



TOTALITARISMO E A IDEIA DE LIBERDADE EM  
*V DE VINGANÇA*: A FICÇÃO GRÁFICA DE  
ALAN MOORE E DAVID LLOYD

TOTALITARIANISM AND THE IDEIA OF FREEDOM IN  
*V FOR VENDETTA*: ALAN MOORE AND DAVID  
LLOYD'S GRAPHIC NOVEL

Anderson Pires da SILVA<sup>1</sup>

Lucas Fazola MIGUEL<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: andersonpires31@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: lucas\_fazola@hotmail.com.





## RESUMO

O artigo discute o romance gráfico *V de Vingança*, com ênfase na relação entre escrita literária e narrativa visual. Nesse sentido, como hipótese teórica, propomos que os autores, influenciados pelo imaginário distópico da literatura pós-moderna, problematizam a ideia de liberdade individual em um regime político autoritário.

## PALAVRAS-CHAVE:

histórias em quadrinhos; literatura contemporânea; ficção distópica.

## ABSTRACT

The article discusses the graphic novel *V for vendetta*, with an emphasis on the relation between literary writing and visual narrative. In this meaning, as a theoretical hypothesis, we propose that the authors, influenced by the dystopian imaginary of postmodern literature, problematize the idea of individual freedom in an authoritarian political regime.

## KEYWORDS:

comic books; contemporary literature; dystopian fiction.

## 1. INTRODUÇÃO

Publicada originalmente no Brasil pela editora Globo, no ano de 1989, como uma minissérie em cinco edições, *V de Vingança*, escrita por Alan Moore e desenhada por David Lloyd, foi cercada por controvérsias desde o início, uma vez que foi proibida na Espanha e na Irlanda, sob a acusação de incitação





ao terrorismo. A obra original de Moore e Lloyd é um marco da passagem do quadrinho autoral do meio *underground* para o *mainstream*<sup>3</sup>, isto é, no caso dos dois autores em questão, da revista independente inglesa *Warrior* para a gigante editora norte-americana *DC Comics*. Mais além, a obra se estabeleceu como um dos paradigmas conceituais para a compreensão do surgimento de um novo tipo de histórias em quadrinhos – o romance gráfico – cujos meandros envolvem a transição de um estilo de HQs do ambiente da cultura de massa para o ambiente da cultura literária. Dessa forma, a obra é importante para compreendermos a expansão do conceito de literatura e de escritor, assim como, pela análise da trama, localizar como a ficção de Moore e Lloyd anunciou a presença fantasmática do fascismo no imaginário contemporâneo.

## 2. A FUNÇÃO DO ESCRITOR NA INDÚSTRIA DOS QUADRINHOS NORTE-AMERICANOS

No início da década de oitenta, a *DC Comics* passava por uma grave crise editorial, embora lucrasse com as adaptações para a televisão e o cinema dos seus principais personagens – *Batman* e *Superman* –, os títulos da editora perdiam de lavada para os títulos da concorrente, a *Marvel Comics*. Enquanto as HQs da *Marvel* (*Homem-Aranha*, *Pantera Negra* e *X-Men*) lidavam com temáticas pertinentes à realidade que os jovens leitores de gibis viviam – *bullying*, conflito racial e preconceito social –, os super-heróis da *DC* representavam um ideário conservador. Como Umberto Eco apontou, o *Superman* e o *Batman* agiam como “protetores da propriedade privada” (ECO, 2008, p.275).

---

<sup>3</sup> Um exemplo desse momento, no campo da música, foi a contratação da banda Nirvana pelo selo *Geffen* e o estouro mundial do disco *Nevermind*, que levou outras gravadoras a investirem em bandas independentes e a *MTV* a divulgar o novo estilo *grunge*.





Enquanto Peter Parker era um adolescente como os leitores das aventuras de *Spider-Man*, Clark Kent e Bruce Wayne eram homens maduros que não viviam conflitos de homens maduros, embora reproduzissem o mesmo discurso moralizante de um pai tradicional. Em uma época que se começava a discutir a liberdade sexual e o empoderamento feminino, Lois Lane vivia uma relação assexuada com o Superman. Enquanto o racismo ocidental era confrontado pelo movimento *black power*, não havia herói negro nos quadrinhos da DC. Segundo o pesquisador Reed Tucker, os editores da DC eram “homens sérios, respeitáveis, cujas mortes mais tarde estariam no obituário do *New York Times*” (TUCKER, 2018, p. 2). O espectro conservador dos editores impedia que os artistas da casa ousassem em suas criações, e isso doía no órgão mais sensível de um capitalista, o bolso.

Nesse sentido, no início da década de oitenta, Dick Giordano, um desenhista alçado ao cargo de editor executivo da DC, promoveu a funcionária Karen Berger de promotora de vendas à editora-chefe do segmento de horror e mistério da chamada própria DC. A missão dada à nova editora era buscar novos talentos e testá-los nos títulos de baixas vendas. Karen, em uma brilhante jogada, voltou seu olhar para os autores independentes ingleses. Os primeiros contratados foram o escritor Alan Moore e os desenhistas Stephen Bissette e John Totleben, e o trio assumiu o título *The Saga of The Swamp Thing* em 1984 e, em um ano, transformaram uma revista – e um personagem – que se encontrava em vias de cancelamento, em um sucesso estrondoso de vendas e de crítica.

Ao escrever as histórias do *Monstro do Pântano*, Alan Moore surpreendeu os leitores de quadrinhos de super-heróis com uma narrativa que, ao contrário do estilo direto e descritivo dos roteiristas do gênero até então, privilegiava a





abordagem psicológica dos personagens, uma estruturação menos maniqueísta e mais alegórica do enredo. A arte de Bissette e Tobleben era maravilhosa, mas o texto de Moore se mostrava ainda mais impactante, a ponto de Karen Berger incluir, ao título da revista, o subtítulo *sophisticated suspense*. O caráter “sofisticado” foi empregado devido ao “experimentalismo das possibilidades narrativas”, levando os “quadrinhos a um nível de elevação literária a que poucas vezes chegou” (MOTA, 2002, p. 24).

Durante décadas, desde suas remotas origens no século XIX, o legítimo *autor* de quadrinhos desenhava e escrevia, quadrinistas como Winsor McCay, Charles Schultz, Guido Grepax, Hergé, Angeli e Frank Miller. Desenhar e escrever as próprias histórias, ainda mais com o desenvolvimento de uma indústria cultural<sup>4</sup> voltada para a cultura de massa, sempre foi a marca de *respeitabilidade* de um autor dos quadrinhos. Segundo Will Eisner:

Muitas vezes o artista, pressionado por um editor que acha que ele tem habilidades “literárias” limitadas, ou mesmo voluntariamente, abdica do papel de “escritor”. [...]. Quem é o criador de uma página de histórias em quadrinhos que foi escrita por uma pessoa, desenhada por outra, e que teve arte-final, letreiramento (e talvez até colorido e fundo) feitos por outras pessoas? (EISNER, 1999, p. 122).

Stan Lee, na *Marvel Comics*, foi talvez o primeiro roteirista a exigir para si um lugar de destaque ao lado – ou até mesmo acima – do desenhista. Deu certo para ele, mais por sua personalidade carismática e pelo poder

---

<sup>4</sup> Adorno e Horkheimer, no clássico ensaio “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, argumentam que a passagem da arte para o domínio da sociedade de consumo resultou no sacrifício da arte à lógica do capitalismo, no sacrifício da expressão individual do artista à lógica da produção em série, levando “apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114).





como editor-chefe do que propriamente à qualidade literária do seu texto. O método de criação de Lee era baseado na elaboração de uma ideia geral do enredo – p. ex., um adolescente *nerd* e inseguro que, após ser picado por uma aranha radioativa, adquire superpoderes e deve aprender a viver com essa responsabilidade. A partir desse *leitmotiv*, o desenhista desenvolvia visualmente a narrativa, a qual Stan concluía com a inclusão dos diálogos. Desse modo, Stan Lee acumulou fama e brigas homéricas com seus parceiros, como Jack Kirby e Steve Ditko, que chegaram a recorrer nos tribunais os créditos pela criação original de personagens como *Spider-Man*<sup>5</sup>. Segundo Greg Carpenter, em *The british invasion and the invention of the modern comic book writer*, a indústria dos gibis era o lugar menos propício para quem pretendia desenvolver uma carreira de escritor, uma vez que, devido às restrições do meio, “havia pouco espaço para experimentações”<sup>5</sup> (CARPENTER, 2016, p. 11).

A geração de roteiristas que surgiu nos anos oitenta – Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison –, contudo, encontrou nas HQs o suporte ideal para concretizar suas ambições literárias, realizando obras que, além de inovarem no gênero, também foram muito bem recebidas nos meios literários. Por exemplo, *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons, ganhou o prestigioso prêmio *Hugo* em 1987, além de ter sido incluída na lista dos *100 melhores romances do século XX* da revista *Time*. *Sandman*, escrita por Neil Gaiman, foi a primeira história em quadrinhos a entrar na lista dos *best sellers* literários do *The New York Times*. Talvez isso não signifique muita coisa. No Brasil, há dois ou três anos, o tradicional “prêmio Jabuti” incluiu a categoria “Melhor HQ” na premiação. Esses exemplos ilustram o

---

<sup>5</sup> Para uma leitura mais detalhada sobre esse assunto, consultar a pesquisa de Sean Howe publicada no livro *Marvel comics – uma história secreta*.



momento em que a divisão entre cultura literária e cultura de massa não atende mais à sensibilidade contemporânea. Porém, para nós, estudantes e pesquisadores de literatura, o relevante nesse fenômeno é o fato de, nas obras pioneiras do gênero “romance gráfico”, a figura do escritor e/ou o texto escrito se destacar.

No caso de Alan Moore, pela primeira vez nos quadrinhos da *DC Comics*, a arte desenhada estava subordinada ao texto, de um modo que, nos créditos de *O monstro do pântano*, a tradicional designação “roteirista” foi substituída por “escritor”. Em *V de Vingança*, Moore recorria aos mesmos recursos de narração dos escritores da literatura pós-moderna, como Umberto Eco em *O nome da rosa* ou Thomas Pynchon em *O arco-íris da gravidade: o estilo intertextual*, o uso da *paródia* e do *pastiche* como técnica de composição, a *distopia* como princípio narrativo.

### 3. CONTEXTUALIZANDO UMA VINGANÇA

O enredo de *V de Vingança* se passa na Inglaterra no ano de 1997, ou seja, uma vez que a obra foi publicada entre 1981-1988, trata-se de uma trama de cunho futurista. A série, dessa forma, dialoga com a narrativa distópica de George Orwell e a paranoia pós-moderna de Thomas Pynchon, refletindo o clima pessimista da década em que foi concebida. A obra da dupla causou grande impacto, lançando mão de técnicas inovadoras na escrita verbal e visual, influenciando as gerações que se seguiram ao quebrarem paradigmas de representação e de concepção do que uma história em quadrinhos seria capaz de transmitir.

A visão futurista de Alan Moore e David Lloyd, pessimista a respeito dos direitos das liberdades individuais, por causa do surgimento de uma





sociedade de controle, baseada na vigilância, coincidia em muito com algumas teorias do pós-modernismo. Lyotard (2009) e Foucault (2014) apontavam para uma crise do ideal de autonomia do sujeito preconizado pela modernidade. Essa crise, segundo Canclini (1998), decorria da hesitação dos governos liberais e comunistas em levar a cabo um dos quatro projetos basilares da modernidade, em específico o projeto democratizador<sup>6</sup>.

Ao longo dos anos oitenta, o mundo passava por uma tensão flagrante, na etapa final da guerra fria. A ameaça de conflito nuclear pairava no ar, e isso afetou as relações econômicas e culturais naquele momento. O conflito velado entre capitalismo e comunismo polarizou o mundo, reverberando de forma pungente nas relações sociais e econômicas do ocidente.

Na Inglaterra, especificamente, consolidou-se nesse período o governo de Margaret Thatcher, e sua política econômica de cunho neoliberal levou o país a combater a inflação, mas não sem enfrentar uma severa recessão. Por volta de 1981, ano em que *V de Vingança* começou a ser elaborada e publicada, o nível de desemprego atingiu a casa dos três milhões (CZIZEWESKI, 2014, p. 4-5), um recorde negativo para o país. No decorrer do governo da Dama de Ferro, cresceu a desigualdade social no país, de modo que, quando ela enfim deixou o governo, em 1990, cerca de 28% das crianças inglesas se encontravam abaixo da linha da pobreza, fazendo o governo Thatcher responsável por duplicar o número de pobres na Inglaterra. Na introdução para edição encadernada da minissérie, Moore declarou:

Estamos em 1988 agora. Margaret Thatcher está entrando em seu terceiro mandato e fala confiante de uma liderança ininterrupta dos Conservadores no próximo século. Minha filha caçula tem sete anos, e um jornal tabloide acalenta a ideia de campos de concentração para pessoas com AIDS. Os soldados da tropa de choque usam visores negros,







bem como seus cavalos; e suas unidades móveis têm câmeras de vídeo rotativas instaladas no teto. O governo expressou o desejo de erradicar a homossexualidade até mesmo como conceito abstrato. Só posso especular sobre qual minoria será alvo dos próximos ataques. Estou pensando em deixar o país com minha família em breve, esta terra está cada vez mais fria e hostil, e eu não gosto mais daqui. (MOORE, 2012, p. 8)

O historiador Gregori Cizeweski (2014) destaca que esse período afetou de maneira considerável a produção intelectual e cultural dos anos 1980. Os quadrinhos ingleses, em larga medida, exemplificam esse efeito, como as tiras de Brian Bolland, parceiro de Moore em *Batman- a piada mortal*, e o arco inicial do escritor Jamie Delano na série *Hellblazer*, na qual a reeleição de Thatcher é associada à influência de forças demoníacas.

A descrença política e o fantasma de uma guerra nuclear, embora impossível (hoje sabemos), também assombrava a imaginação dos quadrinistas norte-americanos, como Frank Miller que, em *Batman – O Cavaleiro das Trevas*, critica a corrupção e o intervencionismo militar do governo republicano de Ronald Reagan; e em *Elektra Assassina*, satiriza o populismo dos democratas através da semelhança física entre o vilão, que sempre aparece sorrindo, e John F. Kennedy. Na visão de Miller, os presidentes democratas – Kennedy, Carter, Clinton e Obama – são homens sorridentes, o riso como projeção de uma personalidade confiante e sincera, como uma máscara.

Todo esse tenso cenário político e social permeia o trabalho dos mais variados autores nessa década, de forma que nomes como Alan Moore, externaram seus posicionamentos políticos de maneira contundente. O autor britânico ressalta, em um apêndice de *V de Vingança* (2012, p. 275-6), que, a partir de uma hipotética derrota do partido conservador nas eleições de 1983, elaborou o panorama futurista da obra. Se o partido trabalhista ascendesse





ao poder e removesse os mísseis existentes em solo britânico, impediria que o país se tornasse um alvo durante a guerra nuclear que se avistava no horizonte.

A partir desse cenário, o autor traçou uma série de acontecimentos que levaram à derrocada do partido trabalhista e à subsequente ascensão fascista ao poder em uma Inglaterra dos anos 1990, posterior ao holocausto nuclear. Segundo o pesquisador Roberto Elísio dos Santos, esse período em que Moore se encontrava quando elaborou o universo de *V de Vingança* ficou marcado por alguns fatores, tais como: Falência de ideologias, ao medo paranoico de uma guerra atômica, ao individualismo consumista, à mistura de conceitos nas teorias e de estilos na arte, à disseminação de doenças fatais, à queda de regimes políticos autoritários, à emergência de novas potências econômicas, à preocupação com a destruição do meio ambiente e à volta do conservadorismo político e moral. Um momento da História em que, nas palavras de Christopher Lasch, o homem se encontrava sitiado. (SANTOS, 1995, p. 57).

Produzida durante um período decisivo da Guerra Fria, em que, junto à corrida armamentista, cresceu o temor em relação à guerra nuclear, Alan Moore retrata em *V de Vingança* esse sentimento de insegurança coletiva, essa paranoia em torno da possibilidade de extinção da humanidade, ao mesmo tempo em que traça um panorama pessimista para uma Inglaterra assolada pelo neoliberalismo implacável do governo Thatcher.

#### **4. DUAS VISÕES SOBRE A IDEIA DE LIBERDADE: A TRAJETÓRIA ÉPICA DE EVEY E O DESTINO TRÁGICO DE ROSEMARY**

A trajetória de Evey é moldada segundo o *topos* da *jornada do herói*, no caso, *heroína*. O mito heroico, na literatura clássica, baseava-se em uma narrativa fundamental: a descoberta de si mesmo. Poderia ser uma variação



da máxima socrática “conheça a ti mesmo”. Há uma série de etapas até o herói alcançar essa iluminação. No início, há um desafio, que surge contra a vontade do herói, ao qual não pode escapar; o herói sente medo; surge então um mentor que o treina (p.ex., Vírgilio guiando Dante através dos círculos do inferno); em seguida, o herói está sozinho e deve, após o aprendizado com o mentor, superar o medo para vencer ou sucumbir ao seu desafio, que assume a forma de um monstro ou de um governo totalitário. Em *V de Vingança*, Alan Moore utiliza o “mito do herói” para narrar a transformação de Evey, de vítima à heroína. Vejamos o processo quadro a quadro.

Figura 1 — Inserção de Evey na trama



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 12).

Essa é a página inicial de *V de Vingança*. David Lloyd mostra o rosto de Evey refletido no espelho, a tristeza em seus olhos, sua insegurança, em contraste com a figura imponente de V. Ambos se olham no espelho, são reflexos. Ambos usam uma máscara, a de Evey é a maquiagem. Ela tem dezesseis anos, órfã, a mãe morta e o pai desaparecido em um campo de concentração.



Alan Moore, no início de *V de Vingança*, introduz simultaneamente Evey e V. para deixar claro ao leitor a conexão entre os dois personagens, já expressa sonoramente pela homofonia “Evey” e “V”. Ela está desesperada, precisa de dinheiro para comer, por isso está maquiada, pois irá se prostituir na rua. V. a salva de um estupro, a acolhe em sua “galeria sombria”<sup>2</sup>, torna-se o seu mentor. Nesse ponto da narrativa, Evey serve a duas funções bem específicas: a) informar ao leitor, através de sua narração biográfica, o contexto distópico da obra; b) atuar como *sidekick*<sup>6</sup> do protagonista, como podemos ver nesta sequência:

Figura 2 – Evey cooperando com “V”



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 53).

<sup>6</sup> A “galeria sombria” é um equivalente a “batcaverna”, o quartel-general do herói. Greg Carpenter observa que, no enredo distópico de *V de Vingança*, a “galeria sombria” é um museu dedicado a preservar a contracultura dos anos 1960: “the Shadow Gallery is a place that shows the outline of what was once was bathed in light but now resides in darkness. It’s a shrine to the ephemera of pop culture, a mausoleum dedicated to life before fascism”. (CARPENTER, 2016, p. 29).





Nessa cena, Evey atua como uma isca, seguindo o plano de V., que pretende matar o bispo pedófilo. Após a execução do plano, ela questiona os métodos do mentor e o seu sentido de justiça.

Figura 3 — Evey definindo um posicionamento perante “V”



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 68).

Nessa passagem, Alan Moore considera a ambiguidade da vingança como meio de reação à violência fascista, mas de forma hesitante. Se, por um lado, os aspectos políticos do enredo são inovadores; por outro lado, Moore e Lloyd entregavam aos leitores de quadrinhos o que queriam ler. V. é um personagem típico do universo heroico dos gibis – forte, imbatível, mascarado e com uma capa esvoaçante –, com a relevante diferença de possuir um discurso anarquista antifascista. Ao retomar a série, Moore *problematiza* o caráter do herói libertário. A mudança na relação entre V. e Evey é o *plot* que indica ao leitor a problematização. Para desenvolver o *plot*, é preciso minimizar o motivo principal do enredo – a vingança – para maximizar outro *leitmotiv*: a ideia de liberdade.





Na passagem em que uma menina, sabendo que as câmeras de vigilância estão desligadas, escreve a palavra “merda” no asfalto, a ideia de liberdade, em um estado fascista, aparece de modo direto, como ato rebelde, como *desobediência civil*. Porém, a menina só agiu assim porque houve alguém – o herói V. – que lhe garantiu essa possibilidade desobediente, ou seja, porque houve uma figura messiânica. O problema se torna mais complexo: o que significa ser livre para quem depende da ação de um herói libertário? Ampliando a questão para uma psicologia política das massas, como lideranças carismáticas, em regimes fascistas, às vezes em regimes democráticos, são reconhecidas como figuras protetoras, chamadas de “pai” ou “mãe”. Em *V de Vingança*, quando Alan Moore prepara a transformação de Evey de *sidekick* a heroína, faz como uma problematização da ideia de confiança na figura protetora.

A trajetória heroica de Evey se complica a partir dessa sequência, quando V. assume um aspecto mais maquiavélico e a expulsa teatralmente da “galeria sombria”. Evey está sozinha de novo, de volta à rua, para lutar mais uma vez por um prato de comida.

A jovem sobrevive, uma vez que encontra um homem, Gordon, que a respeita e a protege, e com quem ela se envolve afetiva e sexualmente. A estabilidade da vida doméstica logo se revela uma ilusão. Seu companheiro é um fora-da-lei. O relacionamento com Evey é um motivo para mudar de vida, mas Gordon acaba traído e assassinado pelos seus parceiros do crime. Ela está outra vez sozinha. Porém, dessa vez, Evey decide reagir e se *vingar* dos assassinos que acabaram com a sua felicidade. A vingança como forma de justiça, o método do seu mentor, antes questionado, é aceito como única forma de reação contra os seus opressores. Ela compra



uma arma e fica de tocaia em um beco. Os assassinos saem de um bar e estão sob sua mira, porém, quando estava prestes a puxar o gatilho, é detida por um agente do estado e presa.

Na prisão, reconhecida como a parceira do “agente terrorista V.”, é torturada. O torturador exige que revele o que sabe sobre o terrorista, qual a sua identidade. Ela não sabe, nunca viu o rosto por trás da máscara. Na solitária, Evey encontra um manuscrito de outra prisioneira, Valerie Page, uma atriz de cinema presa pelo regime fascista.

Figura 4 — Evey na prisão



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 156).

No início da narrativa Evey aparece como um rosto maquiado refletido no espelho, uma órfã desprotegida, vítima de uma sociedade cruel e um estado totalitário. Agora é uma mulher, violada, encarcerada, diante da sentença final. Ela é condenada à pena de morte. O juiz oferece uma última oportunidade para ser solta: assinar uma delação premiada, declarando que “foi raptada pelo terrorista conhecido pelo *codinome V*”, “submetida à



lavagem cerebral através de drogas, tortura física e psicológica”, “abusada sexualmente”, obrigada a agir como cúmplice de V. contra sua vontade. Quem pode desejar mais a liberdade do que quem está preso? “Toda voz de liberdade vem do cárcere”. Mas há sempre um preço a pagar, porque a liberdade não é algo que se conquista sem sacrifícios. Se assinar a delação, será solta e perdoada dos “seus crimes contra o estado”.

Figura 5 – Momento em que Evey se rebela



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 163).

A negativa, que a condena à morte, é uma ativa afirmação de integridade heroica, é o clímax narrativo. Alan Moore está diante de um dilema: a morte de Evey, por um lado, representaria a ideia de liberdade individual como princípio de manter-se fiel a si mesmo, ou seja, como uma alegoria socrática. Em seu julgamento, acusado de corrupção da juventude, Sócrates recusou um defensor, algo a que tinha direito pela democracia ateniense. Preparou a própria defesa, pois nenhuma outra pessoa poderia defender a sua liberdade além dele próprio. Sócrates foi condenado a pena de morte. Mas havia um recurso contra a sentença final, pedir clemência, ou seja, negar a si mesmo, o







que Sócrates não fez. Sob essa perspectiva, a ideia de liberdade individual está incondicionalmente ligada à ausência de medo da morte. Mas a *sidekick* não tem potência messiânica, ao contrário de V., por isso Evey não pode morrer.

Diante da impossibilidade da execução de Evey funcionar como mito sacrificial, Alan Moore precisa imaginar um meio de salvá-la. Nas histórias de super-heróis esse problema seria facilmente resolvido: a mocinha é salva pelo herói no último segundo. De certo modo é o que Alan Moore faz – V. salva Evey dos seus executores –, mas de uma maneira completamente diferente aos quadrinhos de super-heróis.

V. é um herói *ambíguo*, basta lembrar que o título do primeiro capítulo é “Vilão”. O próprio título *V de Vingança* indica essa ambiguidade, pois remete tanto ao nome do personagem principal quanto a primeira letra da palavra “vingança”. Um herói motivado pelo sentimento vingativo não era uma novidade nos quadrinhos, *Batman* também age movido pelo mesmo sentimento e o principal grupo da *Marvel* foi batizado de *Vingadores*.

Os super-heróis representam, através do *leitmotiv* bem x mal, um modelo de comportamento ético normativo. *Batman*, em sua luta contra o crime em *Gotham City*, espanca os criminosos, mas não os mata, pelo contrário, os entrega para a polícia. Embora haja um princípio moral para o *Batman* não matar, não se tornar um monstro igual aos monstros que combate, também há, no ato de entregar os bandidos às mãos da justiça, um respeito e uma valoração das instituições da sociedade civil. V., mesmo sendo um combatente do bem (liberdade) contra o mal (fascismo), não é um herói normativo, pois além de matar seus oponentes, com requintes de crueldade, não acredita nos símbolos instituídos da sociedade ocidental, como podemos ver quando V. dinamita a estátua da justiça.





Greg Carpenter argumenta que, embora a luta de V. contra o regime político opressor fosse legítima, seus métodos são tão monstruosos quanto os monstros que combate. Nesse sentido, Moore, ao subverter o herói positivo, colocava em xeque a pedagogia moral dos quadrinhos de super-heróis que os leitores se identificavam, pois, apesar das “vítimas” serem más, V. age de forma sádica, como na sequência em que obriga o bispo pedófilo a engolir uma hóstia envenenada<sup>7</sup>. É uma execução performática, o que combina com V., que se veste e fala de modo teatral. O próprio uso da máscara remete muito mais à tradição teatral do que ao universo dos quadrinhos de super-heróis. “As máscaras sempre tiveram uma conotação maligna e diabólica”, Wlamir Sohl e Sérgio Codespoti esclarecem, “é um recurso inaugurado na dramaturgia inglesa por Christopher Marlowe. Um folheto de seus espetáculos é ilustrado pela imagem de Mephistopheles em roupa preta e mascarado”. (SOHL; CODESPOTI, 1990, p.4).

Maquiavélico é uma palavra que vem à mente do leitor, ao descobrir que a prisão de Evey, a tortura física e psicológica à qual foi submetida, não existiu de “verdade”, sendo tudo uma grande encenação, tramada por V., para que ela, através do autoconhecimento e a superação do medo da morte, se *transformasse* em um ser livre. A arte de David Lloyd intensifica o sentido simbólico do texto de Moore, o corpo nu de Evey e a chuva como metáfora de renascimento.

---

<sup>7</sup> No original: “And while V is clearly on the side of truth, his methods fail most reader’s moral test. [...]. And while “victims” are guilty, his manner of killing them, such as feeding a corrupt Bishop a poisoned communion water, is often as cleverly sadistic as anything in Dante’s *Inferno*”. (CARPENTER, 2016, p. 28).

Figura 6 — Evey em seu momento de transcendência



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 174).

Pela perspectiva de V., o sofrimento e a experiência do cárcere são os únicos caminhos para uma compreensão transformadora sobre o sentido de liberdade. Quando Evey, diante de opção de ser solta da prisão, escolhe a execução, a ideia de liberdade individual é expressa como algo maior que a vida, ou de outra forma: ninguém vive livremente se não é fiel a si mesmo e aos seus afetos. Porém, para que Evey cumprisse sua trajetória heroica, Moore precisou problematizar ainda mais o caráter ambíguo de V. como herói.

Se no princípio, a violência homicida de V. é justificada pelo o princípio de “o fim justifica os meios”, pois seus inimigos são o torturador desumano, o bispo pedófilo, a médica que usava os corpos de prisioneiros para experiências genéticas. Ao se aproximar da conclusão da trama, Alan Moore leva o leitor a questionar se o princípio de “o fim justifica os meios” não é também autoritário. Para que Evey compreenda o sentido existencial da ideia de liberdade, V. usa os mesmos métodos dos inimigos da liberdade: a tortura



física e psicológica. No entanto, após descobrir a farsa, Evey é grata ao sadismo pedagógico de V., e o princípio se restaura. Ela não é a personagem ideal para esse propósito, refletir sobre estranha simetria entre o herói anarquista libertário e o estado fascista. A personagem perfeita é Rosemary.

O destino de Rosemary é narrado em paralelo e contraste à trajetória de Evey. No início da trama, Rosemary aparece como uma pequena burguesa, casada com Derek, alto membro do regime. O marido é um homem violento e abusivo, ela é humilhada e agredida, física e psicologicamente, constantemente, e não reage. Rosemary submete sua liberdade individual à ideia de proteção associada ao matrimônio, mesmo que seja um martírio. É o preço a pagar por uma vida luxuosa. Então, Derek é morto em um ataque de V. contra o órgão de comunicação do governo.

Figura 7 – A melancolia de Rosemary é flagrante



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 106).

Viúva, sem direito à pensão, Rosemary aceita o assédio sexual de outros membros do partido. Fascismo e exploração sexual. Apesar

de desfeita a ilusão de segurança material, ainda resista em aceitar. O retrato do casal sorridente nas mãos, um casamento feliz apenas na foto. O contraste entre o seu rosto no tempo presente da narração e no passado do retrato revela a agonia da personagem, ao descobrir que ela, mulher, era um objeto de ostentação (no caso do seu marido) e depravação sexual (no caso dos membros do governo) masculina.

Figura 8 — Evey e Rosemary se encontram



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 141).

À medida que Alan Moore desloca o foco narrativo, do discurso anarquista de V. para o efeito de suas ações na vida das pessoas comuns, o papel de Rosemary na trama se amplia. Ela funciona como um contraponto à trajetória heroica de Evey. Somente em um momento da trama as duas se encontram, no capítulo “Vingança”. Evey está diante da boate *Kitty Kat*, ponto de encontro dos assassinos de Gordon, aqueles de quem ela



pretende se vingar, quando Rosemary aparece e pergunta para ela onde fica “a entrada dos artistas”.

É significativo que Evey a reconheça pelo nome, o antigo *status* de Rose na hierarquia social. Importante destacar também o contraponto irônico dessa sequência, pois se, no primeiro capítulo, Evey surge se maquiando para ser uma prostituta de rua, enquanto Rose surgirá como uma dama da alta sociedade; agora, nesse momento da trama, é Rosemary que, viúva, após anos presa a um casamento abusivo, proibida pelo marido de ser outra coisa além de dona-de-casa, precisa ganhar a vida como garota de programa.

Rebolando para os tarados do *Kitty Kat*, Rosemary se questiona: “quem fez isso comigo?”. O autoquestionamento revela a impossibilidade de Rose, através do sofrimento, atingir o sentido existencial da ideia de liberdade individual que Evey alcançou. Por quê? Ela sacrificou sua individualidade em função de uma posição confortável na sociedade, e foi enganada por essa ilusão. Quando se pergunta “quem fez isso comigo?”, expõe uma crença trágica na ideia de *destino*. Na tragédia grega, *Édipo rei*, por exemplo, a ideia de destino se configura como um desconhecer-se a si mesmo, como diz o coro no final da tragédia Sófocles: Édipo, decifrador de enigmas não foi capaz de decifrar o principal enigma, isto é, ele mesmo. Cada escolha racional de Édipo se revelará como um desconhecimento da própria identidade, e quando a realidade surge diante dos seus olhos, descobre que todos os seus atos, inconsciente e implacavelmente, o levaram a um fim que, de modo algum, correspondia a sua vontade. “Quem fez isso comigo?”, Rose se indaga, reconhecendo





que todas as suas ações foram inúteis, sua vida foi conduzida por forças indiferentes aos seus desejos. O que fazer? Deve aceitar o imperativo do destino? Furar os olhos e se exilar no deserto? Ela não tem essa opção. Qual alternativa para uma mulher oprimida que nunca se rebelou?

Figura 9 — Fluxo de pensamento de Rose



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 207).

Com Rosemary, Alan Moore confronta a ideia de liberdade com a ideia de revolta, como duas coisas próximas e distantes. “Vingança” é o título do capítulo que marca o *plot twist* de Evey, e a mesma palavra é usada como título para concluir o arco de Rose. Há uma implacável simetria entre ela e V., uma vez que Rose simboliza a ideia de vingança do oprimido contra a figura do opressor, um uso justificável da violência. O leitor, após todo o sofrimento que a personagem vive, comemora quando ela mata, com um tiro na cabeça, o líder totalitário. Afinal, ela obteve a resposta para “Quem fez isso comigo?”.



Figura 10 – Rose obtém sua vingança



Fonte: Moore e Lloyd (2012, p. 236).

A revolta violenta de Rosemary contra o estado opressor, representado na figura do líder do governo, não representa a ideia de liberdade, como a trajetória heroica de Evey, porque é um puro ato de vingança pessoal. Nesse ponto, ela age de forma simétrica ao modo como V. agiu, vingando-se contra os seus torturadores. Ao ampliar seu desejo de vingança, do pessoal para o ideológico, V. assume um papel heroico, pois sua anarquia visa uma recompensa coletiva, já não é mais vingança, mas luta de classes.

## 5. CONCLUSÃO

Na imaginação da maioria de roteiristas de quadrinhos, o clímax se dá quando o herói agride o vilão – é o ápice narrativo, como quando o *Batman* esgana o pescoço do Coringa na última página de *A piada mortal* –, por isso nada mais esperado que V., ao final, executasse o líder<sup>8</sup>. Contudo, quando Rosemary mata Adam Susan, o líder do governo, Alan

---

<sup>8</sup> Foi exatamente o que fizeram os roteiristas na adaptação *hollywoodiana* de *V. de Vingança*.





Moore propõe outra reflexão ao leitor. A revolta de Rose não é libertária, embora dirigida contra o representante da opressão, é uma revolta niilista. Nesse sentido, o niilismo assume a forma de um individualismo desesperado, a expressão de quem acreditou nas promessas de uma sociedade conservadora e terminou desiludida.

Assim, o destino patético de Rose é um meio pelo qual Alan Moore analisa como a revolta, motivada somente pelo individualismo, não tem um sentido libertário, mas desesperado. E essa atitude não é muito diferente hoje, pelo menos no Brasil, do comportamento de uma classe média que confiou nas promessas neoliberais, mas ao se descobrir perdedora não buscou uma alternativa além de culpar outrem pelas suas derrotas e espalhar o seu desejo de vingança.

No transcorrer da trama de *V de Vingança* podemos observar, tranquilamente, uma transição de foco narrativo do anti-herói tipicamente *pulp* para figuras mais críveis, humanizadas e identificáveis. Evey e Rosemary simbolizam, dessa forma, partes de um processo de amadurecimento tanto do trabalho do autor quanto, metalinguisticamente, em uma trajetória de maturação do suporte “história em quadrinhos” como um todo.

Com seu período de publicação, situado coincidentemente entre o começo e o apogeu da invasão britânica nos quadrinhos norte-americanos, *V de Vingança* realça seu caráter paradigmático, ao refletir sobre os elementos basilares das narrativas de aventuras em quadrinhos e adquirir voz própria para vociferar contra o *status quo*. Rompe com as metanarrativas totalizantes, que buscavam explicar um mundo cada vez mais controverso e menos maniqueísta, permeado por tons de cinza.





## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: \_\_ *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zaar, 1996. p. 113-156.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

CARPENTER, Greg. *The british invasion – Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison and the invention of the modern comic book writer*. Kindle edition. 2016.

CZIZEWESKI, G. M. V de Vingança e o Thatcherismo. In: *XV Encontro Estadual de História da ANPUH-SC*, 2014, Florianópolis. ANAIS DO XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SC 1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado, 2014.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.

HOWE, Sean. *Marvel comics – uma história secreta*. São Paulo: Leya, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PLATÃO. *Defesa de Sócrates*. São Paulo: Victor Civita, 1972.

MIGUEL, Lucas Fazola. *Ideias à prova de balas: diálogos entre quadrinhos e literatura em V de Vingança, de Alan Moore e David Lloyd*. Dissertação de





mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora. Faculdade de Letras, 2018.

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de vingança*. São Paulo: Panini, 2012.

MOTA, Pedro. *Argumentos*. São Paulo: Devir, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio. O caos dos quadrinhos modernos. *Comunicação e educação*. São Paulo. 21 jan/abr, 1995. P. 53-58.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SHOL, Wlamir; CODESPOTI, Sérgio. V de vingança: liberdade, igualdade, fraternidade, tudo mentira! In: *\_HQ Press*. São Paulo: Globo, 1990.

TUCKER, Reed. *Pancadaria – por dentro do épico conflito Marvel vs. DC*. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2018.

