ambos atos socialmente condenados, porém, em analogia àquilo acontecido em um âmbito concreto em diversos setores da sociedade, de fato, ocorrências triviais que, como é retratado na história de *Watchmen*, acabam sendo resolvidos internamente, preservando o mundo das manchas que divergem da imagem pública e pudica dos símbolos nacionais).



Figura 75: O estupro de *Silk Spectre* por *The Comedian*
 Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo I – p.06.



Figura 76: A infidelidade de Dr. Manhattan com *Silk Spectre II*
 Fonte: MOORE, GOBBONS, 2005, capítulo IV – p.17.

Dado isso, gradualmente o cataclisma anunciado pela obra é revelado decorrer de um medo presente, mas não apenas voltado para uma ação final possível de ser tomada pela URSS e todo o mal que ela traria a nação, e sim, decorreria de uma situação um tanto mais complexa, a qual delegaria a situação internacional discorrida, como sua consequência direta. Conforme a obra deixa transparecer, a não admissão ou reconhecimento de suas próprias práticas perniciosas, questionáveis e, às vezes, radicais, seria aquilo que acabaria por levar a sociedade estadunidense a reprimir o advento da auto-crítica e descambar em um movimento de delegação de responsabilidades, isto é, um movimento que acaba por atribuir ao outro a responsabilidade de todo e qualquer possível ato degenerado, que venha macular a nação. Em outras palavras, o mal não poderia decorrer de uma nação justa, livre e promotora de oportunidades, mas sim de grupos reacionários a tais princípios. Assim o monstro do outro se converteria no alvo de uma frustração interna não combatida, alimentado por um orgulho idílico nacionalista, o qual delega a responsabilidade de todo o cenário de tensão vivido como advindo de (supostos) inimigos da nação, o que legitima o apelo conservador imperante nesse período, a SDI e o posicionamento de Reagan frente a política internacional, em outras palavras, nada mais do que um grito de frustração desviado que anseia por um responsável final, seja quem for.

A denúncia trazida pela obra descola da imagem soviética a responsabilidade dos desdobramentos que levaram o país a viver, em meio a década de 1980, a proximidade aterradora da meia-noite anunciada pelo relógio do júízo final. Como é possível observar ao longo da história de *Watchmen*, o distanciamento promulgado entre o discurso e prática se torna o epicentro das discussões que, segundo a obra, direcionaram o país a tal estado de tensões. Os exemplos que trouxemos reforçam dado aspecto ressaltado:

No caso do estupro da *Silk Spectre* (Figura 75), a cena que outrora se discorria, tratava de uma breve confraternização entre colegas vigilantes, marcado com uma fotografia em conjunto dos ditos heróis nacionais. Na medida em que o grupo se dispersa, *The Comedian* fica para abordar *Silk Spectre*, no entanto, ela estava trocando suas roupas. Se outorgando o direito de demonstrar suas intenções sexuais a sua parceira de combate ao crime e reagindo a rejeição imediatamente expressa pela *Silk Spectre*, a cena descamba em uma violenta insistência, por parte do *The Comedian*, encerrando uma comemoração entre amigos com um grotesco ato de estupro.



Figura 77: Sequência que resulta no estupro de *Silk Spectre* por *The Comedian*
 Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo I – p.06.

Já no caso da infidelidade do Dr. Manhattan (Figura 76), a tensão gira entorno do fato de sua figura consistir em uma espécie de criatura super-humana e, apesar de tal superioridade aparente, a qual o atribui um *status* similar a uma divindade, suas pulsões acabam por ceder a mundanidade da busca por um prazer que sua esposa, Janey, não mais lhe proporcionava. Ele, como um ser de pura energia, não mais envelhecia, e ela, naquele momento de sua vida (década de 1960), já mostrava os impactos físicos de uma idade brevemente avançada, levando com que este buscasse se aproximar de sua nova colega de equipe, a *Silk Spectre II* – filha da *Silk Spectre*.

O agravante dessa situação, não se encontra centrado em qualquer puritanismo raso que brada em prol da manutenção de uma dada sacralidade matrimonial, porém, se funda na frieza da concretude desvelada que engendra tal situação, não havendo razão alguma que acabe por ponderar tal situação:

Janey estava ficando velha e Manhattan não, portanto, ele procurou alguém mais atraente fisicamente que lhe atendesse as expectativas.

O pragmatismo com que a situação é desvelada, atinge o leitor com a crueza daquilo que circunda a mais fria e cruel concretude de uma separação, nos levando a transcender os limites de toda e qualquer razão que pode ser arguida em prol ou contra qualquer um dos envolvidos em um relacionamento em ruínas. Nos poucos quadros que seguem a separação de Manhattan e Janey, a *graphic novel* desmantela o puritanismo social centrado em um relacionamento monogâmico tradicional, expondo àquilo que, em tese, se esconde por detrás de toda essa estrutura comportamental que envolve a manutenção de uma fachada que nega e renega a superficialidade de uma pulsão.



Figura 78: O motivo da infidelidade de Dr. Manhattan é revelado para Janey – ela é mais nova
Fonte: MOORE, GOBBONS, 2005, capítulo IV – p.17.

Em ambos os exemplos a face de uma estrutura sólida e confiável passa a ser questionada com a crueza de atos socialmente condenados, claro, o primeiro com uma maior intensidade que o segundo. No entanto, ambos expressos como rachaduras em uma fachada pouco condizente com a concretude, destacando o distanciamento existente entre o ideal e o concreto, o qual acaba por alimentar, em dada medida, a iminência de um Apocalipse crescente, o qual encontra raízes consolidadas em um *modus operandi* que se vela, frente a máscara social de um Éden não concretizado.

Assim a história segue, pondo em xeque o símbolo de pátria da justiça, da liberdade e das oportunidades, passando a gradualmente desvelar aquilo entendido compor ser a verdadeira face de sua nação, isto é, o que se encontra, de fato, por detrás da fachada da propaganda nacional, a qual, publicamente, se opõe a infidelidade ou mesmo ao estupro, mas que, conforme o discurso presente na *graphic novel*, em meio a dinâmica da vida privada, admite flertes inocentes (voltados para o relaxamento das tensões de um dia penoso de trabalho) ou a prática de um sexo forçado (entendido, inocentemente, como parte de um jogo de flertes entre colegas supostamente conscientes de suas regras implícitas). É em face a tal conjuntura que a iminência de um apocalipse final se faz enaltecer, pois a raiz daquilo publicamente defendido, em acordo com o discurso sustentado pela obra, não constituíra raízes profundas no que confere consistir ser o seu *modus operandi*, e quando tais máculas despontam enquanto práticas presentes em meio a tal conjuntura, a negação de tal conduta pertencer as raízes de costumes fomentados pela mesma nação idílica, a qual se atribui tantos aspectos positivos passa a ser inadmissível e um inimigo de proporções demoníacas surge, quase que de imediato, como aquele responsável pelo mal.

A tensão trazida pela obra em questão nos leva a refletir acerca da conjuntura nacional estadunidense daquele período, onde, em nome da defesa de um Éden imaginado, o absurdo passa a ser ponderado e paulatinamente aceito como parte de um *modus operandi* aceitável (desde que bem justificado), e assim, apesar de sua prática não condizer com aquilo discursado, a manutenção de uma fachada pudica se faz perpetuar, porém, apenas quando se valendo de (boas) razões que sustentem as (esporádicas) manifestações de preconceitos, julgamentos e condenações diversas – não somente voltados a besta monstruosa que confere ao estrangeiro, mas a todo aquele que for entendido ser um dissidente.

Com isso, a obra nos propõe o entendimento de que o despertar da besta do apocalipse decorreria de uma semente germinada em um povo que, apesar de se fazer movido pelos ideais idílicos de uma nação pautada em um conservadorismo (entendido e difundido como algo benéfico e positivo para todos – de maneira universal), de fato, se valeria de tal conduta apenas enquanto uma retórica, a fim de fazer justificar suas práticas condenatórias e segregacionistas.

Como exemplo análogo a esse discurso, temos a cena de Rorschach que, quando na prisão, em uma seção psiquiátrica, é confrontado sobre seu passado a partir de um exercício de avaliação psicológica conhecido como o *teste do borrão de tinta* ou, o *teste de Rorschach* – onde figuras de manchas são apresentadas para a pessoa com o intuito de despertar memórias reprimidas¹²³. Quando em face a uma mancha aleatória, ele recorda de seu passado onde, quando criança, esse acabou por presenciar sua mãe se prostituindo. A gravidade da cena se intensifica quando ambos, ela e o amante, percebem a presença da criança que, imediatamente, é repreendida (pela mãe) e violentamente agredida. Porém, quando diante da memória despertada, ele apenas revela ter visto no cartão *algumas flores bonitas*, visando reprimir aquilo que o exercício trouxera à tona, perpetuando, com isso, a fachada de herói inabalado.



Figura 79: O jovem Rorschach recorda ter visto sua mãe se prostituindo
 Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo VI – p.03.

¹²³ Técnica desenvolvida pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach, nascido em 1884 e que revolucionou os estudos da psique, tendo início de seus primeiros experimentos em 1918, contudo, trazendo resultados questionáveis para o campo da ciência, dado o vasta margem que o modelo deixa para o desenvolvimento de interpretações subjetivas, podendo interferir no diagnóstico de pacientes. Para maiores informações: <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Rorschach>. Acessado em: 22/12/2022.

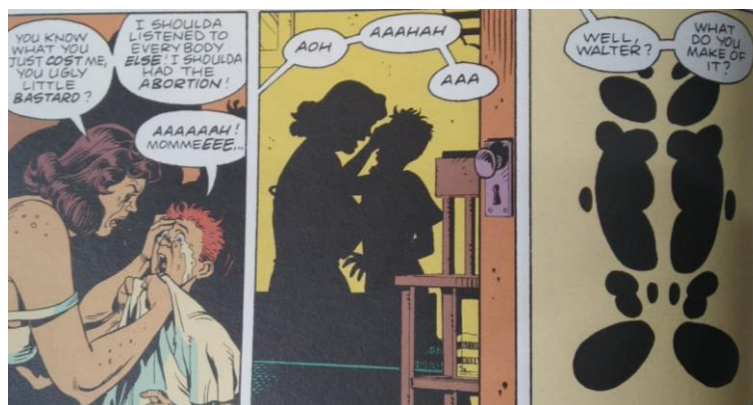


Figura 80: O jovem Rorschach recorda ter sido punido por sua mãe, pelo fato de ter atrapalhado o seu trabalho

Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo VI – p.04.

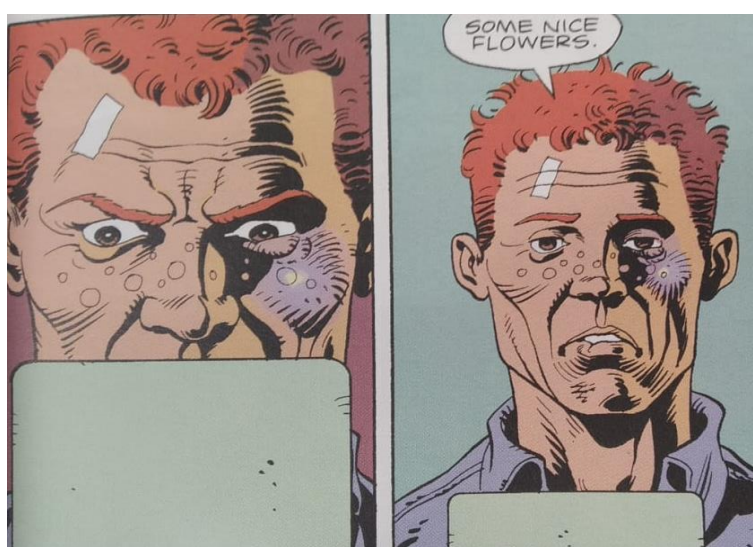


Figura 81: Rorschach, após recordar seus traumas, mente para o psicólogo, dizendo ver apenas *algumas flores bonitas* e mantendo a fachada de um vigilante inabalado

Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo VI – p.05.

A sequência em questão destaca o discurso sustentado pela obra, a qual acusa os EUA de promover a manutenção de uma fachada inabalada, mesmo em face as bestas que habitam o seu porão. Em analogia, Rorschach é colocado em proximidade àquilo que os EUA representaria quando, em sua narrativa, aponta ser a URSS a essência de todo e qualquer mal, assim como quando a incumbe da responsabilidade de levar a mesma a ter de agir com violência, a fim de promover a defesa de sua nação. Assim é colocado em evidência a raiz de um apocalipse iminente, já que o velamento de um *modus operandi* pouco afável, se mascara por um conjunto de justificativas que sustentam tal conduta como algo aceitável e, igualmente, naturalizado. Contudo, cabe questionar, como é

possível haver um convívio afável entre tal incoerência narrativa, onde o narrado é dissonante ao praticado?

É no simbolismo trazido pela narrativa de Rorschach que observamos uma possível resposta a tal questão, pois a mesma ilustra aquilo que entendemos ecoar uma determinada conduta que reverbera, no âmbito dos estudos da ética, aquilo que confere ser o modelo operacional estadunidense imperante em meio a esse período, o qual, não estranhamente, admite o inadmissível e que acaba por incorporar o caldo idílico nacional, manifesto a cada momento em que um mal necessário se faz justificar - dos vigilantes das HQs, aos governantes de sua nação: o utilitarismo.

Conforme o teólogo e filósofo Urbano Zilles defende em sua obra *O que é ética?* (2006), no utilitarismo

[...] a certeza moral das ações é julgada pelas conseqüências (conseqüencialismo) [e o] critério para julgar as conseqüências é sua utilidade para aquilo que é bom. [Para tanto] bem e valor devem entender-se no sentido comum (ZILLES, 2006, p.17).

Tendo como base a definição de Zilles, o utilitarismo pode ser entendido como uma espécie de doutrina ética, a qual confere a um preceito relativo, já que sua definição sustenta que para uma ação ser considerada moralmente aceitável, ela deve proporcionar a garantia de um bem maior para uma maior quantidade de pessoas possíveis¹²⁴. Contudo, o que viria a ser considerável um bem, assim como o que seria considerável um número aceitável de pessoas para se considerar a maioria é extremamente nebuloso (em se tratando de tal doutrina), desse modo, nos levando a entender que o decisor, isto é, aquele que assumir todo e qualquer ato sustentado por tal princípio ético, passa a ser alguém imbuído de um poder de grandes proporções.

Pensem em Rorschach e a sentença que acabamos de colocar (Figura 79-81): apesar dele reconhecer que seus atos possuem raízes traumáticas e que, talvez, seu ato de vigilância não tenha uma fundamentação tão bem estruturada num heroísmo sedimentar, a negação final o coloca como o detentor

¹²⁴ Conforme já defendemos na obra *O Capitão América enquanto representação valorativa da Segunda Guerra Mundial (1941-1945)* (2019): “O utilitarismo [...] é uma ética relativa, onde, de acordo com a situação, é justificável tomar determinadas medidas como necessárias para se atingir um objetivo que garanta o melhor para um maior número de pessoas (sendo, igualmente relativo quais pessoas estariam sendo beneficiadas em acordo com o referido processo)” (LOPES FILHO, 2019, p.134).

do poder de articular sua própria conduta dentro da perspectiva do utilitarismo, como que afirmando: *ainda assim, o que eu faço enquanto um vigilante, garante a perpetuação do bem* (ainda que sua motivação tenha raízes profundas em um trauma que se manifesta em forma de uma perigosa patologia).

A firme posição de Rorschach marcada pela mudança de expressão, nos incumbe cogitar haver ali, a representação da negação, onde, de imediato, encontra na justificativa de estar fazendo um bem, a força para mentir e, por consequência, reiterar seu posicionamento original – de um vigilante em combate ao crime ou, em outras palavras, de combatente do crime, o que o torna uma espécie de mal necessário.

É com base num posicionamento utilitarista manifesto na conduta dos heróis do universo de *Watchmen* que conseguimos vislumbrar o paradigma do apocalipse se manifestar. Pois é na medida em que o medo de um Apocalipse iminente se edifica, que a hipocrisia da retórica dissidente àquilo defendido pelo Éden se destaca, pois como já apontamos, os heróis de *Watchmen* são a manifestação de um ideal idílico, portanto, símbolos de um vasto conjunto que compreende os valores nacionais, porém, quando suas condutas reverberam a violência e demais práticas degeneradas (em relação aquilo simbolizado pelo Éden), automaticamente o utilitarismo acaba por despontar (num horizonte não distante) como a justificativa necessária para relativizar toda e qualquer ação como necessária. Assim, o medo na forma de um Apocalipse iminente se converte em uma constante a serviço da validação de condutas divergentes àquilo defendido pelo Éden: um mal necessário para que haja a perpetuação do bem – e em um mundo dividido em pleno fervor intensificado pelas relações entre os EUA e URSS, a ebulição situacional incitava, ao mesmo tempo em que autorizava, em dada medida, a tomada de medidas radicais.

Como exemplo, o filósofo Jacob M. Held, ao escrever sobre Rorschach, em seu artigo *Podemos conduzir este mundo sem leme? Kant, Rorschach, retributivismo e honra* (2009), destaca como a postura assumida pelo personagem – evidenciado pelo exemplo o qual destacamos anteriormente – acaba por se fazer justificar, dada a face de um apocalipse vislumbrado e que precisa ser combatido, a fim de ser prevenido. Vejamos as palavras do autor:

Rorschach carrega um fardo terrível. Ele viu a verdadeira face da cidade. Ele viu este mundo cheio de vermes, pelo que ele é: uma vala dos desgraçados, cada um escalando sobre as costas de seus vizinhos por nada mais que um prazer insignificante, para simplesmente continuar essa vida patética por um segundo, um minuto, um dia a mais. Então, o que você faz quando confrontado com tamanha imundice? Passa por ela e finge que não há infestação? Concentra-se somente no que houver de menos repulsivo e se ilude na crença de que o mundo é bom, por baixo de tudo isso? Ou você se torna um exterminador, pisando em todas as baratas humanas que puder, enquanto persegue o resto incansavelmente? Você nunca vai pegar todas, pois elas correm para as sombras quando a luz é acesa. Mas pode pegar algumas; você pode fazer alguma diferença. E, mesmo que tudo o que você consiga seja uma pequena onda no lodo fétido, pelo menos você viveu respeitavelmente; você nunca se tornou uma delas (HELD, 2009, p.29).

O maniqueísmo aqui enaltecido pelas palavras de Held, acaba por destacar o processo pelo qual o utilitarismo percorre, num sentido prático e em vias de justificar a atuação do herói, no caso, Rorschach, mas que, ao longo de toda narrativa de *Watchmen*, encontra reverberações nas práticas dos demais (ditos) heróis pertencentes a esse (conturbado) universo. Como quando Dr. Manhattan encerra a guerra do Vietnã, demonstrando todo seu poderio destrutivo (a mando do governo estadunidense) (Figura 82), quando *Night Owl* e *Silk Spectre II* invadem a prisão para libertar seu colega Rorschach (Figura 83), ou quando *The Comedian* dispersa um grupo de manifestantes com um uso de extrema violência, o que leva *Night Owl*, quando diante de tamanha violência (supostamente) justificada, questionar o seu parceiro de aventuras e dizer: “estamos protegendo eles de quem?” (Figura 84).



Figura 82: Dr. Manhattan encerrando a Guerra do Vietnã com muita violência
 Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo IV – p.20.



Figura 83: *Night Owl* e *Silk Spectre II* invadindo a prisão para libertar Rorschach
 Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo VIII – p.16.



Figura 84: *Night Owl* questiona *The Comedian* após tamanha violência: estamos protegendo eles de quem?

Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo IV – p.20.

Frente a isso, ressaltamos as palavras de Jewett e Lawrence, as quais corroboram com nosso particular entendimento acerca do apocalipse, suas consequências e o papel do utilitarismo como justificativa necessária para a aniquilação de todo o mal:

O inimigo não é humano e, portanto, merece aniquilação [...]. Durante a Primeira Guerra Mundial, os alemães foram retratados como “hunos” sanguinários, completamente desprovidos de atributos humanos. Um anúncio na *The American Magazine* mostrava algumas tropas americanas durante a Segunda Guerra Mundial rezando com seu capelão “para que as pessoas em casa entendam que aqui neste inferno verde o inimigo não é um homem, mas um demônio ... e que nós lutamos pelo direito... de todos os homens de viver e crescer em um mundo onde cada homem possa manter-se para sempre livre do ódio, ganância e tirania – sua casa – seu país... e seu Deus. Amém.” Aqui estão os dois lados do estereótipo em sua forma essencial, ambientados no contexto da guerra apocalíptica para tornar o mundo “para sempre” seguro para os santos: o inimigo é demoníaco, e os santos são perfeitamente puros, não importa o que possam fazer em batalha (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.199)¹²⁵.

¹²⁵ No original: “That the enemy is not human and therefore deserves annihilation [...]. During World War I, the Germans were portrayed as bloodthirsty ‘Huns’, completely devoid of human attributes. An advertisement in *The American Magazine* pictured some American troops during World War II praying with their chaplain, ‘that that the people back home will understand that here in this green hell the enemy is not a man but a devil... [that] we fight for the right... of all men to live and grow in a world where every man may keep forever free from hatred, greed, and tyranny – his home – his country... and his God. Amen.’ Here are both sides of the stereotype in their essential form, set in the context of apocalyptic warfare to make the world ‘forever’ safe for the saints: the enemy is demonic, and the saints are perfectly pure, no matter that they may do in the battle” (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.221-222).

Voltando a sequência de Rorschach (Figura 79-81), o reconhecimento de um passado traumático não desmereceria ou inviabilizaria a importância de sua relevância enquanto vigilante. O mesmo ocorre com demais personagens como, a exemplo, *The Comedian* que, apesar do estupro (Figura 75), acaba se tornando agente das forças estadunidenses e lutando pela manutenção dos valores nacionais. Contudo, é na figura de Adrian Veidt que o entendimento de tal processo se faz melhor evidenciar.

Tomado pela alcunha de “o homem mais inteligente do mundo”, Veidt seria, em meio ao universo de *Watchmen*, o único personagem que teria resolvido agir em prol de uma solução objetiva, dada as circunstâncias identificadas, as quais comporiam a raiz da situação em que eles se encontravam vivendo até então: a iminência de uma guerra entre a URSS e os EUA com o uso de armamento atômico.

A obra indica que Veidt, diferente de seus colegas mascarados, teria entendido a dinâmica a qual visamos expor até então: onde o pragmatismo discursivo estadunidense, alimentado por um orgulho conservador e pautado em um Éden imaginado, acabaria por cegar a nação de suas próprias máculas, os levando a responsabilizar grupos divergentes como símbolos de sua própria degenerescência, justificado por um utilitarismo o qual justificava as ações violentas de sua própria nação. Algo que, em meio a década de 1980, acabara por levar o país a um estado de tensão limítrofe, onde o preço a se pagar seria a aniquilação de todo o planeta.

Tendo por objetivo o fim da Guerra Fria e consciente de que a situação presente não apresentava qualquer possibilidade diplomática para que uma resolução salutar (e não violenta) pudesse ocorrer – ao menos por parte de sua nação, Adrian Veidt acaba por recorrer ao princípio estrutural da doutrina utilitarista para justificar seu plano: causar uma grande destruição em massa a fim de sensibilizar ambas as nações frente a face do real resultado de um cataclisma de proporções apocalípticas. Assim o último capítulo de *Watchmen* inicia, com uma sucessão de imagens chocantes resultante da ação de Veidt, o qual lança sobre a cidade de Nova York (EUA), uma criatura geneticamente alterada, aparentando ser uma espécie de lula extradimensional de proporções colossais, a qual acaba por morrer quase que imediatamente (dada a atmosfera

terrena), porém, ao mesmo tempo, causando a morte de milhões em sua queda magistral sobre a grande metrópole.

A cena traz uma dramaticidade única para o leitor da *graphic novel*, pois apresenta, apenas com imagens, o temor decorrente de um evento de destruição em grande escala. O capítulo XII inicia com um *close-up* dos ponteiros de um relógio marcando XII horas, banhado por uma grande quantidade de sangue, fazendo referência direta à meia noite simbólica anunciado pelo relógio do juízo final (Figura 85). Na página seguinte, distanciando dos ponteiros do relógio, a imagem de uma grande galeria, com suas vidraças quebradas, repletas de cadáveres espalhados pelo chão e pendurados no que aparenta ser o segundo andar de uma loja de departamentos, destaca o horror da morte ao usar tons pastéis para figurar as vítimas, o que enaltece a coloração vermelha do sangue que centraliza a página, ressaltando, mais uma vez, o relógio que aqui, passa a sugerir ser a representação tácita do relógio do juízo final (Figura 86).

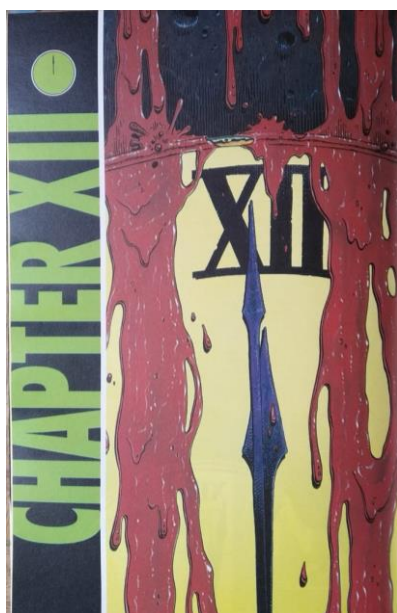


Figura 85: Representação da meia noite I
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – capa.

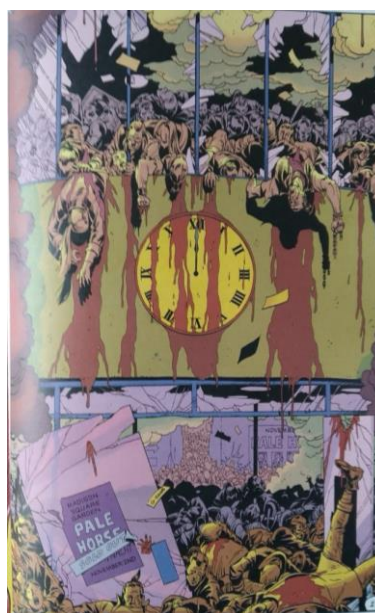


Figura 86: Representação da meia noite II
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.01.

A sequência de imagens que se desdobram a partir daí, consiste em duas páginas duplas que, desprovidas de qualquer narrativa escrita, acaba por destacar o silêncio decorrente da morte e da destruição, levando o leitor apenas observar estruturas em ruínas, fumaça, sangue, cadáveres e pedaços indistinguíveis de um monstro desfalecido sobre esse grande palco.



Figura 87: Representação da meia noite III
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.02.



Figura 88: Representação da meia noite IV
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.03.



Figura 89: Representação da meia noite V
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.04.



Figura 90: Representação da meia noite VI
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.05.

As consequências decorrentes da ação de Veidt, apesar de terem ocasionado a morte de milhões, trouxe os resultados por ele esperado: em face a (suposta) invasão de uma força alienígena, as tensões entre a URSS e os EUA cessaram, levando o planeta a criar uma espécie de comunidade global, direcionando todo seu poderio destrutivo, outrora direcionado uns aos outros, agora, voltados a combater um inimigo comum, ainda que não concreto. O que

ocasiona, por consequência, o encerramento a Guerra Fria, ao menos no universo ficcional de *Watchmen*.



Figura 91: O sorriso de Adrian Veidt após destruir Nova York e encerrar com a Guerra Fria
Fonte: MOORE; GIBBONS, 2005, capítulo XII – p.09.

É na orientação do paradigma do Apocalipse que Veidt encontra a solução para o fim da Guerra Fria, pois, como ‘o homem mais inteligente do mundo’, ele entendeu que o medo é uma constante e a humanidade, em um sentido universal, não teria a maturidade necessária para fazer a revisão de suas próprias condutas. Desse modo, buscando no caminho da condenação do outro, entendido como responsável único de toda a ameaça presente, a preservação de um imaginário ilusório sobre si mesmo (puro, santificado, imaculado, e, sobretudo, idílico).

A solução trazida por Veidt pode ser entendida como um reconhecimento de um processo recorrente, centrado na manutenção da cultura do medo como elemento fulcral para a manutenção da sacralidade das raízes idílicas de um determinado grupo social. Pois é na potencial ameaça que o outro simboliza, que a necessidade da manutenção de um Éden imaculado se propaga.

Ainda que tal movimento discorra de maneira não intencional, o exercício da auto crítica acarretaria o reconhecimento de que todo um vasto conjunto de valores até então adotados enquanto raiz de um determinado *modus operandi*, fosse entendido enquanto algo suscetível ao critério da dúvida, portanto,

questionado e, por consequência, desmistificado. Contudo, quando recorremos a exemplos práticos, nos deparamos com situações de grande delicadeza, que envolve valores familiares, religiosos e, inclusive, patrióticos, os quais, como apontados aqui, acabam por oferecer elementos suficientes para que a resistência de seus muitos adeptos acabem por encontrar caminhos menos dolorosos que o revisionismo de suas raízes fundacionais, sendo aí que o paradigma do Apocalipse acaba por se manifestar e *Watchmen* soube evidenciar tal movimento, o que reitera aquilo que defendemos enquanto tese, a tornando uma representação (viva) do imaginário contextual de seu tempo.

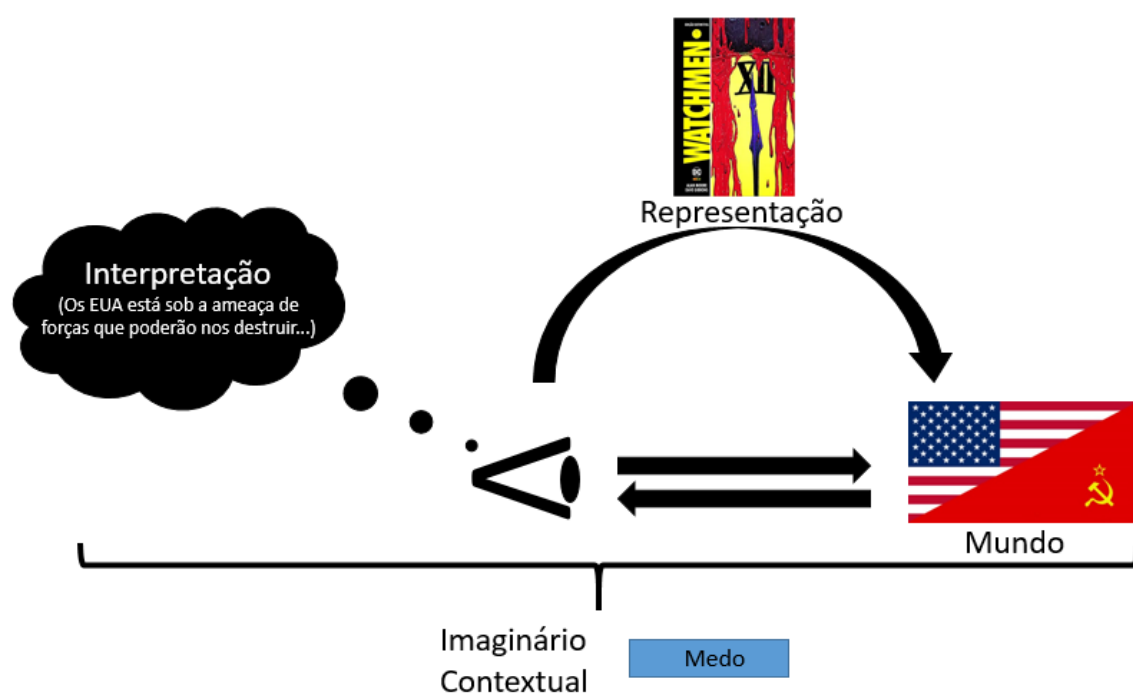


Figura 92: Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Apocalipse

Fonte: Elabora própria do autor

Com isso o quadro do movimento presumido, o qual defendemos compor o processo da representação, se faz presente, onde, de um imaginário contextual alimentado pelo medo e a constante tensão de uma destruição iminente decorrente de um possível cataclisma consequente de uma frágil relação diplomática (imperante) entre os EUA e a URSS, a interpretação destacada, segundo nosso entendimento, enalteceria a ameaça como componente presente e, igualmente, recorrente na dinâmica da vida cotidiana, o que acaba por alimentar representações que visam, não somente dar forma àquilo até então

vivido, mas trazer razões, ou mesmo resoluções, ainda que ficcionais, para a problemática situação vigente.

3.4 O PARADIGMA DO GUARDIÃO: RAMBO

Dado o entendimento que buscamos apresentar até aqui como decorrente do movimento contexto, interpretação e representação, colocamos em evidência que, em dada medida, o imaginário contextual estadunidense da década de 1980 trazia consigo o flerte com alguns paradigmas, os quais expusemos aqui, a partir de uma pequena seleção de produções que, de certo modo, nos apresentam em sua narrativa, aquilo que, em parte, era retroalimentado em meio ao período de tensões da era Reagan e sua política conservadora.

Em face a isso, a consolidação dos EUA como um Éden cobiçado, alimentado por valores universais como liberdade, justiça e justa compensação pelo esforço desprendido – naturalizados e reproduzidos, segundo nosso entendimento, com uma conveniente superficialidade –, levaria muitos a cultivar um temor frente a possibilidade da perda de tudo aquilo até então valorizado, assim, fazendo com que muitos depositassem fé em figuras corajosas, destemidas e dotadas do desprendimento necessário para se colocar frente as possíveis ameaças e fazer o que fosse necessário para defender tal paraíso idílico. Assim, chegamos ao paradigma do Guardiã e a figura de John Rambo – personagem que permeou os anos áureos da década de 1980 com três filmes lançados, respectivamente, em 1982 (*Rambo – First Blood*), 1985 (*Rambo – First Blood Part II*) e 1988 (*Rambo III*) – o qual traça uma jornada significativa e que manifesta características indistintas de um Guardiã singular dotado de um entendimento unívoco dos valores concernentes ao Éden estadunidense, o que o torna um exímio exemplo do que outrora apontamos ser um mártir *outsider* em ressonância àquilo vivido ao longo da década de 1980.

Para iniciarmos a análise de Rambo e de sua filmografia, é importante entendermos a importância simbólica que sua figura carrega enquanto parte do imaginário contextual estadunidense, não somente da década de 1980, mas como a manifestação secular do que significa ser, de fato, um herói, ou melhor, um super-herói.

Vejamos as palavras de Grant Morrison em sua obra *Superdeuses* (2020):

Vivemos nas histórias que contamos. Numa cultura secular, científica e racional, que deixa a desejar em lideranças espirituais confiáveis, as histórias de super-heróis falam mais alto e com mais força frente a nossos grandes medos, nossos desejos mais profundos e nossas maiores aspirações. Elas não têm medo de trazer esperança, não se envergonham do otimismo e não têm medo do escuro. Estão o mais distante possível do realismo social, mas as melhores histórias de super-herói lidam diretamente com elementos míticos da experiência humana com os quais todos nós podemos fazer paralelo, de forma criativa, profunda, engraçada e provocante. Eles existem para resolver problemas de todo tipo e sempre podemos contar com eles para salvar o dia. Quando são bons, eles nos ajudam a enfrentar e resolver até as crises existenciais mais profundas. Devíamos ouvir o que eles têm a dizer (MORRISON, 2020, p.16).

A ideia que acaba por permear a figura do Guardiã se entrelaça diretamente com as figuras que a cultura pop acabou por popularizar pelo título de super-herói, muito menos pelas especificidades das histórias que os envolvem ou pelas vestimentas exageradas que os descolam da nossa concretude, mas, sobretudo, pela raiz estrutural que alimenta o desprendimento assumido que os fazem figuras singulares de um universo imaginado. A figura do Guardiã, como outrora já fora esmiuçada, por se colocar a frente das ameaças e, por consequência, se pôr em risco a fim de garantir a segurança daquilo por ele valorizado, pode ser colocada como um paralelo do que Morrison atribui ser o cerne de um super-herói: *ter a coragem de se colocar frente aos nossos medos e figurar nossas aspirações mais profundas, trazendo a esperança e nos proporcionando a oportunidade de ver o mundo com um certo otimismo*. Contudo, a figura do Guardiã é colocada como alguém que luta, de fato, mas por um fim ideológico transcendental; um valor maior que é entendido como algo necessário de ser preservado. O que o torna uma espécie de super-herói, sim, porém, dotado de uma dada especificidade.

Apesar dos muitos inter cruzamentos que nos seriam possíveis fazer com as muitas figuras de super-heróis que permeiam o universo da cultura pop, o Guardiã se destaca por simbolizar a seguridade, num sentido de trazer a segurança necessária para a perpetuação de um sono tranquilo, mesmo diante de uma tormenta crescente em meio a uma noite tempestuosa. O que nos leva a entender que nem todo super-herói é um Guardiã, mas, em oposição, nos leva a entender (também) que todo Guardiã é, em dada medida, um super-

herói¹²⁶. Assim, muitas das descrições atribuídas a figura de super-heróis podem ser atreladas a ideia de Guardiã, porém, é importante atemo-nos a particularidade simbólica que nele se faz destacar: a premissa da seguridade.

Tendo como destaque de sua característica base a seguridade, o Guardiã deve ser entendido como um protetor, alguém que se dispõe a defender todo um conjunto de valores que compõe um universo singular, o qual, por consequência, ele acaba por representar. Desse modo, o Guardiã se destaca como um símbolo, não apenas por trazer segurança, mas por ser um exímio exemplar daquilo que ele acaba por defender. Em outras palavras, o Guardiã deve ser entendido como uma espécie de manifestação mítica dos próprios valores ideológicos que compreendem o imaginário contextual do Éden que ele visa proteger.

É em face a tal figuração simbólica que acabamos por encontrar na personagem Rambo uma interessante construção ideológica, a qual acaba por ecoar aspectos singulares do imaginário estadunidense da década de 1980, o destacando enquanto Guardiã, sobretudo no que tange a ascensão do governo de Ronald Reagan e seu discurso conservador que, de maneira gradual, acabou por edificar o enaltecimento do Éden nacional, assim como acabou por fomentar o medo frente a iminência de um Apocalipse final.

Contudo, a filmografia de *Rambo*, lançada ao longo da década de 1980, passará a ser entendida como um único processo narrativo, onde gradualmente as características que destacam seu protagonista como um Guardiã do Éden nacional passam a ser edificadas e, de certo modo, justificadas. O destaque que buscaremos trazer com a figura de John Rambo se encontra encerrado no processo gradual que sua narrativa nos acaba por expor: um crescimento que, em acordo com nosso particular entendimento, o coloca como uma espécie de Guardiã accidental, que miticamente passa a ser levado a se posicionar diante de um vasto conjunto de situações, as quais o instigam a assumir um

¹²⁶ Aqui cabe um adendo a fim de explicar que relação simbólica existente entre a ideia de super-herói e a figura do Guardiã se encontra centrada em uma prática comum que o segundo, ao nosso entendimento, acaba por transparecer: o assumir de uma responsabilidade pela defesa de algo em que acredita e, ao mesmo tempo, estar disposto a defender esses mesmos valores frente a toda e qualquer ameaça que venha a afrontá-la. Com isso, na concretude em que vivemos, podemos encontrar Guardiões que atuam como uma espécie de super-herói (para os seus), na defesa dos valores constituintes daquilo que eles se dispõem a lutar, colocando, muitas vezes, suas próprias vidas em risco, o que os transforma em símbolos daquela causa ou, em outras palavras, manifestações vivas daqueles valores.

(necessário) protagonismo e que, mesmo que de maneira não intencional (em um primeiro momento), o impele a ter de, não somente expor as raízes daquilo que ele entende ser o certo em detrimento ao errado, mas, principalmente, a agir em defesa desses mesmos valores, os quais, em analogia, ecoam aquilo outrora manifesto em *MacGyver* como parte do imaginário contextual daquele dado período em que os EUA se encontrava.

Lançado em 1982, o primeiro filme tinha o mesmo título da obra que a inspirara: *First Blood*¹²⁷. Escrito por David Morrel, em 1972, o livro tratava de uma crítica pontual a política interna estadunidense frente a Guerra do Vietnã e a maneira como seus veteranos passaram a ser recriminados ao retornarem para a sua pátria. Porém, a obra escrita traz como eco um ideário moral significativo, sobretudo no que confere a maneira com que os EUA é retratado: como um país que vive uma espécie de falácia, a qual é sustentada a partir de um velamento que, por sua vez, recai sobre seus muitos cidadãos, os induzindo a viverem em um tipo de realidade ficcional, em um certo sentido decadente, como que perpetuando uma vida alienada frente a ‘verdadeira’ situação de ameaça (apocalíptica) em que a nação (em tese), se encontraria vivendo. Algo muito similar aquilo que destacamos permear a obra de *Watchmen* e que o filme de 1982, igualmente, acabou por enaltecer.

Apesar de se ancorar em uma obra da década de 1970, o filme de 1982 reiterava a face de um país problemático que necessitava de uma imediata transformação, o que, em se tratando de um período de transição governamental, tornava o discurso, em dada medida, atualizado ao concatenar com o processo discursivo que fizera Reagan ascender ao poder, o qual recorria ao resgate de valores fundacionais de um passado conservador imaginado, estarem as soluções necessárias para se recuperar a soberania de sua nação. Para tanto, além da necessidade de se reconhecer a ‘real’ situação vivida, igualmente seria necessária uma reação concreta que viesse ferir a face de uma sociedade apresentada como alienada.

É em face a necessidade de uma reação frente a iminência de um Apocalipse presumido que a figura simbólica do Guardiã se faz despontar. Com isso, adentramos na primeira obra da série:

¹²⁷ Roteirizada por Michael Kozoll, William Sackheim e Sylvester Stallone; dirigido por Ted Kotcheff; tendo como produtor Buzz Faltshans (Carolco Pictures).

O primeiro filme da série [1982] [...] apresentava o veterano do Vietnã como vítima e misturava um conjunto complicado de imagens que atribuíam a responsabilidade de sua situação às forças sociais e mostravam aquilo que o impelia à violência. Segundo o enredo, um veterano das Forças Especiais, John Rambo (Sylvester Stallone), está procurando alguém que pertencera à sua unidade, e descobre que essa pessoa morreu de contaminação pelo Agente Laranja¹²⁸, o que situa os veteranos do Vietnã como vítimas de seu próprio governo [Figura 93]. Incapaz de conseguir carona, Rambo está andando pela cidadezinha de Hope¹²⁹ quando é detido pelo xerife, porque ele precisa tomar banho e cortar o cabelo [Figura 94]. Maltratado pelo xerife e por seus ajudantes, Rambo foge e declara guerra contra todos os órgãos policiais e legais em nível local e nacional, na posição de vítima das autoridades e das forças opressoras [Figura 95] (KELLNER, 2001, p.87).



Figura 93: John Rambo apenas buscando encontrar seu amigo

Fonte: *Rambo – First Blood*, Carolco Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>



Figura 94: Estopim 1 - John Rambo é tratado como vagabundo e “autuado” pelo xerife

Fonte: *Rambo – First Blood*, Carolco Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>

¹²⁸ De acordo com a Encyclopædia Britannica, o agente laranja consistiu em uma mistura de herbicidas que as forças militares dos EUA pulverizaram no Vietnã entre 1962 e 1971, durante a Guerra do Vietnã, com o duplo propósito de desfolhar áreas florestais que poderiam esconder as forças vietcongues e norte-vietnamitas, assim como destruir plantações que poderiam alimentar o inimigo. Porém, os efeitos colaterais em humanos eram devastadores, levando muitos a morte. Para maiores informações acessar: <https://www.britannica.com/science/Agent-Orange>. Acessado em: 22/12/2022.

¹²⁹ Não coincidentemente, o nome da cidade, em português, significa Esperança.



Figura 95: Estopim 2 - John Rambo é violentado na prisão e levado ao seu limite

Fonte: *Rambo – First Blood*, Carolco Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>

Ao observarmos a primeira obra, temos evidenciado um movimento que passaremos a chamar de o despertar do Guardiã, onde uma sucessão de situações infortuitas fazem com que o protagonista tenha de reagir, dando os seus primeiros passos ao reconhecimento de seu valor enquanto Guardiã daquilo que sua nação, em tese, havia esquecido e que, por consequência, é entendido enquanto algo necessário de ser resgatado.

Como já fora apontado pela citação de Douglas Kellner, a narrativa segue colocando o protagonista enquanto vítima de uma sociedade que o vê como uma ameaça, pois após ter recebido a notícia de que seu amigo havia morrido, sua única reação fora a de seguir em direção a cidade mais próxima (Hope), a fim de buscar um lugar para se alimentar e descansar, porém, de imediato, o xerife da cidade o julga e o trata como um indigente, o levando para a ponte que demarcava os limites da cidade. Contudo, ainda de maneira pacífica, Rambo retorna a pé e, ao cruzar a ponte direção a cidade de Hope, o xerife o prende, alegando que ele havia afrontado sua autoridade, desencadeando, a partir daí, uma sucessão desmedida de violências sobre o veterano.

Na delegacia, Rambo é submetido a inúmeras agressões, tanto verbais, psicológicas e físicas, tendo como destaque o momento em que os soldados da corporação policial os desrespeitam pelo desleixo de suas vestimentas, barba e corte de cabelo, como também desdenham o fato dele ser um veterano de guerra, não reconhecendo seu papel enquanto alguém que lutou pela nação e, inclusive, o rebaixando por conta disso, reiterando que seu passado militar não valia de nada ali. O limite final de tal situação é consagrada quando esse é banhado pelos policiais com uma mangueira de incêndio, frente a corporação que se divertia com tal abuso.

Nesse dado processo narrativo temos um conjunto interessante de estopins, os quais colocaram Rambo em uma situação desumana e que, de maneira indireta, o fez questionar o porquê de sua nação estar lhe tratando de tal maneira. O que acaba por dar início ao movimento do seu despertar enquanto Guardião.

O momento que apontamos como a fase do despertar do Guardião, encontra ecos em um processo similar destacado por Gelson Weschenfelder como estágio de desenvolvimento de um super-herói, parte componente de sua obra *Homens de aço? – os super-heróis como tutores de resiliência* (2020). O autor ressalta dois momentos componentes da vida de um super-herói: 1) a fase pré-capa/pré-máscara, na qual o personagem ainda se encontra parte integrante de um processo corriqueiro de vivência cotidiana ou, em outras palavras, o que o destaca enquanto um comum; e 2) a fase de empoderamento, ou seja, se reconhece como um agente de transformação e, por consequência, se converte em um super-herói. Contudo, o destaque de tal movimento se encontra centrado na fase de passagem. Segundo o autor, é dada a vivência de uma situação traumática, em que o personagem é colocado face-a-face com uma dada situação extrema, na qual um posicionamento é exigido, assim o levando a se empoderar de si e agir em prol de uma causa.

É em face ao processo elucidado por Weschenfelder que a especificidade do Guardião acaba por se destacar. Pois em se tratando de Rambo, o trauma o qual ele fora submetido trazia ecos profundos em uma sociedade que, ao menos na obra de 1982, apresentava um claro desvio moral pouco condizente com os valores subentendidos que compunham o Éden nacional. Assim, seu empoderamento, de fato, o torna uma espécie de super-herói; um defensor de um vasto conjunto de valores (entendidos por ele como) esquecidos ou negligenciados pela sua nação.

A consequência de tal destrato é uma sucessão de reações violentas que iniciam com sua fuga da prisão, o que leva os policiais de Hope a uma caçada repleta de situações desastrosas, dado uma clara falta de treinamento de seus policiais que, apesar de serem os protetores da cidade, se revelavam extremamente despreparados para tal situação, caindo em todas as armadilhas

preparadas por Rambo que, como um Guardiã, não mata ninguém¹³⁰, apenas ferindo aqueles que tentam caçá-lo.

Tal situação fica evidente em dois momentos limites da obra: 1) o primeiro momento é onde ele, empoderado de si, encontra o xerife e lhe deixa claro que seu desejo era apenas ser deixado em paz, reiterando a irresponsabilidade da violência do xerife e de seus soldados sobre ele. Nesse momento ele diz: *“Don’t push it”*, que em português significa, “Não pressione”, como que anunciando uma espécie de trégua, um alerta que ansiava pelo encerramento daquela situação insana que ele (o xerife) havia iniciado (sem necessidade) (Figura 96). Porém, a caçada ainda continua, levando ao segundo momento limite, onde 2) ele é contatado por seu antigo coronel (que a serviço do exército, tenta intervir naquela situação insana). Ao longo de sua conversa, Rambo reitera o que ele já havia dito ao xerife e ressalta: *“They drew the first blood, not me!”* (“Eles derramaram sangue primeiro, não eu!”) (Figura 97).



Figura 96: John avisa *“don’t push it”*

Fonte: *Rambo – First Blood*, Carolco Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>

¹³⁰ Aqui cabe um adendo, pois a única morte causada por Rambo fora acidental, ao lançar uma pedra contra um helicóptero que carregava um policial que buscava alvejá-lo com um rifle. A pedra acaba quebrando o vidro do helicóptero, assustando o piloto que, ao mover a aeronave, desequilibra o policial, o derrubando e o levando a morte.



Figura 97: John avisa *"they drew the first blood, not me"*

Fonte: *Rambo – First Blood*, Carolco Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>

Apresentado como uma espécie de vítima de uma estrutura que o enxergava apenas como uma ameaça, mesmo sem ter feito absolutamente nada para merecer tamanho destrato, a obra destaca o absurdo em que Rambo acabou por ser submetido, onde sua mera existência passou a ser entendida como um alvo legítimo de todo um destrato social, o que, de certo, passou a legitimar uma desmedida sucessão de violências desprendidas sobre ele, frente as quais, os agentes de tal ato exigiam nada além de uma pacífica submissão.

Diante de tamanho destrato, Rambo acaba por incorporar a angústia de alguém que se encontra frente a face de uma sociedade distorcida, a qual exige dele (e, podemos entender, de pessoas como ele) nada mais do que uma pacata e pacífica sujeição frente a uma sucessão de abusos, humilhações e violências; o que o leva, de maneira inevitável, a um limiar e o instiga a tomada de um posicionamento necessário para que uma conversão empoderada de si mesmo viesse não somente o libertar, mas abalar as estruturas de tal modelo operacional, o qual a cidade de Hope e seus policiais haviam naturalizado para si. Assim, entendemos ser Rambo e toda sua reação, uma espécie de catarse empoderada que reclama por uma necessária transformação social.

Em se tratando do ano de 1982, Rambo pode ser entendido como um análogo a ascensão de Ronald Reagan que, mesmo antes do lançamento do filme, porém, posterior ao lançamento do livro, trazia como discurso, o mesmo incômodo frente as medidas tomadas pelo governo anterior, onde, em acordo com o que já apontamos, buscava na diplomacia, uma resolução final para a Guerra Fria, demonstrando, aos olhos de seus algozes conservadores e republicanos, nada além do que fraqueza e sujeição – sentimento esse enaltecido dado o apoio soviético a Guerra do Afeganistão, o qual consagrou o

desmantelamento de todo o projeto diplomático de Jimmy Carter. Com isso, Rambo e Reagan acabam por se aproximarem por dividirem, mesmo que de maneira indireta, um similar sentimento, assim como uma similar ânsia por mudanças radicais. Tal discurso é destacado pela cena final do filme, onde Rambo

[...] entrega-se a seu antigo comandante das Forças Especiais [...] e, perdendo o controle emocional, chora dizendo que, embora seja um herói do Vietnã, não consegue nem ter emprego e é alvo de desprezo e ódio, culpando toda a sociedade por fazer dele um proscrito (KELLNER, 2001, p.87).

Aqui temos o momento do despertar do Guardiã, onde ele prova o seu ponto e deixa claro a face de um Éden nacional, aparentemente não consolidado dada a corrupção de seus agentes que, em tese, esqueceram os valores que regem as fundações (imaginárias) de sua nação. Com isso, é possível entender a explosão de sua reação, pois, tal como anunciado por *Watchmen*, o fim catastrófico de um Apocalipse anunciado pela Guerra Fria se consolidaria dado a alienação vivida por uma nação que esquecera de suas próprias fundações. Como afirmado por Rambo, ao término de sua primeira obra, apesar deste ser um herói (portanto, indiretamente anunciando ser merecedor de um dado reconhecimento necessário), a sociedade o desdenhava, não reconhecendo o valor de sua ação que, por sua vez, é claramente entendida por ele como nobre e merecedora de um certo prestígio.

Frente a isso, as máculas profundas de uma nação que acabou por se tornar pacífica em demasiado, perpetuando práticas auto-corrosivas (como aquelas que serviram ao entretenimento dos policiais de Hope¹³¹), ou mesmo condutas consideradas desviadas de um padrão social ideal, passam a se tornar o alvo de uma ação transformadora, seja no ataque as estruturas protagonizado por John Rambo, ou pelo ataque político protagonizado por Reagan: ambos conservadores, ambos belicistas, ambos clamando por mudanças e ambos dispostos a afrontar as estruturas sociais para prover a sua nação a

¹³¹ Aqui poderíamos inferir, enquanto mensagem, que a destruição de Hope, poderia simbolizar uma espécie de movimento catártico do próprio personagem que reage as estruturas, buscando destruir a esperança, a fim de desvelar a fachada de um país que apresenta problemas profundos, revelando a crueza de uma sociedade que necessita ser repensada (marcado, sobretudo, pelo seu discurso, ao fim do filme). Já que Hope, no idioma inglês, significa esperança, em português.

rememoração dos valores constituintes de um Éden supostamente esquecido. O que nos leva ao segundo filme da série intitulado *Rambo: First Blood Part II*, de 1985¹³².

O segundo filme da série *Rambo* ocorre em sequência direta aos acontecimentos do primeiro filme. A história inicia com John Rambo cumprindo sua pena pelos ocorridos na cidade de Hope, trabalhando em uma pedreira. Nos primeiros momentos do filme, ele é interrompido pela visita do Coronel Trautman, o seu antigo comandante quando atuando no Vietnã, para o qual ele se entrega ao final do primeiro filme. O coronel o interpela com uma proposta para lhe garantir um indulto e libertá-lo da prisão: ingressar em uma missão solo em um antigo campo de prisioneiros no Vietnã, a fim de verificar a existência de prisioneiros estadunidenses ainda mantidos sob custódia. O estranhamento de Rambo é imediato, visto que a Guerra do Vietnã teria encerrado em 1975 (com a retirada das tropas estadunidenses em 1973), contudo, a manutenção de prisioneiros em 1985 constituiria um crime de guerra de grandes proporções. Assim, Rambo aceita a missão e dá início ao que entendemos ser a etapa de sua ascensão enquanto Guardião.



Figura 98: John e Trautman e a proposta de redenção
Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Os momentos iniciais do filme ressaltam um apelo simbólico importante de ser ressaltado no que confere àquilo ocorrido no primeiro filme, ou seja, apesar de Rambo ter sido vítima de uma sociedade que o enxergava como uma ameaça em potencial, mesmo que sem qualquer motivo aparente que justificasse a violência desprendida sobre ele, seu julgamento e punição,

¹³² Roteirizada por James Cameron, Kevin Jarre e Sylvester Stallone; dirigido por George P. Cosmatos; tendo como produtor Buzz Faltshans (Carolco Pictures/Tristar Pictures).

aparentemente, decorreria única e exclusivamente sobre as consequências de seus atos, deixando nebuloso todo e qualquer ato que servira de estopim a sua reação, o que nos leva a entender que as sanções desdobradas sobre Rambo, apenas cumpririam um protocolo punitivo àquele que manifestara sua revolta, mas, ainda assim, não sanaria a ferida causada pela injustiça imputada sobre ele em um primeiro momento. Com isso, Rambo, logo no início do seu segundo filme, nos leva a despertar o entendimento de que a crise vivida por ele em seu primeiro filme, ainda se encontraria em ebulição, já que apenas ele se encontrava ali, sofrendo o peso de um julgamento que o colocava como alguém merecedor de punição, e não aqueles que o colocaram em tal posição.

Esse entendimento é ressaltado quando Rambo aceita a missão, perguntando a seu antigo comandante: *“Do you think we can win this time?”* (“Você acha que podemos vencer dessa vez?”) e, como que dando a ele uma salvaguarda em recorrência a toda injustiça que recaíra sobre seus ombros, Trautman lhe responde: *“This time it’s up to you!”* (“Dessa vez, depende de você!”).

Em paralelo, na concretude, 1985 fora o ano em que Ronald Reagan ascendera mais uma vez ao poder enquanto presidente dos EUA, reiterando sua armada contra as forças soviéticas e intensificando sua cruzada conservadora na reestruturação da soberania nacional, tanto frente ao quadro internacional, quanto as estruturas nacionais. No entanto, assim como Rambo em seu primeiro filme, o seu primeiro mandato trouxera um aquecimento ao cenário de tensões até então vivido, como que em paralelo a reação abrupta e violenta tomada por Rambo contra as estruturas da cidade de Hope, trazendo um mesmo resultado como consequência: o despertar de um incômodo que clamava por se fazer escutar, porém, ao mesmo tempo, um terror propagado dada as consequências de sua radicalidade. Contudo, em 1985, uma nova oportunidade fora dada a Reagan, assim como a Rambo, e como que seguindo uma mesma caminhada, um olhar para o passado acaba por lembrar a ambos, o fim objetivo de suas jornadas.

Cabe ressaltar aqui que os anos que seguiram o segundo mandato do governo Reagan podem ser apontados como um período de revisionismo histórico, dada a situação diplomática em que a Guerra Fria passou a se ancorar. Com a abertura para as negociações diplomáticas voltadas para o fim de tal

conflito (protagonizada pela URSS), os EUA passou a rever o seu passado, em um aparente movimento de ressignificação de toda uma longa jornada que os levaram até àquele dado momento, sobretudo, atentando em apontar as medidas tomadas pelo governo atual, as quais oportunizaram o início de um fim para os conflitos firmados pela manutenção de uma espécie de soberania nacional, ao mesmo tempo que passava a atacar as falhas de toda uma suposta estrutura burocrática que apenas retardou as conquistas agora alcançadas, mas que ainda necessitava ser reestruturadas em acordo com os ideais de um Éden outrora esquecido (FARIA; MIRANDA, 2020).

Assim a ascensão de Rambo, em seu segundo filme, acaba por configurar uma espécie de eco de um revisionismo de um passado estadunidense promulgado pela política Reagan em seu segundo mandato, apontado como remanescente de uma estrutura pouco eficiente, possível de ser transformado desde que centrado em princípios valorativos que se encontrem concatenados com as fundações de um Éden que anseia por ser resgatado, o que levaria, em tese, a nação consolidar a sua soberania e escrever um novo capítulo em sua história. Devido a isso, o retorno ao Vietnã se converte em um momento catártico, não somente para a consolidação de Rambo enquanto Guardião nacional, mas para toda uma nação que, em respaldo a política de Reagan, ansiava por uma resolução final.

Retornando a obra, logo quando Rambo chega a base de operações no Vietnã, ele conhece o Marechal Murdock, responsável pela operação, no entanto, diferente do que Rambo pensava, o objetivo era apenas fotografar o campo de prisioneiros e trazer os registros fotográficos para serem apresentados ao comitê de investigação internacional, transformando sua missão em algo protocolar, centrado apenas no recolhimento de provas que viessem a confirmar a desativação da antiga prisão e, ao mesmo tempo, encerrar as questões referentes a Guerra do Vietnã. No entanto, Rambo questiona o que deveria fazer se encontrasse prisioneiros, mas sob comando de seu superior, as ordens eram: *“Just take the pictures!”* (“Apenas tire as fotos!”). Mesmo sob protesto, Rambo acatou as ordens de seu superior e seguiu com a missão, indo ao encontro de sua guia em território hostil.

Nesse momento do filme, gradualmente Rambo passa a se ver em conflito com os seus valores, visto que a missão que a ele fora dada, exigia com que

abandonasse aliados em uma prisão, a fim de atender protocolos burocráticos dos quais ele anunciara discordar, sob a alegação de se tratar de vidas. A frieza com que Murdock tratava a situação, sempre tomando refrigerante e comendo sanduíches, arrogante ao se armar das leis, regras e protocolos diversos, o tornava um algoz, preocupado com o jogo político ao invés das questões imediatas que se edificavam frente a todos e que Rambo identificava com clareza: são vidas, e vidas precisam ser salvas, não importam as consequências!

O valor de Rambo começa a ganhar maiores proporções quando, navegando pelo rio em direção ao antigo campo de prisioneiros no Vietnã, ele conta sua história a Co Bao, sua guia na ocasião. O ponto alto de sua narrativa se dá quando ela questiona porque ele deixou o exército e ele responde: *"I left because I wanted to go back to the USA, but soon I realized that I left a war to find another war...another kind of war, a silente war."* ("Eu deixei porque queria voltar para aos EUA, mas logo percebi que deixei uma guerra para encontrar outra guerra... um outro tipo de guerra, uma guerra silenciosa."). A fala de Rambo reitera o conflito em que ele se encontrava naquele momento, promovendo, a sua maneira, o revisionismo que seu país, na concretude do governo Reagan, fazia ao enaltecer sua intenção política ao questionar as medidas do passado e que, no primeiro filme, Rambo fora vítima e, igualmente, fora insuficiente em trazer uma resolução satisfatória.

A sequência da conversa entre Rambo e Co Bao destaca o momento onde esse acaba dando um passo adiante em seu próprio processo de amadurecimento frente ao empoderamento outrora protagonizado no filme anterior, porém revisitado, o levando a responder o questionamento de Co Bao que diz: *"How do you intend to survive?"* ("Como você pretende sobreviver a tudo isso?"). Sua resposta: *"To win a war, you must be come the war!"* ("Para vencer uma guerra, você precisa ser a guerra!"). Nesse momento Rambo coloca em evidência o fim de sua jornada, mostrando que para ele, a clareza de sua caminhada já se faz evidenciar e que, ao fim de tudo, como outrora afirmara Trautman logo nos primeiros momentos do filme, tudo dependia dele e apenas dele.



Figura 99: “To win a war, you must be the war!”

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Nesse momento a ascensão de Rambo se dá no empoderamento simbólico de que o revisionismo de seu passado o proporcionara o que o leva a se tornar senhor de si mesmo e assumir o compromisso de fazer aquilo o que é certo, em analogia a simplicidade discursiva àquilo outrora colocado pelo avô de MacGuyver (T01E10), onde fazer a coisa certa, significa apenas fazer o bem, ajudar o próximo ou apenas impedir com que o outro (ou outros) sejam prejudicados por conta da injustiça.

A provação de Rambo vem quando, no campo supostamente abandonado, esse acaba encontrando prisioneiros. De imediato, ele assume o protagonismo e parte para a ação. Mesmo diante do questionamento de Co Bao que tenta lhe impedir dizendo: “*And your orders?*” (“E suas ordens?”), ele imediatamente responde: “*No more orders!*” (“Chega de ordens!”).



Figura 100: Os prisioneiros estão lá, o que fazer?

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Frente a uma situação limite, Rambo assume a responsabilidade de transgredir as leis a fim de provar o seu ponto, reiterando a imagem de um mártir *outsider*, disposto a se colocar em risco e transgredir as regras, para assim

perpetuar àquilo que ele acredita ser o correto e que, por consequência, acaba por personificar. Porém, sua atitude é punida e, mesmo resgatando um soldado, Murdock exige que a missão seja abortada, o abandonando em território hostil, mais uma vez levando Rambo a sofrer as consequências de sua ascensão enquanto um super-herói Guardiã de algo muito maior que ele mesmo: os valores de um Éden que simboliza toda uma nação.



Figura 101: John é abandonado e punido por insubordinação, mesmo salvando os prisioneiros

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

O abandono de concreto de Rambo ecoa o abandono simbólico daquele que assume um protagonismo de risco de tamanha densidade como é o caso da figura do Guardiã, o qual, por sua vez, acaba por sofrer, em igual intensidade, as consequências de suas ações. Entretanto, as consequências sofridas acabam tendo uma maior intensidade, pois abala as estruturas fundacionais de valores já consagrados em meio configuração estadunidense e que sempre reiteramos: justiça, liberdade e justa compensação pelo esforço despendido, o que faz, dos prisioneiros serem vítimas de um desamparo proposital, dada a burocracia insurgente que, em analogia a concretude, lidou de maneira precária com a resolução da Guerra do Vietnã e tantas outras situações em meio a Guerra Fria.

Tal situação é destacada quando, após o abandono de Rambo, Trautman exige de Murdock uma explicação, e esse a dá, trazendo à tona toda uma situação indigesta, afirmando que a missão tratava nada além de uma jogada política com o intuito de esconder as sujeiras de uma guerra que deveria ter sido encerrada em 1975: tirar fotos de um campo vazio e encerrar essa etapa da história junto ao tribunal internacional. Contudo, Rambo, ao encontrar prisioneiros, acabaria por trazer à tona a falta de sua própria nação que não havia

sido suficientemente eficaz em encerrar tal capítulo de seu passado próximo, de certo modo, atrapalhando todo um fim diplomático recém alcançado, mesmo que baseado em mentiras.



Figura 102: Murdock e Trautman discutem sobre as amarras da burocracia
 Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Assim, Rambo é exposto como uma mera peça em um campo de intrigas, com vidas descartadas em nome de um jogo diplomático protagonizado, inclusive, por sua nação. O que leva Rambo a última etapa de sua ascensão e, por fim, responder a si mesmo, o que fazer diante de uma pátria que joga um jogo escuso, descarta vidas e o valoriza quando lhe é conveniente.



Figura 103: John é torturado
 Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

É na tortura que Rambo se converte naquilo que ele outrora anunciara como consequência de sua jornada: para vencer a guerra, ele deve se tornar a guerra. E quando pedido para enviar uma mensagem para seus superiores, oferecendo barganha em nome de seus captores, desperto e empoderado de sua condição revisionada e, igualmente renovada, não mais como uma força

reativa apresentada no primeiro filme, Rambo fala a Murdock: *“I’m coming to get you!”* (“Eu estou indo te pegar!”).



Figura 104: John avisa Murdock: *“I’m coming to get you!”*
 Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Desse momento em diante, Rambo se converte em um Guardiã pleno, lutando pelo que acredita, matando seus captores, resgatando os soldados que se encontravam aprisionados e marchando em retorno a base de operações onde tudo começou. A partir dessa ascensão

Rambo é representado como uma superarma. “Sou a guerra”, diz ele a certa altura, e as imagens cinematográficas o mostram a deslizar pela natureza sem nenhum esforço, superando todas as adversidades e vencendo os inimigos. O espetáculo do filme, portanto, costura a oposição cultural entre natureza e tecnologia por meio dos efeitos *high-tech* que, exibidos com grande exuberância, subjugam o espectador com imagens, sons e os prazeres do gênero ação-aventura. Portanto, a tecnologia aparece como força da natureza, assim como Rambo aparece como a própria guerra, ao invés de a guerra, a tecnologia e Rambo serem percebidos como produtos artificiais de construção social, dificilmente “naturais” (KELLNER, 2001, p.91-92).



Figura 105: Rambo se torna a guerra I
 Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>



Figura 106: Rambo se torna a guerra II

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>



Figura 107: Rambo se torna a guerra III

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Ao assumir ser essa força quase que divina materializada no corpo de um mortal, Rambo realiza a catarse rumo a redenção do conservadorismo nacional, o qual anunciava estar, nas amarras das estruturas políticas até então consolidadas, os entraves para a efetivação de uma (imediata) resolução final aos abusos, os quais a nação sofrera ao longo dos (fatídicos) anos da Guerra Fria, regido por políticos pouco eficientes em resguardar a soberania de sua nação e que Reagan anunciara pretender desmantelar. Com o fim da Guerra Fria anunciada com uma espécie de rendição promulgada pelas forças soviéticas, Reagan e Rambo parecem se aproximar mais uma vez, ao escrever, na história, a marca da redenção de um governo que se entendia carregar o mesmo espírito desperto na história ficcional.

Na obra, a ascensão de Rambo como Guardiã tem o seu ápice quando ele alcança Murdock, alguém com um cargo superior a ele, portanto, a quem ele deveria entender ser uma autoridade, mas que, de imediato, é subjugado pela força, denotando que, diante do Guardiã, toda suposta hierarquia perde seu valor, sendo o Guardiã, a única força soberana ali presente. Rambo caminha

até Murdock, o lança sobre a mesa, aponta sua faca e lhe diz: *“you know there’s still people there, find them or i’ll find you!”* (“Você sabe que ainda tem pessoas lá, encontre elas ou eu encontrarei você!”).



Figura 108: A ascensão de Rambo como um Guardião ao ameaçar Murdock

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Ao encerrar a sua missão, Rambo encontra Trautman e, em meio a uma oferta de condecorações e reintegração ao corpo militar estadunidense, Rambo, empoderado pelo manto do Guardião revela o que ele almeja de fato, pondo em evidência parte dos valores os quais ele representa ser e que, em tese, ecoam um Éden nacional que anseia por ser rememorado. Assim ele fala: *“I want a country that loves me as much as I love him!”* (“Eu quero um país que me ame tanto quanto eu amo ele!”). De certa maneira, seu clamor pode ser entendido como uma reiteração a necessidade pelo alvorecer de uma nação soberana, onde todos possam gozar de um Éden concretizado, não apenas idealizado enquanto discurso entoado pelos soberanos, mas como um lugar onde todos transpareçam a justiça, a liberdade e possam, de fato, serem recompensados pelos seus esforços.



Figura 109: Cena final: “*I want a country that loves me as much I love him!*”

Fonte: *Rambo: First Blood Part II*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Assumido o manto de Guardiã, Rambo deixa subentendido, dada a ameaça posta em forma de ordem a Murdock que, enquanto houverem ameaças que coloquem a concretização do Éden nacional em risco, ele, como a guerra encarnada, continuará sendo um agente da transformação, figurando um escudo frente a toda e qualquer ameaça que venha figurar um Apocalipse iminente. O que nos leva a última etapa de sua jornada em *Rambo III*¹³³ (1988), firmando aquilo que entendemos ser a sua consagração.

Nessa terceira e última produção de *Rambo* (na década de 1980¹³⁴), temos a consagração daquilo estruturado em seu segundo filme, onde ele atinge, ao término da produção, o empoderamento final de sua condição de Guardiã, alcançando aquilo que podemos apontar ser a sua plenitude. A obra em questão traz um personagem que não mais se encontra tocado pela crise, pelo contrário, como alguém autônomo, senhor de si e de sua própria caminhada, Rambo já nos primeiros momentos da obra traz consigo, mais uma vez, um paralelo com aquilo vivido na concretude estadunidense de 1988, ano em que Ronald Reagan encerrava sua caminhada como presidente dos EUA e, ao mesmo tempo, arquitetava as investidas propagandísticas de seu partido para as eleições que ocorreriam ainda naquele ano e que contava, como candidato para seu partido, o até então vice-presidente: George H. W. Bush.

Assim como Reagan, Rambo, logo no início de seu segundo filme, parece exaltar a calma decorrente de sua longa jornada, como que enaltecendo o

¹³³ Roteirizada por Sheldon Lettich e Sylvester Stallone; dirigido por Peter MacDonald; tendo como produtor Buzz Faltshans (Carolco Pictures/Tristar Pictures).

¹³⁴ Cabe ressaltar que a filmografia que narra a jornada de John Rambo teve ainda dois filmes posteriores a produção de 1988, são elas: *Rambo IV* (2008) e *Rambo – the last blood* (2019).

apogeu de sua maturidade, dando por encerrada toda uma longa caminhada de luta e superação, a qual o consagrara enquanto Guardião dos valores primordiais de sua nação. Em analogia ao encerramento do segundo mandato do governo Reagan, as cenas iniciais do filme podem ser entendidas como uma espécie de ode a jornada de um governo que, devido ao seu posicionamento incisivo em firmar a soberania de sua nação frente a URSS, consagrara sua caminhada com passos firmes rumo a um concreto encerramento dos longos anos de tensões que fizeram a Guerra Fria perdurar. No entanto, por se tratar de um período eleitoral, a calma propagada pelas medidas que encaminhavam o encerramento concreto da Guerra Fria propiciava o despertar de uma certa dispensa da vigia de seu Guardião, em certa medida, lhe outorgando o direito a um merecido momento de descanso.

Entretanto, apesar do mundo estar as vésperas do simbólico momento da queda do muro de Berlim (1989), consagrando a união das duas Alemanhas e os últimos momentos da conversão final da URSS para, mais uma vez se tornar Rússia (1991), a celebração das conquistas edificadas ao longo de toda a década de 1980 ainda tinham de tratar de algumas questões pendentes que ainda careciam de uma resolução salutar, e é nesse universo que *Rambo III* acaba por estruturar sua última investida enquanto Guardião ao questionar: *E como ficam as questões envolvendo o Afeganistão?*

É a partir desse ponto que o filme tem o seu início: quando Rambo é abordado por Trautman, acompanhado por um burocrata do governo estadunidense, o convidando a participar de uma ação militar no Afeganistão, a fim de interferir na ocupação soviética que ainda estaria promovendo a manutenção de um estado de guerra e, por consequência, ocasionando mortes e destruição, mesmo em face aos processos diplomáticos vigentes que firmariam o encerramento da Guerra Fria. O filme, deliberadamente, negligencia o fato de que, naquele período, ao menos no que confere a concretude, as forças militares soviéticas já haviam dado início ao movimento de retirada gradual de suas tropas do território afegão no ano de 1985, com o anúncio de suas intenções para o encerramento de toda e qualquer manutenção de um estado de conflito nesse e em demais territórios, assim firmando seu compromisso com a diplomacia e com o encerramento das tensões que até então marcaram a Guerra Fria. Tendo o

encerramento da etapa de evacuação total do território afegão oficialmente registrado em fevereiro de 1989 (FARIA; MIRANDA, 2020).

Como que em vigia, porém cauteloso, Rambo nega o convite, tomando uma decisão autônoma e independente aos apelos de Trautman, reiterando não haverem razões suficientes que justificassem uma intervenção estadunidense, como que recordando, no cenário ficcional, a concreta situação vivida em meio aos anos finais da década de 1980. Rambo conclui a visita reiterando que tal situação não exigia um posicionamento de seu Guardiã, dado o fato desta guerra não pertencer a ele ou a sua nação. Assim ele encerra dizendo: *“My war is over!”* (“Minha guerra acabou!”).



Figura 110: Rambo nega participar da missão com Trautman

Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Mas antes de ir embora, Trautman recorda Rambo de quem ele é e o que ele representa, indiretamente, enquanto Guardiã de algo sagrado. Para tanto, ele recorre a uma história ficcional que em analogia, se aplicaria a ele. A história contava que um escultor, certa vez, produziu uma escultura magnífica, e muitos ficaram maravilhados com a obra, elogiando o artista, lhe questionando como ele chegara a tal resultado. A resposta trouxe espanto para todos, pois ele afirmava que não havia criado nada, que a escultura sempre esteve ali, em meio aquele grande bloco bruto de pedra, o que ele fizera fora apenas aparar as arestas.

Com sua analogia, Trautman recorda a Rambo que apesar de sofrida, a sua longa e dura jornada apenas lhe serviu para aparar as arestas daquilo que ele sempre fora: *“A warrior who fight for the right”* (“Um guerreiro que luta pela justiça”). A insistência de Trautman apela para uma figuração universalista do papel do Guardiã que, afora a ficção em questão, flerta com uma perniciosa

característica, muitas vezes recorrida enquanto discurso nacional estadunidense, onde suas ações intervencionistas, ora que outra, acabam por se debruçar sobre a premissa de estarem agindo em prol da defesa de valores universais, em outras palavras, preservando não somente os EUA do avanço de uma ameaça crescente, mas preservando o mundo de viver as consequências do avanço desse mesmo mal.

Nessa cena, Trautman coloca Rambo em sua plenitude enquanto Guardiã dos valores do Éden que, apesar de se encontrar calcado na raiz de um ideal nacionalista peculiar, além de requerer um cuidado constante (para nunca esvanecer), sua consagração exigiria uma profunda reflexão acerca de sua condição, reiterando a responsabilidade que esse tem de ser mais que um escudo frente as ameaças que afligem o seu país, mas um símbolo de proteção a todo aquele que divide com ele, os mesmos anseios que sua nação tanto cativa.



Figura 111: Trautman recorda o papel que Rambo representa
Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Mesmo frente aos apelos de Trautman, Rambo nega participar da missão e as consequências não tardam em alcançá-lo. Trautman e toda a equipe é capturada no Afeganistão e o burocrata que havia acompanhado Trautman em sua primeira visita, a título de informação, apenas fora lhe informar sobre o ocorrido, recordando Rambo daquilo que seu antigo coronel havia lhe instigado pensar: que ele era um Guardiã, independentemente de quem ele esteja defendendo, pois os valores que ele representa são maiores que a burocracia de estar lutando por este ou aquele exército; ele sempre se encontrará do lado da justiça, da liberdade e do direito da conquista decorrente do esforço, em

outras palavras, ele deve consagrar o seu papel como um Guardiã pleno, isto é, aquele que luta pelo bem, apenas isso e nada mais.

Dada tal situação, Rambo se oferece para resgatar Trautman e os demais prisioneiros do Afeganistão. O burocrata lhe diz que não haveria uma missão de resgate e que talvez ele tenha de aceitar a situação. Mas como um Guardiã, Rambo reitera: *"I'll go alone"* ("Eu vou sozinho") e com o consentimento do burocrata que lhe auxilia a se infiltrar no país, assim ele o faz.

Ao mesmo tempo, a narrativa do terceiro filme visa apresentar dois pontos que precisamos destacar: 1) a figuração do vilão e 2) a figuração do povo afegão que, em eco, reitera muito daquilo já trabalhado na análise que desenvolvemos acerca da primeira temporada de *MacGyver*, contudo, agora deslocada da data de produção dos episódios da série que girava em torno dos anos de 1985 e 1986, portanto, centrados nos primeiros anos do segundo mandato de Reagan. Nesse momento, o discurso que visa apresentar o vilão soviético aparenta ter um direcionamento acusativo ao flertar com um apontamento um tanto perigoso, o qual afirma, em um dado momento, ser a promoção de um estado de paz instigado pela URSS uma falácia, visto que eles ainda continuariam atuando como opressores dos menos afortunados, como seria o caso do Afeganistão.

A acusação se torna enfática quando, em meio a tortura, Trautman responde a fala de Zaysen (comandante soviético das operações no Afeganistão) enquanto esse discursa em prol da intervenção soviética, dizendo: *"You talk about peace, but you still kill innocent people!"* ("Você fala sobre paz, mas continua matando pessoas inocentes!"). Ainda que se tratando de uma obra ficcional, a ênfase da reação de Trautman nos soa como um anúncio frente as ocorrências concretas que o país vivia em meio aos anos finais da década de 1980, onde as ações da URSS aparentavam firmar ao mundo um pacto em prol de um encerramento das tensões, contudo, o discurso de Trautman reitera a desconfiança que fizera o governo Reagan se estabelecer no poder por tantos anos: o que para alguns pode soar como uma espécie de paranoia conservadora, mas que, no cenário ficcional de *Rambo III*, deixa transparecer que tal situação demandaria cuidado, portanto, sendo necessário manter acesa a chama do Guardiã em vigia.



Figura 112: Trautman discute com Zaysen
 Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Quase que em continuidade ao apontamento de Trautman, Rambo se encontra com os rebeldes que lutam contra a intervenção soviética, a fim de pedir auxílio para alcançar a base soviética. Lá, Masoud, um veterano de guerra, o explica por que eles não poderiam ajuda-lo, contando que mais de 6000 pessoas haviam morrido em um ataque desmedido, mulheres haviam sido estupradas e àquelas que estavam grávidas, tiveram seus bebês arrancados de suas barrigas e lançados na fogueira e que, apesar de nada daquilo circular nos noticiários, eles sabiam e, ao mesmo tempo, sofriam. Com isso, ele ressaltava que aquela não era a sua guerra pois ele lutava apenas para salvar o seu amigo, já eles lutavam por liberdade.



Figura 113: O duro relato de Masoud
 Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Logo na sequência, o campo dos rebeldes é atacado pelos helicópteros soviéticos, matando muitos e os levando a ter de fugir, contudo, Rambo procura Masoud, assumindo a consagração de sua jornada enquanto Guardiã pleno, não mais um defensor dos valores de uma nação, mas o defensor universal de valores que, por ventura, ecoam aquilo que consiste a raiz fundacional de sua

nação, isto é, o Guardião de um Éden que transcende as fronteiras de seu país. Diante de tanta morte e destruição, Rambo assume para si a missão de encerrar tal situação, e quando Masoud o diz: *“But this is not your war”* (“Mas essa não é a sua guerra!”), ele responde: *“Now it is!”* (“Agora é!”).



Figura 114: Rambo e Masoud após a destruição do campo dos rebeldes

Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Consagrado como Guardião pleno de um Éden transcendente o qual ecoa aquilo que sua nação simboliza, a leitura que acabamos por fazer de Rambo o coloca como que em paralelo ao conservadorismo (em dada medida, arrogante) do governo Reagan que alocava sua nação, não apenas como um opositor a URSS, mas como uma espécie de manifestação viva de um Guardião, na defesa de todo o globo. Essa postura é consagrada na ação ficcional de John Rambo ao assumir para si as dores de toda uma outra cultura que, apesar de distante, se reconhecem enquanto defensores de princípios (no mínimo) similares, o que o permite não somente defende-los, mas mover uma investida incisiva contra àquele que os ameaçava.

Assim sua luta o leva até a base inimiga e a cada avanço, a tensão afligia o inimigo, marcando o filme com grandes clichês que, em parte, marcaram a cinematografia da década. Para tanto destacamos dois momentos singulares onde o avanço de Rambo acaba sendo comparado com a manifestação de uma força de grandes proporções que, de maneira crescente, mostrava ao inimigo aquilo que ele havia despertado: 1) Primeiro, quando Zaysen recebe a notícia de seus aliados que uma destruição em grande escala havia destruído parte de suas instalações por conta da ação de um único soldado, o levando a questionar Trautman: *“Ho do you think are this man? A god?”* (“Quem você pensa que é

esse homem? Um deus?”), levando Trautman responder a ele em tom de alerta: “No, God would have mercy!” (“Não, deus teria piedade!”).



Figura 115: Trautman avisa Zaysen sobre a força que ele havia despertado
 Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Mesmo diante do aviso de Trautman, Zaysen reage, elevando as forças militares contra o avanço de Rambo. No entanto, em certo momento, Rambo consegue contato por rádio com Zaysen, o que nos leva ao segundo momento singular onde Rambo reitera sua posição. 2) É quando Zaysen se dirige diretamente a ele questionando: “Ho are you?” (“Quem é você?”) que ele destaca o que um Guardiã deve simbolizar para aquele que se coloca enquanto uma ameaça frente aos valores, os quais ele acaba por simbolizar. Sua resposta resume o seu papel para seu algoz: “*Your worst nightmare!*” (“Seu pior pesadelo!”).



Figura 116: Rambo reitera aquilo que ele deve simbolizar ao seu algoz: “*Your worst nightmare!*”
 Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
 Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

A tensão anunciada por Rambo a Zaysen chega ao seu ápice quando, após o resgate de Trautman, as forças soviéticas acabam por interceptá-los em

sua rota de fuga, exigindo a rendição de ambos. Nesse momento Rambo inspira Trautman ao colocar em evidência o desprendimento que o Guardiã tem em relação a sua própria segurança, assumindo o sacrifício como característica imanente de sua própria identidade ao responder a proposta de seu algoz ao dizer: *“Fuck’em!”* (“Fodam-se!”). E assim partem para o ataque.



Figura 117: Rambo e Trautman: *“Fuck’em!”*
Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>



Figura 118: Rambo e Trautman partem para o ataque
Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Contudo, o avanço solitário de Rambo e Trautman logo recebe o apoio dos rebeldes que Rambo havia auxiliado anteriormente (e firmado o compromisso de defender). Como que servindo enquanto um exemplo inspirador, a cena nos leva a entender que a ação de Rambo acaba por mover todo um grupo de pessoas, os quais até então se encontravam oprimidos, a reagir, deflagrando, com isso, uma grande batalha campal liderado pelo símbolo da perseverança daquele que acabou por assumir para si a responsabilidade de encerrar de vez tal situação, dando ênfase a uma espécie de máxima belicista comum ao pensamento conservador estadunidense daqueles que elegeram

Reagan em seu primeiro mandato: de que para encerrar com uma situação de conflito, um conflito final deveria ser deflagrado.

Porém, como outrora apontado quando nos referimos ao Éden, a ideia que nos acaba por ser introjetada aqui anuncia que: quando movido por valores justos, a vitória se torna inevitável. Com isso, o destaque dado a presença do Guardiã em meio ao combate, lutando lado-a-lado de seus companheiros, reitera, não somente a máxima subentendida que anunciamos, mas a ideia de que a luta contra o mal não consiste em uma luta solitária, mas uma luta que só alcança seus objetivos quando combatida em conjunto, isto é, quando, ombro-a-ombro, todos acabam por fazer a sua parte. Frente a isso, mesmo que não presente no conflito final e ficcional contra as forças soviéticas, a cena do avanço de Rambo, Trautman e dos rebeldes nos instiga entender consistir em um movimento simbólico, no qual Reagan e seus muitos eleitores, ali se encontrariam, não fisicamente, mas lutando a sua maneira uma guerra que necessitava ser vencida e, por fim, encerrada.

Ao mesmo tempo, a cena final de uma dada guerra justa inspirada pelo avanço de um Guardiã que não se recolheu, mesmo frente as inúmeras dificuldades que ali se apresentavam, coloca, em mais um momento, uma certa proximidade com aquilo apresentado por Reagan ao longo de sua política incisiva, sobretudo em seu primeiro mandato, mas, inclusive em seu segundo, onde o estado de vigia imputado por ele sobre os avanços dos processos de abertura política da URSS, colocava ele e seu governo como símbolos impávidos de uma conquista dada pela perseverança e, sobretudo, tal como Rambo nos apresentara ao longo de sua jornada final, o sustento de uma postura de constante manutenção de valores que precisavam ser resgatados e, por consequência, não poderiam vir a perecer.



Figura 119: Todos entram em guerra contra os soviéticos

Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>



Figura 120: Rambo lutando lado-a-lado dos rebeldes

Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>



Figura 121: Rambo liderando a investida final

Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures

Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

A solução militar do herói que protege a todos que, com ele, compartilham os mesmos valores que compreendem as raízes de sua própria nação e que o leva a se sacrificar como, outrora apontamos, assumindo os riscos de transgredir as regras, tal como um mártir *outsider*, encerra a jornada de Rambo ao longo da década de 1980 como um paralelo em ascensão, rumo a uma consagração que o aproxima em demasia da figura outrora apresentada do Arcanjo Miguel, que,

contra o demônio, aceita seu papel de agente Guardiã de um Éden, a fim de garantir àqueles que não podem, na concretude, pegar em armas e lutar.

O filme encerra com Trautman e Rambo indo embora, afirmando terem feito o que estava ao seu alcance para garantir a eles a perpetuação de um bem almejado. Como que analogia ao governo Reagan, sua despedida deixa os rebeldes de sobreaviso que a guerra ainda não havia terminado, mas que a sua participação se encerrava ali, em 1988. Ao mesmo tempo, a mensagem final da obra alertava que os olhos do mundo continuariam sob vigia frente a todo e qualquer abuso, se posicionando de maneira frontal a situação do Afeganistão com a mensagem: *“This film is dedicated to the gallant people of Afghanistan”* (“Esse filme é dedicado ao galante povo do Afeganistão”).



Figura 122: Homenagem final ao Afeganistão
Fonte: *Rambo III*, Carolco Pictures/Tristar Pictures
Acervo: <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Assim a jornada de Rambo enquanto Guardiã se encerra, nos permitindo construir a seguinte trajetória em sua filmografia:

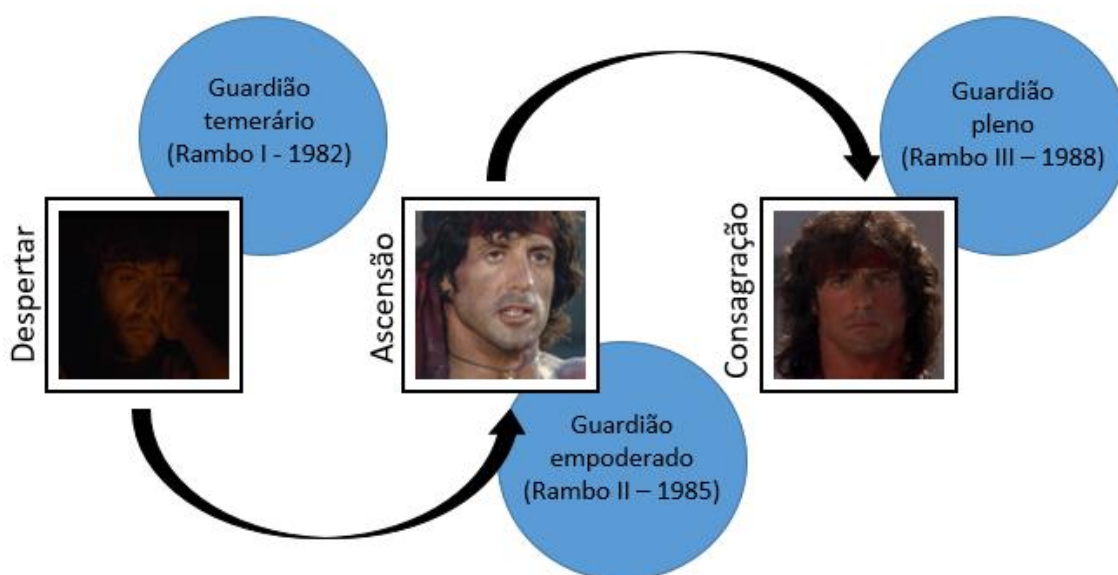


Figura 123: Jornada de John Rambo rumo sua consagração enquanto Guardiã
 Fonte: Elabora própria do autor.

Observando a jornada que John Rambo trilha ao longo de toda a década de 1980, do despertar à sua consagração, é instigante o quanto a lógica da manutenção do medo se apresenta como algo sempre presente, visto que, desde o primeiro filme de 1982 até o último de 1988, a ideia de uma força que espreita pelas sombras, pondo sob ameaça tudo aquilo que o Éden simboliza para a nação estadunidense é constantemente reiterada enquanto potencial estopim para a deflagração de um Apocalipse, o qual acaba por servir enquanto degrau para a ascensão do Guardiã, assim como acaba por justificar sua manutenção como força sempre em alerta. O que, tanto na jornada ficcional de Rambo, quanto na jornada concreta do governo Reagan, acaba por servir enquanto elemento fulcral para a perpetuação da existência de ambos, assim como de suas respectivas condutas, o que acaba reiterando o que Delumeau outrora escrevera:

A necessidade de segurança é [...] fundamental; está na base da afetividade e da moral humanas. A insegurança é símbolo de morte, e a segurança símbolo da vida. O companheiro, o anjo da guarda, o amigo, o ser benéfico é sempre aquele que difunde a segurança (DELUMEAU, 2022, p.23).

O paradigma do Guardiã construído a partir da jornada de John Rambo o destaca como um símbolo; uma espécie de anjo da guarda amigo, o qual compartilha com os demais, um sentimento comum frente a face das ocorrências

mundanas – um conjunto de valores divididos que o faz fluir, junto aos demais como um igual, porém, diferente dos comuns, visto que, como um Guardião, seu destaque se encontra marcado pelo desprendimento que o faz assumir riscos ao agir em prol da manutenção ou da defesa desses mesmos valores e daqueles que com ele o compartilham. Tal qual ocorre nas histórias em quadrinhos, onde personagens marcantes como *Superman* ou Capitão América se colocam a frente dos seus iguais para defendê-los de toda e qualquer ameaça, a manutenção da figura de um Guardiã só se faz perpetuar caso o temor do Apocalipse igualmente se fizer sustentar, pois, conforme já apontamos, o medo desencadeado frente a consolidação imaginária do Apocalipse, mantém acesa a chama do clamor por uma força que venha o defender. No entanto, em *Rambo III*, vemos essa força se converter em uma espécie de inspiração justificada, dos EUA para o mundo, consolidando os valores concernentes a um Éden particular, sobrepor a diversidade que confere a tudo aquilo que se encontra fora de suas fronteiras, incluindo as leis que o imputariam limites de jurisprudência.

Traduzido como um impulso para o cenário mundial, o imperativo mítico [do Guardiã] exige proteger os [valores] americanos na guerra contra o terrorismo, não importa quantas regras quebrem ou quão impopulares possam se tornar (JEWETT, LAWRENCE, 2003, p.xiv)¹³⁵

O limiar da jornada do Guardiã, conforme apresentado em *Rambo*, se dá em sua convergência final, no instante de sua consagração, onde seus princípios transcendem todo e qualquer limite imputado pelas fronteiras limítrofes do mundano, o que o leva a se transformar, conforme já apontamos, em uma espécie de força a qual não somente representa os valores de um Éden singular, mas o leva a ser entendido como uma espécie de manifestação viva desses mesmos valores; como que um símbolo divino e transcendente, o qual o outorga o direito de agir, seja onde for e da maneira que for necessário para fazer valer àquilo que ele acaba por representar. Mark D. White, em sua obra *The virtues of Captain America* (2014), destaca que a ação daquele que se coloca em tal

135 No original: “We suggest that this seemingly illogical behavior points to a national fascination with stories of selfless crusaders who, like Captain America, must take on a secret identity and circumvent the law to rescue the innocent. Translated as an impulse for the world stage, the mythic imperative requires shielding American warriors in the war against terrorism, no matter how many rules they break or how unpopular they may become” (JEWETT; LAWRENCE, 2003, p.xiv).

posição se encontra centrada em um ideal mítico, o qual é entendido enquanto princípios transcendentais, os quais se sustentam em meio a um determinado grupo social, como algo tão elevado ao mundano que não necessitaria qualquer explicação que viesse a justificar.

Tais princípios, conforme White (2014) descreve, se equivaleriam a uma espécie de força mítica, no sentido de carregar consigo uma carência fundacional, beirando a superficialidade, mas por ser dividido por muitos, denota fé, portanto, sendo endossado pela crença de muitos de que aquilo que leva o Guardiã a agir, pelo simples fato de representar algo caro para muitos, automaticamente passa a deter um aval prévio, dado um entendimento imediato de que aquilo consiste no certo, no correto, no justo e que, portanto, sendo permitido o rompimento de toda e qualquer regra imputada pelas leis.

No que confere a figura do Guardiã nacional da década de 1980, em acordo com o que até agora identificamos, a justiça, a liberdade e a justa compensação pelo esforço desprendido são valores fundamentais, os quais podem ser entendidos enquanto princípios orientadores para Rambo e demais figuras guardiãs, ao menos desse mesmo imaginário contextual. Vejamos as palavras de Mark D. White:

Os princípios [...] derivam da história jurídica e política de um país e representam os ideais que definem seu caráter nacional. [...] Ao contrário das políticas, os princípios não estão sujeitos à barganha legislativa ou mesmo ao voto popular: são os ideais nacionais essenciais que limitam as políticas que uma legislatura pode optar por seguir ou os meios que decide adotar para alcançá-las (WHITE, 2014, 157-158)¹³⁶.

No entanto, White reitera que os princípios orientadores atuam enquanto força motora, as quais alimentam virtudes que levam o Guardiã a agir enquanto tal, portanto, o transformando em um exemplo para os demais. Após observarmos a jornada de Rambo e sua relação com o imaginário contextual estadunidense, sobretudo no que confere o governo de Ronald Reagan, nos parece necessário ressaltar as cinco virtudes apontadas por White como

¹³⁶ No original: "Principles [...] derive from the legal and political history of a country and represent the ideals that define its national character. [...] Unlike policies, principles are not subject to legislative bargaining or even popular vote: they are the essential national ideals that limit the policies that a legislature may choose to pursue or the means they decide to take in pursuit of them" (WHITE, 2014, 157-158).

característica imanentes a figura do Guardiã, pois, conforme nossa análise apontou, sua jornada só alcançara o ápice da consagração, quando suas ações passaram a manifestar os valores do Éden, nos sendo possível entender que é na ação, que o Guardiã demonstra todo o seu potencial. Assim, White acaba por nos iluminar frente a tal ponto singular, onde a manifestação do Guardiã se faz destacar, nos trazendo, em lista, as virtudes que fariam da ação uma força inspiradora. São elas:

1) *Courage* (Coragem):

Curiosamente, a coragem foi a primeira virtude sobre a qual Aristóteles escreveu em sua *Ética a Nicômaco*, e uma sobre a qual ele parecia colocar enorme ênfase, mas ele não discutiu a coragem moral, que muitos filósofos hoje consideram uma virtude mais importante. É o tipo de coragem que o leitor médio – e o autor! – mais precisa, assim como o que nos é mais exigida. Embora não se espere que uma pessoa comum entre correndo em um prédio em chamas para salvar uma criança que grita, espera-se que todos defendam o que é certo. Isso nem sempre é fácil, é claro – mas é exatamente por isso que a coragem é tão importante (WHITE, 2014, p.49-50)¹³⁷.

2) *Humility* (Humildade):

Cada um de nós, no entanto, tem algo a nosso crédito, seja habilidade, talento, inteligência ou virtude, e cabe a cada um de nós levar em consideração os sentimentos dos outros ao falar sobre eles. Basta a consciência de que, apesar de nossas diferenças em termos de força, inteligência ou talento, no fundo somos todos iguais, lidando com os altos e baixos da vida da melhor maneira possível (WHITE, 2014, p.54)¹³⁸.

3) *Righteous Indignation* (Justa Indignação):

Esta é uma virtude que pode não parecer uma virtude, à primeira vista. A justa indignação refere-se à reação natural de uma pessoa virtuosa à injustiça e ao erro e, como a humildade, requer um equilíbrio delicado, especialmente porque seu extremo – raiva ou ódio – é muito

¹³⁷ No original: “Interestingly, courage was the first virtue Aristotle wrote about in his *Nicomachean Ethics*, and one on which he seemed to put tremendous emphasis, but he didn’t discuss moral courage, which many philosophers today regard as a more important virtue. It’s also the type of courage that the average reader – and author! – have the most need for, as well as the one that is most demanded of us. While the average person isn’t expected to rush into a burning building to save a screaming child, everyone can be expected to stand up for what’s right. This isn’t always easy, of course – but that’s exactly why courage is so important” (WHITE, 2014, p.49-50).

¹³⁸ No original: “Each of us does, however, have something to our credit, whether it’s skill, talent, intelligence, or virtue, and it falls to each of us to be considerate of other’s feelings when talking about them. All it takes is the awareness that, despite our differences in terms of strength, smarts, or talent, when it gets down to it we are all the same, dealing with life’s ups and downs the best we can” (WHITE, 2014, p.54).

fácil de se sucumbir. [...] Uma pessoa que não sente nenhuma raiva ao testemunhar ou ouvir sobre a injustiça é insuficientemente sensível a isso, mas também não deve ter uma raiva incontável e fazer algo que pode ser tão errado quanto o evento que a motivou (como no caso da justiça dos vigilantes) (WHITE, 2014, p.54)¹³⁹.

4) *Sacrifice and Responsibility* (Sacrifício e Responsabilidade):

A vontade de se sacrificar é muitas vezes considerada uma virtude particularmente heroica, dependendo do grau e das circunstâncias em que a vemos. Como todas as virtudes, ela só tem valor se a pessoa agir de acordo com ela; não basta se sentir generoso, é preciso realmente ser generoso. As pessoas que normalmente consideramos heróis são aquelas que dão ou arriscam muito mais do que a pessoa média, seja um evento único, como aquele que responde e corre para um prédio em chamas para salvar um bebê, ou que assume uma atividade regular, como como bombeiro que arriscam a vida continuamente. Alguns diriam que o bombeiro é menos heroico porque é sua responsabilidade aceitar o risco – o que é verdade – mas isso significa simplesmente que a escolha de ser bombeiro, em primeiro lugar, demonstra uma atitude de auto-sacrifício heroico (e o compromisso de agir) (WHITE, 2014, p.58)¹⁴⁰.

5) *Perseverance* (Perseverança):

A perseverança é o que os filósofos chamam de *virtude executiva* porque ajuda as pessoas a seguirem seus julgamentos feitos à luz de suas virtudes e princípios. A determinação não é boa em si mesma, mas aumenta a capacidade de uma pessoa de exercer suas virtudes gerais, como honestidade e coragem, ajudando-as a fazer melhor as coisas virtuosas (WHITE, 2014, p.64)¹⁴¹.

¹³⁹ No original: "This is a virtue that may not strike you as one at first glance. Righteous indignation refers to a virtuous person's natural reaction to injustice and wrongdoing, and like humility, it requires delicate balancing especially because its extreme – rage or hatred – is so very easy to succumb to. [...] A person who does not feel any anger when witnessing or hearing about injustice is insufficiently sensitive to it, but neither should a person fly into an uncontrollable rage and do something which may well be just as wrong as the event that prompted it (such as in case of vigilante justice)" (WHITE, 2014, p.54).

¹⁴⁰ No original: "The willingness to sacrifice is often considered a particularly heroic virtue, depending on to what degree and in what circumstances we see it. Like all virtues, it is valuable only if a person acts on it; it's not enough to feel generous, one must actually *be* generous. The people we typically think of as heroes are those who give or risk much more than the average person, whether it's a one-time event, such as the accountant who rushes into a burning building to save a baby, or a regular activity, such as firefighter who risk their lives on an ongoing basis. Some would say the firefighter is less heroic because it's his or her responsibility to accept risk – which is true – but that simply means the choice to be a firefighter in the first place demonstrates an attitude of heroic self-sacrificing (and the commitment to act on it)" (WHITE, 2014, p.58).

¹⁴¹ No original: "Perseverance is what philosophers call an *executive virtue* because it helps people follow through on their judgment made in light of their virtues and principles. Determination is no good in and of itself, but it enhances a person's ability to exercise his or her general virtues like honesty and courage, helping him or her to do virtuous things better" (WHITE, 2014, p.64).

Tendo como premissa que são os princípios que despertam as virtudes, e essa última é aquela que leva o Guardiã a agir, as leis que orientam a ação de todo e qualquer indivíduo, em tese, não se aplicariam ao Guardiã, justificando, portanto, todos os rompantes de empoderamento de Rambo em toda sua jornada, assim como, na concretude, justificaria, por sua vez, as muitas medidas deveras questionáveis de Ronald Reagan frente a política internacional, pois, dado tal processo, os meios para se fazer valer o bem almejado se tornariam de imediato sustentados por algo que transcenderia a mundanidade das regras imputadas por políticas diversas, bastando suas ações estarem em conformidade com os princípios fundacionais que conferem o Éden pretendido preservar. Ao fim, caberia apenas saber se o Guardiã, de fato, é aquele quem possui a coragem, a humildade, a justa indignação, o desprendimento para se sacrificar e a perseverança necessária para garantir a conquista do grande objetivo final tanto almejado pelos seus: salvar o Éden de um Apocalipse iminente!

Como parte decorrente do movimento contexto, interpretação e representação, o Guardiã constituiria o terceiro e último paradigma que acabaria por alimentar o imaginário contextual estadunidense, na manutenção de um estado de tensões ao longo da década de 1980, tendo em Rambo, a representação daquilo que entendemos compor o ideário imputado em Ronald Reagan e sua política ao longo de seus dois mandatos. Entendido como uma espécie de super-herói na luta pelo encerramento da Guerra Fria, um mártir *outsider* na busca por fazer o que for necessário para preservar os valores concernentes a sua nação, Reagan, assim como Rambo, se firmam como símbolos inspiradores para o conservadorismo estadunidense da década de 1980, onde Rambo, em sua longa jornada rumo a consagração de seu papel enquanto Guardiã, personificaria o ideário imputado a figura de Reagan, onde os princípios que os moveriam transcenderiam a mundanidade dos sistemas legais e suas virtudes, por sua vez, o fariam garantir a vitória final frente à URSS, assim como o imaginário das produções estadunidenses fizeram com que seu país fosse lembrado: como aquele que venceu a Guerra Fria e garantiu a vigília necessária para o seu encerramento salutar.

Assim chegamos ao quadro em que nos é possível apresentar Rambo, como representação do imaginário contextual estadunidense da década de 1980, interpretado a partir do paradigma do Guardião.

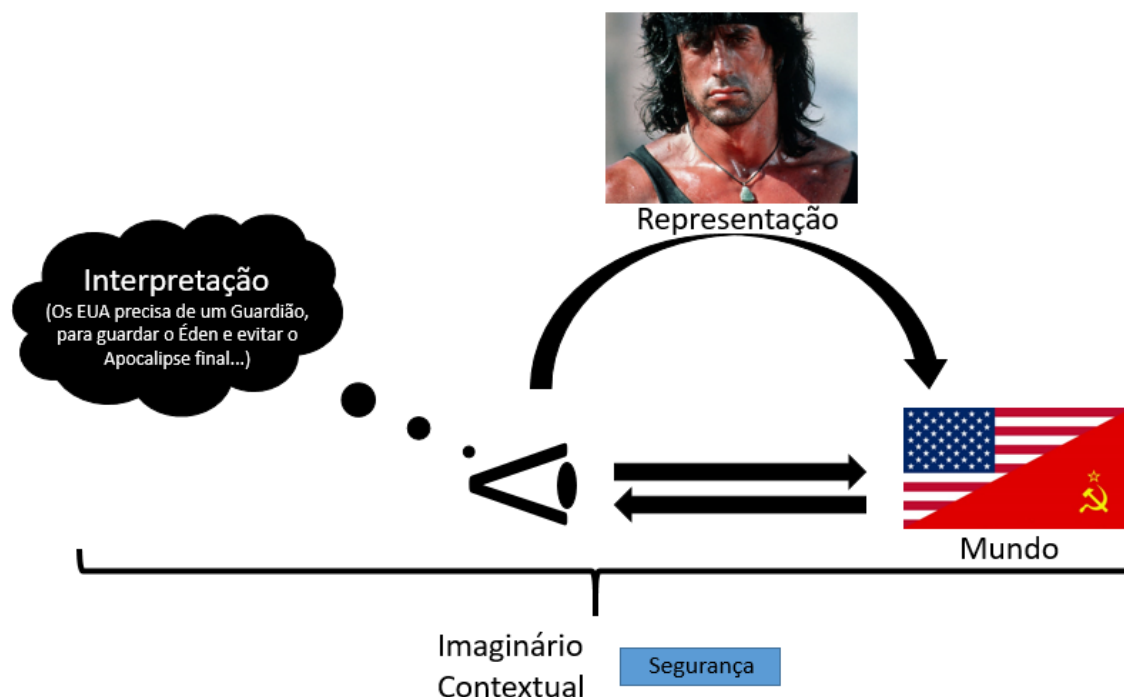


Figura 124: Movimento Contexto, Interpretação e Representação a partir do paradigma do Guardião

Fonte: Elabora própria do autor.

Por fim, o quadro que acabamos por montar parte da mesma premissa que alimentara os quadros anteriores, onde o mundo observado se encontraria dividido frente as tensões entre os EUA e a ameaça soviética. Contudo, o imaginário contextual se encontraria centrado no ideário da proteção; um escudo o qual viesse a defender a nação de toda e qualquer ameaça, como um super-herói disposto a transgredir todo e qualquer limite para fazer com que o Apocalipse não venha a se manifestar. Assim a interpretação recorreria a um chamado que, na concretude, levou a ascensão de Ronald Reagan e todo um conservadorismo calcado em raízes imutáveis de uma nação imaginada, tendo no universo ficcional, uma jornada contada a partir da ascensão de Rambo rumo ao empoderamento de seu papel: de um proscrito a um salvador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encerramento da presente tese culmina na demonstração de um processo singular, o qual se configura em um movimento pelo qual toda produção que compreende o universo da cultura pop acaba por se encontrar inserida: a manifestação de um contexto interpretado. Tal entendimento consiste na defesa de que toda produção proveniente desse vasto universo, compreende a manifestação tácita de uma representação, descolando as mesmas de seu potencial comercial, muito destacado pelo relaxamento e pelo entretenimento sugerido, e as coloca como um aglomerado de manifestações, as quais ecoam um multifacetado aplainado de discursos provenientes de imaginários contextuais diversos, portanto, nos permitindo entendê-las como fragmentos narrativos de um tempo que interpreta, questiona, se posiciona e reage ao mundo.

Para atender a defesa de tal entendimento, inicialmente, trouxemos como destaque o filme *O jogador N°1*, o qual serviu enquanto um exemplo (sensível) de tal configuração. Ao destacar o impacto emocional que a figuração de elementos que remetiam a um passado nostálgico eram tratados pelo dado período ficcional de sua produção, a obra acabou por servir enquanto destaque para o *insight* que nos levou a tese em questão. A maneira com que as referências afloravam ao longo da produção, ecos de um discurso distante despertavam memórias de um passado distante e que destacavam momentos, sensações e emoções, as quais remetiam a história e a maneira com que as ocorrências de seus respectivos imaginários contextuais acabaram por se manifestar, marcando o entendimento de um tempo com os registros de suas produções. Com isso, a obra nos impulsionou a compreender serem todas as produções provenientes do universo da cultura pop, manifestações de um imaginário contextual interpretado, o qual expõe anseios, desejos, ambições, enfim, juízos que ecoam o tempo em que foram concebidos.

Ainda que o filme remeta a produções de um determinado período do tempo (não mais presente), sua retomada traz consigo valores que acabam por serem enaltecidos, se valendo da exploração de um (suposto) conjunto de elementos sensíveis que (em tese) não mais se fariam presentes na manifestação de personagens que foram caros àqueles que, quando jovens nos

anos 1980, agora adultos no ano de 2018, acabariam por rememorar e, a partir daí, edificar um valor presente acerca de algo não mais presente.

O destaque trazido pelo *Jogador N°1*, se encontra centrado na ideia que permeia todo o desenvolvimento e defesa da presente tese, e que esteve amparada em um movimento, o qual buscamos defender enquanto processo universal e que se embasa no princípio radical que afirma tudo ser uma representação. Ainda que possa despertar possíveis desconfortos, o processo pelo qual percorremos ao longo do primeiro capítulo, discorreu em defesa da exposição da ideia de que tudo se encontra sujeito ao processo narrativo, ressaltando a dissonância existente entre o discurso e a concretude daquilo de fato ocorrido, o que nos levou a evidenciar que: no momento em que é buscado narrar um determinado evento a outrem, uma transformação ocorre, na medida em que àquilo de fato ocorrido passa a ser convertido em linguagem, portanto, transformado em discurso, o que acaba por fazer do concreto algo inacessado, restando, enquanto registro de sua materialidade, algo dissonante, mas que se pretende ser sua tradução.

Por consistir em uma tradução, todo discurso que pretende descrever algo a alguém, acaba por transformar, em dada medida, a concretude, passando a substituí-la, convertendo-se na manifestação da sua verdade, já que a concretude da ocorrência se esvai no momento de sua manifestação, restando, enquanto substrato, a narrativa que acaba por lhe fazer perpetuar. Assim tudo aquilo que se pretende registrar, de maneira inevitável, se converte em discurso e as narrativas de seus muitos eventos, acabam por se converterem em representações, por se valerem de elementos que remetem (possíveis) concretudes e que, ao fim, assumem o protagonismo de sua manifestação.

Assim, o primeiro capítulo chegou ao seu encerramento, firmando um marco referencial para todo o desenrolar da presente tese, ao afirmar ser tudo uma representação, no sentido de entender a representação enquanto manifestação de uma verdade presumida acerca de algo ou alguém, não por se pretender verdadeiro, mas por ser a única manifestação daquilo outrora ocorrido, portanto, passando a ser entendida como a própria manifestação, não mais em referência a algo, mas sim, um registro distinto que faz as vezes da coisa em si, mas que nunca a será.

Dado isso, o primeiro capítulo nos instiga entender a concretude não mais como um dado imutável, consagrado no tempo, ansiando por perpetuar uma unívoca verdade a qual se encontraria no aguarde de um desvelamento final, pelo contrário, o que buscamos ressaltar é o entendimento da concretude como um dado impotente frente a ação dos muitos agentes que disputam narrativas a fim de melhor torna-lo entendível para outrem. É a partir de tal entendimento que a representação acaba por se converter na manifestação da verdade que pretende traduzir a concretude, o que nos leva a máxima que intitula o presente trabalho, nos permitindo afirmar ser a cultura pop enquanto representação de seu tempo.

Contudo, o movimento que descamba na representação acaba por se edificar no segundo capítulo, onde buscamos ressaltar o papel da interpretação como manifestação subjetiva do sujeito que se encontra diante do mundo e, por consequência, acaba por assumir um posicionamento diante de suas ocorrências, seja essa qual for. Entendemos tal manifestação ser subjetiva dado o fato de adotarmos, enquanto característica primeira do sujeito, o caráter ajuizado que confere seu posicionamento no mundo, isto é, o fato deste ser alguém que exprime juízos, mesmo que involuntários, a todo momento, o levando a se aproximar ou se afastar de tudo aquilo que lhe agrada ou lhe desagrade, sendo, portanto, subjetivo a sua própria condição. A partir de tal concepção, passamos a nos aproximar gradualmente da ideia de toda produção trazer consigo a manifestação de um juízo, dado o fato do sujeito se encontrar frente ao mundo, manifestando um posicionamento que se encontra ancorado nas raízes de sua própria particularidade, e que acaba por se fazer presente naquilo que esse vier a produzir, de maneira inevitável, seja na produção de um discurso, de um desenho, de uma música, enfim, em tudo, possível de ser observado na escolha de terminologias, de traços, de composições estéticas, de cores, de preconceitos, de condenações, de exaltações e mais.

Ainda no segundo capítulo, destacamos que o protagonismo do sujeito em proferir juízos configura as bases da representação, no entanto, ressaltamos que tal protagonismo encontra raízes um tanto mais profundas e que remontam o contexto em que o mesmo se encontra inserido. O destaque dado ao contexto trouxe a manifestação da representação, a característica de ecoar àquilo que permeia o tempo em que uma dada produção se faz manifestar. Aqui, o contexto

é explorado em seu caráter de influência, no sentido de trazer a interpretação, elementos que alimentam o posicionamento de um sujeito frente ao mundo. Em outras palavras, ao abordarmos o contexto, acabamos por definir que, por este conferir ser um espaço formado por um aplainado diverso de ideias, concretas, imaginadas e rememoradas, mescladas em um grande caldo difuso de disputas que, ora manifesta verdades absolutas, ora ficções desacreditadas; sua composição se concretiza num imaginário que alimenta a maneira com que o mundo se faz manifestar, levando o sujeito a interpretar e, por consequência, vir a representa-lo a sua maneira, seja como for, dando a nós a estrutura fundacional com a qual passamos a trabalhar a cultura pop desde então: como substrato do movimento contexto, interpretação e representação.

A partir desse ponto, as produções provenientes da cultura pop passam a ser entendidos como decorrentes de tal momento, ecoando juízos que se configuram em manifestações de verdades relativas ao tempo em que as mesmas foram concebidas. O que nos levou a promover uma análise do cenário estadunidense da década de 1980, as tensões que o país vivia em meio a Guerra Fria e a ascensão de um conservadorismo que encontrou no presidente Ronald Reagan a confiabilidade necessária para enfrentar as muitas transformações que os EUA acabava por ter de enfrentar.

Ao abordarmos a cultura estadunidense da década de 1980, a ascensão política de Ronald Reagan e sua conduta política, acabamos por nos deparar com um conjunto de três paradigmas, os quais identificamos fomentar o imaginário contextual daquele tempo e que, por sua vez, compreendemos alimentar uma espécie de narrativa, que servia enquanto justificativa para a manutenção de tal estado político conservador até então perpetuado. São eles o paradigma do Éden, do Apocalipse e do Guardião.

Tratados como paradigmas constituintes do imaginário contextual estadunidense e perpetuados ao longo da década de 1980, acabamos por adentrar no terceiro e último capítulo, onde fora promovida a análise das três obras distintas as quais, por serem entendidas como substratos do movimento contexto, interpretação e representação, acabaram sendo destacadas por trazerem consigo, elementos desses mesmos paradigmas em suas respectivas narrativas.

Assim iniciamos a etapa de análise, abordando a primeira temporada da série televisa *MacGyver*, buscando enaltecer os aspectos do paradigma do Éden que nela se fizeram destacar, dando ênfase a maneira com que a série visava abordar os valores constituintes daquilo que significava ser um cidadão ideal e, igualmente, os valores concernentes àquilo entendido conferir serem os fundamentos de sua pátria, destacados pela ênfase dada aos valores da liberdade, da justiça e da dedicação recompensada.

Diante de tal produção, evidenciamos aspectos que enalteciam valores nacionais, ao mesmo tempo em que condenavam condutas desviadas, por sua vez, apresentadas como um avesso distorcido daquilo que seu protagonista, Angus MacGyver por sua vez representava. A partir da análise de *MacGyver* a luz do paradigma do Éden, concluímos que a produção pode ser entendida como uma exposição ideológica dos EUA, a qual o equipara a um Éden, isto é, a um lugar sagrado dotado de benesses voltadas para aqueles que lhe souberem respeitar e que não tenham a intenção de maculá-la. Ao fim, por se tratar de uma produção da década de 1980, acabamos por entender a série como uma representação, alimentada pelo imaginário contextual de um tempo que carecia de um resgate de seus valores e que, ao mesmo tempo, vivia as tensões da Guerra Fria, desse modo, ecoando, mesmo que indiretamente, discursos, posicionamentos e temores ao longo de seus 22 episódios.

Em um segundo momento, a *graphic novel Watchmen* foi abordada a partir do paradigma do Apocalipse, destacando a maneira pela qual as tensões pulsantes em meio aos EUA da década de 1980 instigava o medo, a fim de legitimar a perpetuação de condutas veladas, as quais alimentavam preconceitos e, de certo modo, legitimava a violência. No entanto, passamos a entender tais condutas como sedimentos basais de uma fachada que, em tese, se encontraria em processo de desconstrução. Se tratando de uma obra com um claro posicionamento crítico frente ao contexto da Guerra Fria, a obra se destaca em colocar em evidência a face pouco afável de uma nação pudica e exemplar, que publicamente pintava a face de serem a salvação de um mundo polarizado, mas que, no entanto, velava a si mesma às máculas presentes nos meandres da particularidade cotidiana; sempre justificadas ou amenizadas por um mito auto-instituído. Dessa forma, *Watchmen* se destaca como a representação de um imaginário contextual que temia as consequências devastadoras da Guerra

Fria, não somente àquelas decorrentes da ação de seus algozes soviéticos, mas, sobretudo, àquelas fomentadas em meio ao território nacional que, como uma panela de pressão prestes a explodir, alimentava o ódio, a morte e a destruição como caminhos necessários e bem justificados para pôr fim ao conflito que até então se estendia. Alimentado pelo medo decorrente de um Apocalipse iminente, a obra acaba por ser entendida como a manifestação de um temor que se proliferava e que se manifesta enquanto eco ao instigar, mesmo que indiretamente, uma necessária (re)ação para que tal sentimento de insegurança pudesse, por fim, ser encerrado.

A última produção analisada, tratou de abordar os três filmes que compõe a história de John Rambo, a saber *Rambo: First Blood* (1982), *Rambo: First Blood Part II* (1985) e *Rambo III* (1988), os quais foram tratados como uma única narrativa, pois entendemos que seu conjunto, acaba por enaltecer o paradigma do Guardiã. As obras destacam a personagem protagonista em uma jornada rumo ao seu empoderamento, o que acaba sendo entendido como um movimento de sua conversão em um símbolo dos valores concernentes ao Éden nacional, no sentido em que esse acaba por percorrer uma jornada de transformação; superando a figura temerária e impulsiva de uma vítima social, para converter-se em um agente independente, pleno de si e autônomo em suas decisões.

A partir da leitura promovida, enfatiza-se que a personagem de John Rambo acabou por inter cruzar sua jornada com o próprio caminho político percorrido por Ronald Reagan, ao longo de sua trajetória enquanto presidente da nação em meio a década de 1980. Sua aproximação se destaca naquilo que confere o movimento de enfrentamento dos desafios que se colocavam a frente de ambos e no assumir de um papel protagonista, no sentido de galgar uma autonomia ideal, a qual os permitiu enfrentar com rigor, toda e qualquer manifestação apocalíptica que viesse pôr em risco a sacralidade daquilo pretendido defender: o Éden nacional e tudo aquilo que seu país representava.

Dado o caminho percorrido, nos é possível destacar o quão representativo a produção que compõe o universo da cultura pop da década de 1980, representado pelas obras selecionadas, acaba por se fazer evidenciar. Por se tratar de uma produção alimentada por um fervor político que transbordava tensões, suas narrativas acabavam por explorar valores os quais, aparentavam

conferir aquilo manifesto enquanto símbolo concernente a sua própria nação, não nos sendo estranho a retomada dessas mesmas produções na obra que nos serviu enquanto *insight* para a presente tese.

Ao observarmos a obra *O jogador N°1* e o valor simbólico que as muitas produções provenientes da década de 1980 trazem para a sua narrativa, concatena com o enredo proposto, o qual instiga os protagonistas derrotarem os agentes de uma grande corporação, apresentada como fria e desumana, a fim de resgatar os valores humanistas outrora sustentados pelo criador da grande rede virtual de entretenimento, que não estranhamente apelam pela preservação da justiça e da liberdade, recompensando todo aquele que perseverar.

Percorrido o caminho que visou demonstrar ser a cultura pop enquanto representação de seu tempo, acabamos por chegar ao apogeu onde o processo de universalização da ideia que afirmamos ser tudo representação, passa a ganhar proporções para além dos limites da abordagem do presente trabalho. Por conferir um dado universal, a representação enquanto eco de um imaginário contextual interpretado pode ser entendido em sua plenitude, nos levando a compreender toda produção conferir no substrato de um mesmo movimento, imprimindo verdades nas disputas narrativas que compreendem a história como um todo. Contudo, o destaque dado a cultura pop, coloca em evidência esse vasto conjunto de produções ao escopo da investigação historiográfica, instigando caminhos a serem percorridos para o desabrochar de um olhar menos ingênuo frente as mesmas, as compreendendo, de fato, enquanto representações de seu tempo, carregando consigo, portanto, ecos de seu imaginário contextual.

FONTES

A suástica na praça em Maus; SPIEGELMAN, A. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Andy Warhol in altered images – Christopher Makos, 1981; <http://www.artnet.com/artists/christopher-makos/andy-warhol-from-altered-images-0BF38QOzhaUd0EA3YYcfSA2>

Arcanjo Miguel – Guido Reni, 1636; https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Guido_Reni_031.jpg

Bobby Fisher – Life cover, 1972; https://ace942.tripod.com/chess_hall_of_fame/pic062.html

Campos de trigo com ceifeiro ao nascer do sol – Vincent Van Gogh, 1889; <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection?q=&Artist=Vincent+van+Gogh&Type=painting>

Capitain America #01; FERTIG, M. *Take that, Adolf! The fighting comic books of second world war!* Seattle: Fantagraphics Books, 2017.

Comparativo tendencioso #01; <https://br.ifunny.co/picture/socialismo-voce-faz-fila-pera-o-pao-capitalismo-pao-faz-hoaOetXD9>

Comparativo tendencioso #02; <https://br.ifunny.co/picture/quando-voce-e-capitalista-sem-capital-e-defende-a-privatizacao-BMQL03Y29>

Estereótipos & O que é uma história?; EISNER, W. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

Fotografia do sol – NASA, 2010; <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sol>

Gotcha! 1985; <https://filmow.com/gotcha-uma-arma-do-barulho-t10291/>

Graphite – Fab 5 Freddy, 1981; <https://www.flickr.com/photos/charlieahearn/3290409003>

Impressão, nascer do sol – Claude Monet, 1873; <https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/impressao-nascer-do-sol-1873>

Les deux mystères – René Magritte, 1966; <http://tecendocidadaniacomarte.blogspot.com/2008/05/traio-das-imagens.html>

MacGyver, 1985, ABC, T01E0; <https://vizer.tv/serie/online/macgyver-profissao-perigo>

Mercado público de Pelotas, RS, Brasil; https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g775229-d4801646-i184797118-Mercado_Publico_de_Pelotas-Pelotas_State_of_Rio_Grande_do_Sul.html

Michael Collins, Neil Armstrong, Queen Elizabeth and Edwin “Buzz” Aldrin, 1969; <https://people.com/royals/queen-elizabeth-awkward-encounter-neil-armstrong-after-moon-landing/>

O que exatamente torna os lares tão diferentes, tão atraentes? – Richard Hamilton, 1956; McCARTHY, D. *Arte pop*. São Paulo: Cosacnaify, 2004

Preppy Handbook; BIRNBACH, Lisa (Edit). The official preppy handbook. New York: Workman Publishing Company, 1980.

Rambo: First Blood, Carolco Pictures; <https://vizer.tv/filme/online/rambo-programado-para-matar>

Rambo: First Blood Part II, Carolco Pictures/Tristar Pictures; <https://vizer.tv/filme/online/rambo-ii-a-missao>

Rambo III, Carolco Pictures/Tristar Pictures; <https://vizer.tv/filme/online/rambo-iii>

Resultado das eleições estadunidenses, 1980; <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/a-alternancia-de-poder-nos-eua-veja-todos-os-presidentes-eleitos-ate-hoje/>

Savage Dragon #226; <https://imagecomics.com/comics/releases/savage-dragon-226>

Strategic Defense Initiative (SDI); <https://www.atomicheritage.org/history/strategic-defense-initiative-sdi>

Studio 54, 1978; <https://www.buzzfeednews.com/article/gabrielsanchez/pictures-that-show-just-how-insane-studio-54-really-was>

The amazing Spider-man #583; <https://www.cbr.com/spider-man-met-barack-obama-10-years-ago/>

The doomsday clock marks – 1947-2020; https://pt.wikipedia.org/wiki/Rel%C3%B3gio_do_Ju%C3%ADzo_Final#/media/Ficheiro:Doomsday_Clock_graph.svg

The Outsiders #10; [https://dc.fandom.com/wiki/People%27s_Heroes_\(New_Earth\)](https://dc.fandom.com/wiki/People%27s_Heroes_(New_Earth))

The Punisher #01; Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/536843218063010404/>

Uma e três cadeiras – Joseph Kosuth, 1965; <https://www.hacer.com.br/kosuth>

Watchmen; MOORE, A.; GIBBONS, D. *Watchmen*. London: Titan, 2005

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOEIRA, Nelson. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BURKE, Peter. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, P. (Org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992, p.327-348.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. *As Representações visuais do mal na comunicação: Imaginário moderno e pós-moderno em imagens de A Divina Comédia e do filme Constantine*. Tese de Doutorado em Comunicação Social. Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 2007.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *O imaginário – ensaios acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

FARIA, Mônica Lima de. *Imagem e imaginário dos vilões contemporâneos*. Pelotas: UFPel, 2013.

FARIA, Ricardo de Moura; MIRANDA, Mônica Liz. *Da Guerra Fria à nova ordem mundial*. São Paulo: Contexto, 2020.

FERTIG, Mark. *Take that, Adolf! The fighting comic books of second world war!* Seattle: Fantagraphics Books, 2017.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Anablume, 2011.

FONTANA, Daniel. (Org.). *Heróis pulp*. São José: Skript, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOUCAULT, Michel. *As palavra e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

GADDIS, John Lewis. *História da Guerra Fria*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GALLEGO, Esther Solano (Org.). *O ódio como política – a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2019

GARCIA, José Luis Rodríguez. *Sartre – o maravilhoso orgulho de ser livre*. São Paulo: Salvat, 2017.

GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLASSNER, Barry. *Cultura do medo*. São Paulo: Francis, 2003.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *História & audiovisual*. São Paulo: Autêntica, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *O ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

HELD, Jacob M. Podemos conduzir este mundo sem leme? Kant, Rorschach, retributivismo e honra. In. IRWIN, W. (Coord.); WHITE, M. D. (Org.). *Watchment e a filosofia – um teste de Rorschach*. São Paulo: Madras, 2009, p.29-39.

HOBBS, Thomas. *Leviatã – ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. (Tradução: Rosina D'Angina). São Paulo: Ícone, 2008.

IRWIN, William. (Coord.); WHITE, Mark D. (Org.). *Watchment e a filosofia – um teste de Rorschach*. São Paulo: Madras, 2009.

JEWETT, Robert; LAWRENCE, John Shelton. *The myth of the American superhero*. Cambridge: Eerdmans Publishing Company, 2002.

JEWETT, Robert; LAWRENCE, John Shelton. *Captain America and the crusade against evil – the dilemma of zealous nationalism*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 2003.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Aristeu Machado; LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui; COLLARES, Marco Antonio (Org.). *A história através das mídias*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui. *Um espelho de alegorias – interpretação e representação no universo da cultura pop*. In. LOPES, A. E. M.; LOPES FILHO, A. R. I.; COLLARES, M. A. C. (Org.). *A história através das mídias*. Curitiba: Brazil Publishing, 2019, p.69-86.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui. *O Capitão América enquanto representação (valorativa) da Segunda Guerra Mundial (1941-1945)*. Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul. 2019.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui. As histórias em quadrinhos como representação valorativa do mundo. In. REBLIN, I. A.; BECKO, L. T.; COSTA, C. B. da. *Vamos falar sobre gíbi? – retratos teóricos a partir do sul*. Leopoldina: Aspas, 2017, p.11-33.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui. Sociedade e liberdade: um ensaio acerca de uma problemática relação iluminada pela filosofia de Thomas Hobbes. Revista: *Seara Filosófica*. Pelotas: nº1, verão 2010, p.07-22.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui. A razão e o esclarecimento sob a ótica adorniana. Revista: *Polimateia*. Fortaleza: nº 6, 2008, p.165-179.

LOPES FILHO, Artur Rodrigo Itaqui; SILVA, Adriana Silva da. Gênero e sexualidade nas histórias em quadrinhos – o relato de uma experiência docente e discente. In. OLIVEIRA, M. F. de; CHICO, M. T.; OGAWA, M. R. A. (Org.). *Imagens, trajetórias e poder – pesquisa, escrita e ensino de história*. Porto Alegre: Methodus, 2021, p.50-65.

MALERBA, Jurandir. (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. Revista: *Famecos*. Porto Alegre: nº 15, agosto 2015, p.74-81.

MARCELLO NETO, Mario. *O brilho de mil sóis: história, memória e esquecimento sobre a bomba atômica nos Estados Unidos e no Japão*. Tese de Doutorado em História. Faculdade de História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2020.

- McCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. London: Titan, 2005.
- MORRISON, Grant. *Superdeuses – mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis*. São Paulo, Seoman, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Procópio: UNEP, 2015.
- REBLIN, Iuri Andréas; BECKO, L. T.; COSTA, C. B. da. *Vamos falar sobre gibi? – retratos teóricos a partir do sul*. Leopoldina: Aspás, 2017.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia – volume 3 – do humanismo a descartes*. São Paulo: Paulus, 2009.
- RHETT, Allain. *The Official MacGyver Survival Manual: 155 Ways to Save the Day*. USA: Weldon Owen, 2019.
- SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Org.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.
- SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1980.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação – tomo II*. São Paulo: UNESP, 2015.
- SCOFANO, Reuber Gerbassi; AZEVEDO, Nyrma Souza de Azevedo. (Org.). *Introdução aos pensadores do imaginário*. Campinas: Alínea, 2018.
- SCOFANO, Reuber Gerbassi; MAIA, Maria Vitória Campos Mamede. Gilbert Durand e a imaginação simbólica. In. SCOFANO, R.; AZEVEDO, N. S. N de. (Org.). *Introdução aos pensadores do imaginário*. Campinas: Alínea, 2018, p.95-110.
- SILVA, Alexander Meireles da. As revistas coloridas que criaram uniformes coloridos. In. FONTANA, D. (Org.). *Heróis pulp*. São José: Skript, 2021, p.09-22.

SPANAKOS, Tony. Supervigilantes e a lei Keene. In. IRWIN, W. (Coord.); WHITE, M. D. (Org.). *Watchment e a filosofia – um teste de Rorschach*. São Paulo: Madras, 2009, p.41-52.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TELES, Edson. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In. GALLEGGO, E. S. (Org.). *O ódio como política – a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2019, p.65-72.

THOMPSON, Edward Palmer. *Exterminismo e Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

THOMPSON, Edward Palmer. Notas sobre o exterminismo, o estágio final da civilização. In THOMPSON, E. P. *Exterminismo e Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.20-21.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *A Guerra Fria – o desafio socialista à ordem americana*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In. MALERBA, J. (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006, p.191-210.

WHITE, Hayden. O passado prático. In. Revista: *ArtCultura*. Uberlândia, v.20, n.37, 2018, p. 09-19.

WHITE, Mark. D. *The virtues of Captain America – modern-day lessons of character from a World War II superhero*. Malden: Wiley Blackwell, 2014.

WHITE, Mark. D. *Marvel comic's civil war – exploring the moral judgment of Captain America, Iron Man and Spider-man*. United Kingdom: Ockham, 2016.

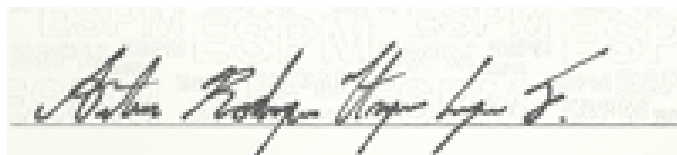
ZILLES, Urbano. *O que é ética*. Porto Alegre: EST, 2006.

ZLOTOFF, Lee David. *The MacGyver secret: connect to your inner MacGyver and solve anything*. USA: MacGyver Solutions, 2016.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho, matrícula nº19103791 declaro para todos os fins que o texto em forma de () Dissertação de mestrado ou (x) Tese de Doutorado, intitulado A cultura pop enquanto representação do seu tempo: um estudo sobre os paradigmas do imaginário contextual estadunidense da década de 1980, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 14 de Abril de 2023.

A handwritten signature in black ink on a light yellow background. The signature is cursive and reads "Artur Rodrigo Itaquí Lopes Filho".

ASSINATURA