



## Artigos/Articles

### Ecossistemas e ressonâncias das obras *V de Vingança*

*uma análise dialógica entre a graphic novel e a adaptação fílmica*

Fernanda Olívia Lazaro Carvalho<sup>1</sup>

## RESUMO

Tendo em vista a alta carga de intertextualidade da narrativa de *V de Vingança* em inúmeras mídias, movimentos e grupos sociais da última década, este artigo tem por objetivo analisar seus enunciados de maior popularização e circulação: a *graphic novel* de Alan Moore e David Lloyd de 1982 e a adaptação fílmica de James McTeigue e as irmãs Wachowski de 2005. A partir do aporte conceitual e metodológico da Teoria da Adaptação de Robert Stam (2006) e Linda Hutcheon (2006), analiso a relação dialógica entre as duas obras, destacando três aspectos: seus contextos de produção; a construção do protagonista V, por meio da figura de Guy Fawkes; e o embate principal entre as ideologias do fascismo e do anarquismo. Parte-se do interesse de compreender as permutações político-ideológicas entre a *graphic novel* e a sua adaptação fílmica, que ajudem a justificar a potencialidade destas obras de ecoarem recorrentemente nas enunciações de revoltosos.

Palavras-Chave: *V de Vingança*, Adaptação, Dialogismo

## ABSTRACT

*Due to the high intertextuality of the story of V for Vendetta in countless media, movements and social groups of the last decade, this article aims to analyze its statements of greater popularization and circulation: the graphic novel by Alan Moore and David Lloyd of 1982 and the film adaptation of James McTeigue and Wachowski sisters of 2005. Based on Robert Stam's and Linda Hutcheon's theory of adaptation, I analyze the dialogical relationship between the two works, highlighting three aspects: their context of production; the construction of the*

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal Fluminense – PPGH-UFF. <https://orcid.org/0000-0001-8648-1391>. Email: [fernandalazaro@id.uff.br](mailto:fernandalazaro@id.uff.br)

*protagonist V, through the figure of Guy Fawkes; and the main clash between the ideologies of fascism and anarchism. This paper is based on the interest of understanding the political-ideological permutations between the graphic novel work and its film adaptation that favor to comprehend the potential of these works to echo recurrently in the statements of rebels.*

| **Keywords:** *V for Vendetta, Adaptation, Dialogism*

## 1. Introdução

Na história recente da política brasileira, a execução sumária de Marielle Franco, vereadora da Casa Legislativa do Rio de Janeiro, causou comoção na opinião pública, mobilizando apoiadores e militantes de causas humanitárias. Seu companheiro de partido, o então Deputado Federal Jean Wyllys, proferiu o seguinte discurso ao entregar relatório para abertura de comissão externa de investigação do crime em março de 2018: “eu perdi uma companheira de luta. Nós estamos aos pedaços agora, mas a gente vai se juntar e a gente não vai esquecer. As ideias são à prova de balas” (XAVIER, 15 mar. 2018).

Estas palavras que não nos são estranhas me levam a percorrer uma viagem até 1988, quando Alan Moore e David Lloyd (2005) finalizaram a obra *V for Vendetta* na Inglaterra. É icônica a cena em que o herói V é descoberto em seu esconderijo pelo chefe de investigações do governo, Eric Finch. Ao entrar em confronto com Finch e ser atingido por tiros, V responde: “então, você achou que ia me matar? Não há carne ou sangue sob essa capa. Apenas uma ideia. Ideias são à prova de balas”<sup>2</sup> (MOORE & LLOYD, 2005, p.236).

Esta escolha lexical estratégica nos faz perceber que V, uma personagem criada há quase quarenta anos, continua a tomar forma em enunciações revoltosas, como a do Deputado Federal Jean Wyllys, ou mesmo no rosto de milhares de manifestantes que tomaram as ruas em 2013, vestindo as chamadas máscaras de Guy Fawkes. Esse diálogo contínuo com uma obra produzida na Inglaterra dos anos 1980, ainda que distante no tempo e no espaço do trecho citado, nos faz refletir sobre como uma história produzida sobre um futuro distópico ainda tem tanto a dizer nos últimos anos. Isto é, o que justifica a potência da obra *V de Vingança* de mobilizar até hoje enunciados revoltosos?

Nesse sentido, este artigo tem por objetivo reunir elementos que possam nos ajudar a compreender as permutações político-ideológicas pelas quais passou a história de *V de Vingança* em suas duas principais expressões

---

2 Todas as traduções, quando não sinalizadas neste artigo, são de minha autoria. No inglês: There, did you think to kill me? There's no flesh or blood within this cloak to kill. There's only an idea. Ideas are bullet-proof.

narrativas, a *graphic novel* de Alan Moore e David Lloyd (2005)<sup>3</sup> e a adaptação fílmica de James McTeigue (2005), com roteiro das irmãs Wachowski. Para isso, exploro discursivamente as permutas político-ideológicas entre a *graphic novel* e a adaptação fílmica, explorando três elementos de análise, os quais organizam sequencialmente as sessões deste artigo: o contexto de produção das obras; a construção da personagem “V” em torno da figura histórica de Guy Fawkes; e o principal embate ideológico entre as ideologias do anarquismo e do fascismo.

Como enquadramento teórico, faço uso do aporte conceitual e metodológico da Teoria da Adaptação de Robert Stam (2006)<sup>4</sup> e Linda Hutcheon (2006), os quais se baseiam na filosofia do Dialogismo do Círculo de Bakhtin. Parte-se da ideia de que “uma adaptação é inevitavelmente, uma espécie de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo” (HUTCHEON, 2006, p.21). Essa escolha teórica inclina-se para destacar as relações responsivas entre obras individuais e coletivas com outras obras que lhe precederam, as situando dentro de um sistema cultural coerente. Por essa perspectiva, assume-se que é preciso levar em conta a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes, a alteração de estilo, autoria e contextos socioculturais entre uma obra e outra. São consideradas, assim, como fundamentais para a análise as condições ou escolhas da realidade social de produção de uma adaptação, que necessariamente passam por exclusões, substituições, adições e seleções inerentes ao processo de transposição da narrativa de um contexto para o outro.

Assim como Robert Stam (2006), este artigo assume uma posição desconstrutiva em relação à “doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário)” (STAM, 2006, p.20). Essa postura também não se resume a fazer o movimento inverso de sobrevalorizar a narrativa cinematográfica em detrimento da obra literária, ou fechar os olhos para comentários críticos em ambas as narrativas. Trata-se de compreender horizontalmente a relação entre essas duas obras, admitindo que estão inseridas dentro de contextos socioculturais distintos e ocupam necessariamente posições valorativas diferentes, já que estão associadas a distintas redes dialógicas de produção e circulação de sentidos.

---

3 A escolha da edição em inglês se justifica pela obra ter sido popularizada na juventude *geek*, notadamente globalizada, que costuma acessar as literaturas de super-heróis em suas versões originais.

4 Cabe ressaltar que a teoria da adaptação de Robert Stam (2006) foi proposta para a análise de romances e suas adaptações fílmicas. No entanto, este artigo observa sua questão central, o dialogismo-intertextual, para pensar também o gênero da *graphic novel*.

## 2. A *graphic novel* e a adaptação fílmica em seus contextos de criação

Os escritos sobre o dialogismo foram elaborados por um conjunto de filósofos russos na primeira metade do século XX (dentre eles, Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev e Valentin Volóchinov), que compartilhavam a premissa de que a linguagem é produto da atividade humana, de caráter responsivo, axiológico e intersubjetivo. Dialogismo diz respeito a um modo amplo de compreensão da comunicação e não deve ser confundido com a noção restrita de diálogo face a face:

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas de interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo (VOLÓCHINOV, 2017, p.219).

Sob esta perspectiva, a linguagem se organiza como fluxo interativo, formado por unidades reais de significação que são chamadas de enunciados. Os enunciados são considerados totalidades discursivas e correspondem à categoria fundamental na qual se descortinam as relações entre textos e outras práticas discursivas na obra do Círculo de Bakhtin. De forma geral, um enunciado age como um “elo” da cadeia de comunicação (literária, científica, religiosa, cotidiana, entre outras) na qual se insere. Ele sempre está “pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p.57). A metáfora dos “ecos” define o sentido responsivo desta categoria, pois, quando proferimos um enunciado, o fazemos para replicar, refutar, contestar, endossar ou objetar outros enunciados que precedem esse momento da comunicação. Neste sentido, considero a *graphic novel V for Vendetta* e a adaptação *V de Vingança* como enunciados e isto implica tomá-las a partir do horizonte social dos sujeitos que as produziram e a partir do contexto único e irrepetível no qual foram enunciadas.

Cabe ressaltar que o contexto na filosofia do Dialogismo assume um papel de extrema relevância porque “determina completamente e, por assim dizer, de dentro a estrutura de um enunciado” (VOLÓCHINOV, 2017, p.206). Segundo Volóchinov, o contexto de um enunciado é definido por sua situação mais próxima e por sua situação social mais ampla, isto é, tanto pelas condições que se desenvolvem na interação, bem como por condições mais gerais, por exemplo, um dado regime de governo, um tipo de norma ou ordem social vigente, uma tradição cultural enraizada em uma certa sociedade, entre outros tipos de causalidades históricas. Na teoria da adaptação (STAM, 2006; HUTCHEON, 2006), o contexto importa porque tanto os profissionais que produzem a

adaptação, quanto o público que a lê/assiste, operam em um enquadramento espaço-temporal específico que inclui conhecimentos e valores que afetam sua própria interpretação da obra adaptada. Linda Hutcheon (2006) considera que os contextos de criação e recepção de uma adaptação são tanto materiais, públicos e econômicos, quanto culturais, pessoais e estéticos e essa diversidade explica porque grandes mudanças no contexto de uma narrativa - como um cenário nacional - podem mudar radicalmente como a história adaptada é interpretada, ideológica e literalmente.

Para explorar os “ecos e ressonâncias” (BAKHTIN, 2016, p.57) que compõem e atravessam o *corpus* deste artigo, a análise de seus contextos de criação é, portanto, fundamental. No caso da *graphic novel V for Vendetta* (MOORE & LLOYD, 2005), a história foi publicada em fascículos entre os anos de 1982 e 1989, com a edição completa em 1990. Bakhtin considera que todo enunciado é definido por suas “marcas de alternância de sujeitos do discurso” (BAKHTIN, 2016, p.29), ou seja, os limites que definem seu princípio e seu fim. Trata-se da noção de que o enunciado é uma totalidade que cessa ao se passar a palavra<sup>5</sup> ao outro. Este princípio absoluto e esse fim absoluto do enunciado possuem suas particularidades na obra de Moore e Lloyd, já que o sexto fascículo, publicado em 1985, esperaria cerca de cinco anos para prosseguir em outra editora. *V for Vendetta* foi retomada apenas em 1988, na revista *Vertigo*, em colorido, a qual publicou mais quatro edições que foram finalizadas em 1989.

É importante observar que esta espera de cinco anos teve repercussão direta sobre os ecos discursivos que se desenvolveriam a partir de duas temporalidades distintas. Nas primeiras edições, as eleições legislativas se aproximavam e Moore acreditava em uma vitória óbvia do partido trabalhista inglês na Câmara dos Comuns, o que o fez rascunhar inicialmente um enredo com um tom mais otimista<sup>6</sup> para o futuro da Inglaterra. Com a vitória expressiva do partido conservador, liderado por Margaret Thatcher, Moore repensou o enredo da história e o tom pessimista assumiu a direção da sua narrativa. Em 1983, os conservadores não apenas ganharam novamente as eleições, pois já haviam vencido a de 1979, como também ampliaram seus assentos na Câmara. Atravessando as mudanças na política inglesa, a narrativa de *V for Vendetta* se desenvolveria em resposta à ascensão desta via conservadora neoliberal. Nas últimas edições, é possível observar o ápice de ceticismo do autor em relação à conjuntura em que vivia:

É 1988 agora. Margaret Thatcher está entrando em seu terceiro mandato e falando com confiança de uma liderança

---

5 No sentido metafórico, pois um enunciado não é necessariamente verbal.

6 Inicialmente, Moore pensou em escrever sobre um futuro baseado na vitória do partido trabalhista inglês, que começaria com a remoção de todos os mísseis norte-americanos de solo britânico, prevenindo a Grã-Bretanha de se tornar um alvo de uma guerra nuclear (MOORE; LLOYD, 2005, p. 272).

conservadora ininterrupta até o próximo século. Minha filha mais nova tem sete anos e a imprensa dos tabloides está disseminando a ideia de campos de concentração para pessoas com AIDS. A nova polícia de choque usa viseiras negras, assim como seus cavalos, e suas caminhonetes possuem câmeras de vídeo rotativas montadas no topo. O governo manifestou o desejo de erradicar a homossexualidade, mesmo como um conceito abstrato, e só podemos especular qual será a próxima minoria prejudicada pela legislação. Estou pensando em tirar minha família e sair deste país em breve, nos próximos dois anos. Está frio e mesquinho e eu não gosto mais daqui. Boa noite Inglaterra. Boa noite Home Service e V de Vitória. Olá à Voz do Destino e V de Vingança<sup>7</sup> (MOORE & LLOYD, 2005, p.6)

A obra de Moore atravessa, portanto, todo o período de força do governo de Thatcher, que, mesmo com um elevado quadro de desemprego, conseguiu se reeleger por quatro mandatos consecutivos. O caso de Margaret Thatcher foi um dos mais extremos da conjuntura neoliberal da década de 1980, pela pressão que conseguiu aplicar sobre as políticas assistenciais e sistemas “corporativistas” de relações industriais, que haviam fornecido proteção substancial aos setores mais fracos dos trabalhadores. Cabe lembrar como a elite conservadora rachou a classe trabalhadora e os sindicatos, implementando uma política de “livre mercado” que reviveu a velha divisão vitoriana de “pobres respeitáveis” e “não respeitáveis” (HOBSBAWM, 1995, p.330). O individualismo de mercado se desenvolveu com tal intensidade e respaldo que foi sintetizado pela frase da ex-primeira ministra: “Não há sociedade, só indivíduos” (HOBSBAWM, 1995, p.330). Não obstante o intervalo de cinco anos que influencia na mudança do entorno social da obra e da percepção do autor sobre os acontecimentos, *V for Vendetta* manteve uma linha narrativa crítica ao panorama político que se desenvolvia na Inglaterra, desde a primeira edição até a última.

Quando se trata da adaptação fílmica, também é adotado um tom crítico e sombrio, mas a transposição espaço-temporal da produção da narrativa incitou outros sentidos para a obra cinematográfica. Segundo a Warner Bros (2006), as irmãs Wachowski, ambas norte-americanas, possuíam um rascunho do *script*

---

7 No inglês: “It's 1988 now. Margaret Thatcher is entering her third term of office and talking confidently of an unbroken Conservative leadership well into the next century. My youngest daughter is seven and the tabloid press are circulating the idea of concentration camps for persons with AIDS. The new riot police wear black visors, as do their horses, and their vans have rotating video cameras mounted on top. The government has expressed a desire to eradicate homosexuality, even as an abstract concept, and one can only speculate as to which minority will be the next legislated against. I'm thinking of taking my family and getting out of this country soon, sometime over the next couple of years. It's cold and it's mean spirited and I don't like it here anymore. Goodnight England. Goodnight Home Service and V for Victory. Hello the Voice of Fate and V for Vendetta”.

desde os anos 1990 - com traços de muita semelhança ao texto da *graphic novel* - e apenas em 2005 começaram a modernizar a história. De forma geral, o arquétipo do roteiro se assemelha ao texto predecessor dos quadrinhos e narra a saga do herói V, ou Guy Fawkes, que, após ser torturado pelo governo, passa a exercer ações terroristas –bombardeio do parlamento, assassinato de funcionários de alto escalão etc. O longa-metragem seria lançado no dia 05 de novembro de 2005 (em alusão à Noite de Guy Fawkes no Reino Unido), mas por conta de ações terroristas na Europa, a estreia foi adiada para dezembro em dois locais importantes do circuito cinematográfico.

A primeira estreia, em dezembro de 2005, ocorreu na maratona Butt-Numb-A-Thon (BNAT) no estado do Texas, nos Estados Unidos. Nota-se que, à época, os Estados Unidos eram governados por George W. Bush e que o Texas era o estado em que o presidente eleito possuía seu maior número de eleitores. Logo em seguida, o filme estreou no 56º Festival Internacional de Cinema de Berlim, o Berlinale, em fevereiro de 2006, fazendo parte da lista de filmes a serem exibidos que estariam fora da competição. Cabe salientar que este festival tem tradicional destaque na exibição e divulgação de filmes do circuito europeu e, junto à V de Vingança, a edição 56 do festival foi caracterizada pela exibição de filmes como *Syriana* e *Caminho para Guantánamo* com forte conotação crítica ao Governo Bush<sup>8</sup>. A própria escolha estratégica dos locais de estreia parece manifestar, portanto, uma intenção por parte da produção do filme de dialogar criticamente com o então governo dos Estados Unidos.

Além dos filmes mencionados, esse diálogo com o Governo Bush foi característica comum de outras produções que circularam em meados dos anos 2000. Segundo Douglas Keller (2010), a produção de filmes que aludiam aos temas da guerra, do terrorismo, militarismo, e direitos humanos foi particularmente intensa neste período e fez parte do que o autor nomeia por “guerras cinemáticas”. Nesta década, foram produzidos tanto filmes inclinados a promover a política externa militarista e conservadora de Bush, quanto materiais que satirizaram ou confrontaram este modo de fazer política. Para o autor, em V de Vingança, paralelos com a política contemporânea dos Estados Unidos são óbvios:

Assim como o governo Bush-Cheney, o governo de Sutler é baseado no medo. [...] Definido em 20 anos no futuro, após a descrição enunciada por uma personagem ‘a guerra na América ficou cada vez pior quando palavras incomuns como ‘colateral’ e ‘rendição’ se tornaram assustadoras’, o filme inclui óbvias referências à América Bush-Cheney. No mundo de V de Vingança, o coração é proibido, homossexuais são violentamente

---

8 Enquanto o drama *Syriana* criticava a política do petróleo e sua intervenção sobre os Estados árabes do Golfo Pérsico, o documentário *Caminho para Guantánamo* denunciava as violações de Direitos Humanos do Governo Bush na base militar dos Estados Unidos, na ilha cubana.

perseguidos e a tortura é o tratamento de escolha para dissidentes em instalações que evocam o imaginário de Guantánamo e Abu Ghraib<sup>9</sup> (KELLER, 2010, p. 189-190).

À época do lançamento de *V de Vingança*, George W. Bush já havia firmado seu perfil neoconservador de governo, marcado pela orientação de política externa defensiva, a chamada Doutrina Bush, que se apoiava na retórica da guerra contra o terrorismo. Suas ações foram fortemente respaldadas pelo sentimento aglutinador de medo e patriotismo, galvanizados após os ataques às Torres Gêmeas de 11 de Setembro. Cabe ressaltar que este episódio foi fundamental para promover a guinada política que criaria um novo sentido de ordem social e de estabilidade em seu governo. Segundo David Harvey (2013):

Foi, contudo, naturalmente, o 11 de Setembro que forneceu o ímpeto para romper os hábitos dissolutos dos anos 1990. Ele proporcionou a abertura política não só para afirmar um propósito nacional e proclamar uma solidariedade nacional como também para impor a ordem e a estabilidade à sociedade civil em casa. Foi o combate ao terrorismo, imediatamente seguido pela perspectiva da guerra com o Iraque, que permitiu ao Estado acumular mais poder [...]. As críticas foram silenciadas como atitude antipatriótica. O inimigo externo malévolu tornou-se a força primordial por meio da qual exorcizar ou domar os demônios que espreitavam no interior (HARVEY, 2013, p.23-24)

O quadro de escalada autoritária promovida pela retórica maniqueísta do Governo Bush fornecia, portanto, um material enriquecedor para a produção de um filme de tipo distópico. O medo institucional, a iminente ameaça de guerra e o patriotismo associado à subordinação popular foram elementos que caracterizaram seus dois mandatos e que permitiram fazer um fácil paralelo entre realidade e ficção na produção fílmica. Esse diálogo entre o regime de Bush e as ditaduras totalitárias foi admitido pelo próprio diretor do filme, Jaimes McTeigue, quinze anos mais tarde:

Assim como Alan Moore e David Lloyd escreveram sua *graphic novel* original como uma resposta ao thatcherismo, estávamos enfrentando o regime de Bush e tentando fazer uma crítica sobre isso. O que realmente estávamos fazendo com o filme era dizer que muita política é cíclica; você sempre passa por momentos em que há ditadores fajutos para governos totalitários ou

---

9 No inglês: Like the Bush-Cheney administration, Sutler's administrations is based on fear [...]. Set around twenty years in the future, after, as one character puts it, "America's war grew worse and worse, when unfamiliar words like 'collateral' and 'rendition' became frightening", the film includes obvious references to Bush-Cheney America. In the world of *V for Vendetta*, the Koran is forbidden, homosexuals are violently persecuted, and torture is the treatment of choice for dissidents in facilities that evoke imagery of Guantanamo and Abu Ghraib.



reacionários. Estávamos segurando uma lupa para enxergar isso<sup>10</sup> (BLAND, 17 mar. 2021) .

É sempre oportuno lembrar que os profissionais envolvidos na adaptação de uma obra possuem suas próprias razões que os levam a escolher qual trabalho adaptar e em que mídia fazê-lo. Como descreve Hutcheon (2006), “eles não apenas interpretam aquele trabalho, mas eles também tomam uma posição sobre isso” (HUTCHEON, 2006, p.92). Uma adaptação pode assumir uma ou mais posições, dentre elas, fazer um tributo à uma obra histórica clássica, produzir um trabalho parodial/subversivo ou criar um meio de se engajar de forma mais ampla em uma crítica social e cultural. No caso de *V de Vingança*, a intencionalidade do diretor tem função crítica de intervenção direta na realidade. O filme, como afirma o diretor, foi tratado como uma “lupa”, ou seja, um instrumento para que o auditório pudesse “enxergar” os questionamentos dirigidos ao Governo Bush.

### 3. O Guy Fawkes da Conspiração da Pólvora para os quadrinhos

“O ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior” (STAM, 2006, p.22). Com a *graphic novel V for Vendetta*, não poderia ser diferente. Seu principal personagem é uma referência direta a um insurgente inglês do século XVII: o soldado Guy Fawkes, popularmente conhecido por tentar explodir o Parlamento britânico sem sucesso. Segundo Moore, a grande inspiração da personagem surgiu de uma ideia de David Lloyd enviada por carta:

Script: [...] Eu estava pensando, por que não retratamos ele como um Guy Fawkes ressuscitado com uma daquelas máscaras de papel machê, de capa e chapéu cônico? Ele ficaria muito bizarro e daria a Guy Fawkes a imagem que ele merece todos esses anos. Nós não deveríamos queimar o cara todo dia 5 de novembro, mas celebrar sua tentativa de explodir o Parlamento!<sup>11</sup> (MOORE & LLOYD, 2005, p. 274)

O trecho sobre “queimar o cara todo dia 05 de novembro” se refere ao Dia da Traição da Conspiração da Pólvora (*Gunpowder Treason Day*), que celebra a descoberta e captura do grupo de conspiradores, ou seja, um dia comemorado como vitória da monarquia inglesa. As festividades do dia cinco de novembro

---

10 No inglês: Just as Alan Moore and David Lloyd wrote their original graphic novel as a response to Thatcherism, we were taking on the Bush regime and trying to make a comment on that. What we were really doing with the film was saying that a lot of politics is cyclical; you always go through times where you have tin-pot dictators for totalitarian or reactionary governments. We were holding a magnifying glass to that.

11 No inglês: I was thinking, why don't we portray him as a resurrected Guy Fawkes, complete with one of those papier mâché masks, in a cape and conical hat? He'd look really bizarre and it would give Guy Fawkes the image he's deserved all these years. We shouldn't burn the chap every Nov. 5th but celebrate his attempt to blow up Parliament!

passaram por diversas modificações, inclusive por proibições, devido ao perigo dos fogos de artifício. Por muitos anos, antes das efígies de Guy Fawkes, outras figuras eram queimadas, como a imagem do papa e da prostituta da babilônia, alimentando um sentimento puritano e anti-católico. Apenas no século XVIII, a data passaria a ser chamada de noite de Guy Fawkes (CRESSY, 1992).

Na Inglaterra, este dia é conhecido, de forma geral, como a Noite das Fogueiras (Bonfire Night) e é celebrado anualmente em muitas cidades do país. O Guy Fawkes produzido por David Lloyd e Alan Moore é, assim, uma resposta de resignificação da história de Guy Fawkes, incorporado na máscara da personagem. A máscara de Guy Fawkes, usada por V, tanto na adaptação, quanto nos quadrinhos, é branca de bigode preto, com bochechas rosadas e sorriso enigmático de tom levemente irônico.

**Figura 1.** V com a máscara de Guy Fawkes (filme)



**Fonte:** McTeigue (2005).

Dentre outras características, a máscara é fundamental para sustentar o recurso do anonimato que torna mais verossímil a ação da personagem frente a um governo que a todos vigia e a todos controla. Além disso, a máscara renova noções que foram perdidas pela tradição inglesa. O sujeito que há séculos é maldito na noite das fogueiras é convidado a entrar nas páginas da revista como um anti-herói. Torna-se uma personagem típica “dos tempos modernos, que subverte o status quo e que transita com facilidade na tênue linha entre o certo e o errado, entre o pecado e a virtude” (GUIMARÃES, 2009, p. 76). Em vez de queimar o símbolo de Guy Fawkes, Lloyd sugere celebrá-lo por sua coragem de tentar explodir o Parlamento. É uma proposta de intervenção direta na memória social inglesa.

Há, contudo, uma diferença crucial entre história e ficção, especialmente entre as duas obras de ficção. O Guy Fawkes da história da Inglaterra desejava derrubar o governo protestante do rei James I, considerado usurpador do trono,

e instaurar um governo católico em seu lugar. Já o Guy Fawkes da graphic novel tinha outras ambições ideológicas: sua motivação era anarquista. Seu propósito era derrubar o Estado e instaurar um modelo de sociedade sem classes, horizontal e popular. O giro ideológico entre a inspiração e os quadrinhos é muito grande, especialmente se consideramos que o anarquismo é uma ideologia que surgiu também como resposta combativa às monarquias europeias.

Por outro lado, as referências anarquistas da adaptação foram inteiramente retiradas. Explicitamente o filme destaca as ambições subversivas de Guy Fawkes, mas não fornece qualquer proposta de alternativa ao governo autoritário. No filme, o governo é caracterizado como o inimigo do povo e Guy Fawkes representa o povo. Mas quem é o “povo”? Quais são seus interesses? Por qual projeto de sociedade luta o povo? O que inspira o V da adaptação, além do sentimento de vingança e das referências literárias de Shakespeare e do teatro burlesco? Quais são suas inspirações políticas? Do que se tratam as ideias de justiça e liberdade tantas vezes repetidas pela personagem? O filme não fornece respostas. O Guy Fawkes das telas do cinema parece ter passado por um processo de ocultação de suas posições político-ideológicas, estratégia que usualmente agrada mais a Hollywood. Por sua vez, esse processo de suavização da personagem a diferencia fundamentalmente em relação aos quadrinhos: a motivação da personagem fílmica se encerra na busca pela vingança por si só.

Neste ponto, cabe adicionar que todo o processo de edição e montagem do filme certamente lhe atribuiu muitas supressões necessárias e outras propositais para atender às demandas de mercado. Nesse sentido, justifica-se porque algumas das cenas de violência permanecem na adaptação fílmica, mas a personagem altera substancialmente o conteúdo do seu discurso político. Essa alteração pode se inserir no que Robert Stam (2006) chama de “desliteralizar o texto”, muito comum nas adaptações cinematográficas,

uma vez que o romance passa por uma máquina de adaptação que remove todas as excentricidades autorais ou os “excessos”. A adaptação é vista como uma espécie de purgação. O romance, em nome da legibilidade para a audiência das massas, é “purificado” das ambiguidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas. A corrente estética dominante é compatível com a censura econômica, já que as mudanças exigidas numa adaptação são feitas em nome da soma de dinheiro gasta e dos lucros esperados <sup>12</sup> (STAM, 2006, p.45).

Diferente do escritor Alan Moore (avesso à adaptações cinematográficas de suas obras), as irmãs Wachowski e o diretor James McTeigue, que já

---

12 No inglês: From another economic angle, expensive collaborative art forms like operas, musicals, and films are going to look for safe bets with a ready audience—and that usually means adaptations.

estiveram à frente de outras grandes produções, provavelmente se inclinaram para uma personagem que permitisse uma abertura identitária mais elástica para uma audiência mais diversa do que a dos quadrinhos. Trata-se, portanto, de um movimento contido na construção da adaptação fílmica, que necessariamente passará por uma transformação, visto que o *script* de uma *graphic novel* será necessariamente distinto do roteiro de um filme. Filtros, seleções e revisões são inerentes, portanto, a esse processo.

Somam-se ainda as censuras econômicas às quais as obras cinematográficas de grande porte estão sujeitas. Cabe salientar que a produção de filmes de ampla circulação tanto faz parte de uma criação artística, quanto se insere na lógica de uma mercadoria, que atende aos interesses lucrativos dos seus produtores. A deslitteralização do texto, portanto, não é neutra e também se caracteriza por escolhas estratégicas do que deve ser purificado ou não. A conformação à corrente estética dominante e as exigências dos investidores responde a sujeitos e demandas que falam de um lugar social, que apoiam certas ideologias, enquanto condenam outras. Assim, essa deslitteralização pela qual passa o texto adaptado se trata, efetivamente, de uma operação ideológica. Como estratégia, a aparência da suavização ideológica da personagem, e apenas como aparência, agrada Hollywood, porque disfarça os discursos que possam descontentar espectadores avessos a obras “políticas”, ao mesmo tempo em que se utiliza de ideologias sem precisar nomeá-las como tal. Como descreve Linda Hutcheon (2006), as formas de arte colaborativas que dispõem grandes somas de dinheiro “buscam apostas seguras com o público – e isso geralmente significa adaptações” (HUTCHEON, 2006, p.87). O anti-herói revolucionário, para chegar nas telas de Hollywood, seguramente passou por um longo e exaustivo processo de ajuste às expectativas de investimento e de retorno financeiros.

#### 4. O embate fascismo vs. Anarquismo

Segundo Alan Moore, a *graphic novel* *V for Vendetta*

era especificamente sobre coisas como “fascismo e anarquia. As palavras fascismo e anarquia não aparecem em nenhuma parte do filme. O filme virou uma parábola da Era Bush por pessoas tímidas demais para fazerem uma sátira política do seu próprio país<sup>13</sup> (GIFFORD & KIDDER, 2018, p.94).

A aborrecida afirmação de Alan Moore revela, sobretudo, como a adaptação pode ser mal recebida, conotando um sentimento de traição,

---

13 No inglês: specifically about things like fascism and anarchy. The words 'fascism' and 'anarchy' occur nowhere in the film. It's been turned into a Bush-era parable by people too timid to set a political satire in their own country.

profanação ou ilegitimidade, principalmente por aquele que escreveu a obra original. A principal acusação do roteirista é a de que a sua trama foi injustiçada por ter perdido o sentido principal: o embate entre as ideologias do fascismo e anarquismo.

Não desmerecendo a crítica do autor, é preciso, contudo, desfazer um certo degrau hierárquico que costuma ser criado entre a literatura e a adaptação cinematográfica, na qual a obra escrita está geralmente acima da obra audiovisual. É preciso chamar a atenção para o aspecto de que cada criação artística é única e irrepetível. Segundo Robert Stam:

a recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e freqüentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada Era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira (STAM, 2006, p.48-49).

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação. Enquanto enunciado, a obra de Moore e Lloyd (2005) e a adaptação de James McTeigue (2005) estão “plenas de tonalidades ideológicas” (BAKHTIN, 2016). Além de expressar o estilo, os sentidos, os valores e os matizes dados por seus autores, *V de Vingança*, em suas duas versões, representa duas expressões situadas, produzidas em meios e contextos histórico-sociais distintos. Dessa maneira, havia mais coerência produzir *V de Vingança* em 2005 como parábola da Era Bush do que como crítica ao thatcherismo.

No caso da *graphic novel*, a orientação anarquista do roteirista e seu contexto de denúncia ao neoliberalismo conservador inglês, levaram a criação de um embate narrativo, que opõe o fascismo ao anarquismo. A partir da densa rede informacional da qual emergiu a *graphic novel*, o filme elaborou suas escolhas, selecionou, recortou, adicionou, ignorou certos elementos e manteve outros. Isto é, efetivamente transformou o texto lido. Neste processo, o embate da trama da *graphic novel* sofreu uma mudança fundamental.

Em relação à supressão das palavras anarquia e fascismo, ela não é integral. Há apenas uma cena onde a palavra anarquia aparece no filme e é em uma das cenas finais, quando um indivíduo assalta uma loja com arma de fogo, portando a máscara de Guy Fawkes, e grita “a anarquia chegou ao Reino Unido” (MCTEIGUE, 2005). Além de ser uma redução hiperbólica do que significa “anarquia” do ponto de vista de Bakunin (1990) e suas correntes sucessoras, a palavra surge em um contexto de criminalização, e não de libertação, como na *graphic novel* de Moore e Lloyd (2005). Quanto à palavra “fascismo”, apesar de ser suprimida, toda a caracterização conceitual do partido, dos órgãos de Estado, seus funcionários e do ambiente das cenas resgata fortemente elementos de um regime fascista e totalitário, no sentido construído por Hannah Arendt (2013),

aquele no qual as massas são instadas a participar ativamente de um projeto autoritário de poder.

A explicitação do nome das ideologias em fricção, contudo, não deixa de ter importância. Na *graphic novel*, a arena de forças que move a trama está escancarada. É mais fácil reconhecer o que o antagonista e o protagonista representam. O objetivo de V é destruir o Estado fascista inglês em todos os seus órgãos – estes construídos como entidades que usurpam o povo. A palavra “anarquia” é citada do começo ao fim do livro e há um quadrinho particular que demonstra a visão da personagem sobre isso. Trata-se de uma conversa que V trava com a estátua da justiça que fica no topo do edifício do tribunal central criminal em Londres, popularmente conhecido como Old Bailey.

Nesta cena, V falando consigo mesmo, dubla a voz da estátua e cria um diálogo em que a justiça é personalizada como companheira amorosa que o traiu<sup>14</sup>. Gesticulando em direção à estátua, V acusa a justiça de sempre ter uma “queda por um homem de uniforme”<sup>15</sup> (MOORE & LLOYD, 2005, p. 40). O clima de decepção sombria que ilustra a cena segue da afirmação de um novo amor por V, cujo nome seria “anarquia” e ela o teria ensinado “mais como uma dama do que você [a justiça] jamais fez”<sup>16</sup> (MOORE & LLOYD, 2005, p. 41).

**Figura 2.** Diálogo com a justiça (*graphic novel*)



**Fonte:** Moore e Lloyd, 2005, p.41

14 Há uma certa dose de heteronormatividade e misoginia na cena (já que o mito da mulher frágil e ingênua surge aqui e em alguns momentos da composição da obra, inclusive na personagem Evey).

15 No inglês: I found out you always did have an eye for a man in uniform.

16 No inglês: more as a mistress than you ever did!

Esta cena do diálogo com a justiça, que não foi transposta para o filme, preserva muito da filosofia do anarquismo clássico, que se desenvolveu desde o século XIX, no cerne das lutas dos movimentos operários. O descrédito total com o Estado moderno e seus aparatos de poder, observado na obra, pode ser recuperado em algumas ideias de Bakunin (1990):

Nenhum Estado, nem mesmo o mais republicano e democrático, nem mesmo o estado pseudo-popular contemplado por Marx, em essência, representa qualquer coisa além do governo das massas de cima para baixo, por uma minoria educada e com isso privilegiada que supostamente entende os interesses reais das pessoas melhor do que as próprias pessoas. Assim, é absolutamente impossível que as classes proprietárias e governantes satisfaçam o desejo e as demandas das pessoas. Um instrumento permanece – a coerção estatal, essencialmente o próprio estado, pois o estado significa coerção, dominação por meio da coerção, camuflada se possível, mas sem cerimônias e evidente, se necessário <sup>17</sup>(BAKUNIN, [1873] 1990, p. 157-158).

Tanto em Bakunin (1990), quanto em Moore & Lloyd (2005), Estado e coerção, Estado e violência caminham juntos. São indissociáveis. Do ponto de vista de Bakunin (2006), a justiça, enquanto subordinada ao aparato estatal, apenas funciona para manter a classe privilegiada no poder, e a liberdade política, ou seja, a liberdade dentro do Estado é inexoravelmente uma “mentira” (BAKUNIN, 1990, p. 217). V for Vendetta (MOORE & LLOYD, 2005) trabalha ao longo das páginas com a noção de que o governo produz um jogo de linguagem pernicioso, que promete garantir segurança e ordem quando, na verdade, fornece a todos uma grande ilusão.

Quando se trata do filme, parte-se de outra construção narrativa. O anarquismo é substituído por uma ideia vaga de representação popular. No começo do filme, o seguinte diálogo marca o lado protagonizado pelo anti-herói V, quando a heroína Evey se dirige a ele, perguntando:

- Quem é você?
- Quem? “Quem” é senão a forma que segue a função do conteúdo e o que sou é um homem mascarado [...]. Estou apenas comentando sobre o paradoxo de perguntar a um

---

17 No inglês: No state, howsoever democratic its forms, not even the reddest political republic – a people’s republic only in the sense of the lie known as popular representation – is capable of giving the people what they need: the free organization of their own interests from below upward, without any interference, tutelage, or coercion from above. That is because no state, not even the most republican and democratic, not even the pseudo-popular state contemplated by Marx, in essence represents anything but government of the masses from above downward, by an educated and thereby privileged minority which supposedly understands the real interests of the people better than the people themselves. Thus it is absolutely impossible for the propertied and governing classes to satisfy the people’s passion and the people’s demands. One instrument remains – state coercion, in word the state, for the state means coercion, domination by means of coercion, camouflaged if possible but unceremonious and overt if need be.

homem mascarado quem ele é. Mas, nesta auspiciosa noite, permita-me, em vez de lhe dizer um mero nome, descrever o caráter desta personagem de drama. Voilà! Um humilde veterano de teatro vaudevilliano, escalado como vítima e vilão pelas vicissitudes do destino. Esta máscara não é um mero vestígio de vaidade. É um vestígio da *vox populi*, agora vazia e desaparecida. No entanto, esta visita valorosa de um problema passado<sup>18</sup> permanece vivificada e jurou derrotar esses vermes venais e virulentos, vanguardistas e garantir a violação violentamente viciosa e voraz da volição. O velho veredito é a vingança, uma vingança tida como votiva, não em vão, pois o valor e a veracidade de tal justificarão um dia o vigilante e o virtuoso<sup>19</sup> (MCTEIGUE, 2005, 07:25 – 08:35).

V, assim, não expõe posições político-ideológicas explicitamente, apenas é movido pelo seu “veredito final”: um desejo forte de vingança pessoal, vingança à qual a personagem atribuiu “valor” e “veracidade”. E, por sua vez, sua vingança pessoal se confunde com a representação que pretende cumprir. V diz que a máscara é um vestígio da *vox populi* (voz do povo). Portanto, se o personagem cumpre sua vingança individual, ele também cumpre a vontade popular de libertação. A missão final do protagonista, que é explodir o parlamento inglês, é o fio condutor desta narrativa.

Nos quadrinhos, a sede do governo – as casas do Parlamento - é explodida nas primeiras páginas. Colocando a destruição do prédio do governo como objetivo maior da trama cinematográfica e como símbolo que pode “mudar o mundo” (o conteúdo dessa mudança não é desenvolvido pelo filme), o filme destaca mais o resultado, os fins, do que o processo. Nos quadrinhos, o processo de libertação é mais valorizado, uma vez que a representação do anarquismo de Alan Moore e David Lloyd trabalha no sentido de conscientizar paulatinamente as massas populares, a fim de atingir uma libertação coletiva, por meio da ação direta. É provável que o filme por estar mais limitado pelo seu formato (o de um tempo mais curto que demanda menos enredo e um ritmo mais acelerado), a ideia de uma missão mais contundente (a explosão do Parlamento como objetivo final) pode ter sido um recurso de captura do espectador na trama

---

18 Para fins de elucidação desta citação e da sua importância na compreensão do objetivo de vingança do protagonista, cabe informar que o sentido da “visita valorosa de um problema passado” se refere a ele próprio. A visita que jura derrotar os vermes venais é o próprio protagonista.

19 No inglês: Who are you? Who? Who is but the form following the function of what and what I am is a man in a mask [...]. I'm merely remarking upon the paradox of asking a masked man who he is. But on this most auspicious of nights, permit me then, in lieu of the more commonplace sobriquet to suggest the character of this dramatic persona. Voilà! In view, a humble vaudevillian veteran cast vicariously as both victim and villain by the vicissitudes of fate. This visage, no mere veneer of vanity is a vestige of the *vox populi*, now vacant, vanished. However, this valorous visitation of a bygone vexation stands vivified and has vowed to vanquish these venal and virulent vermin vanguarding vice and vouchsafing the violently vicious and voracious violation of volition. The only verdict is vengeance, a vendetta held as a votive not in vain, for the value and veracity of such shall one day vindicate the vigilant and the virtuous.



da história. No entanto, essa escolha não é apenas de ordem técnica. No lugar do sentido processual da ação coletiva, o filme opta por uma abordagem salvacionista, que dá destaque ao papel individual do protagonista na libertação daquela sociedade.

Esta relação direta que o filme estabelece entre a vontade individual (do protagonista) e a vontade geral (do povo oprimido) dialoga com a tradição associativa do liberalismo. No liberalismo associativo, predominantemente produzido por pensadores anglófonos (John Locke, Stuart Mill e Alexis de Tocqueville), dá-se um estímulo ao ambiente associativo, não subordinado ao Estado. O indivíduo pode se associar livremente, mas o foco está no indivíduo, que tem prioridade sobre o coletivo.

Nessa chave de leitura, ao buscar seus próprios interesses, os indivíduos estão necessariamente contribuindo para o bem comum. Da mesma forma, V ao buscar concretizar seu projeto de vingança pessoal, defende estar contribuindo para a vontade geral: a voz do povo. No pensamento liberal, torna-se comum justificar as ações humanas pelo interesse próprio, a ponto de reduzir essa explicação a uma tautologia: se V (na adaptação) cumpre seu próprio interesse, está necessariamente cumprindo o interesse geral, uma vez que o interesse geral é uma soma dos interesses individuais. Trata-se da relação entre egoísmo e racionalidade que Hirschman (1979) descortina na história das ideias do liberalismo.

O foco dos quadrinhos no processo e no coletivo é facilmente reconhecido pelo fechamento da narrativa com a morte de V e a subsequente tomada de seu lugar pela coadjuvante feminina, que se percebe como parte daquele ideal e o utiliza para convocar as massas. Nas páginas finais, V, que passa a ser Evey, conversa corpo-a-corpo com uma multidão e apresenta a anarquia como outro caminho a ser escolhido em relação ao regime totalitário: um caminho revolucionário (figura 03). No filme, Evey não se torna V e, assim como a multidão de mascarados que aparece na cena final (figura 04), ela apenas assiste à explosão do Parlamento.

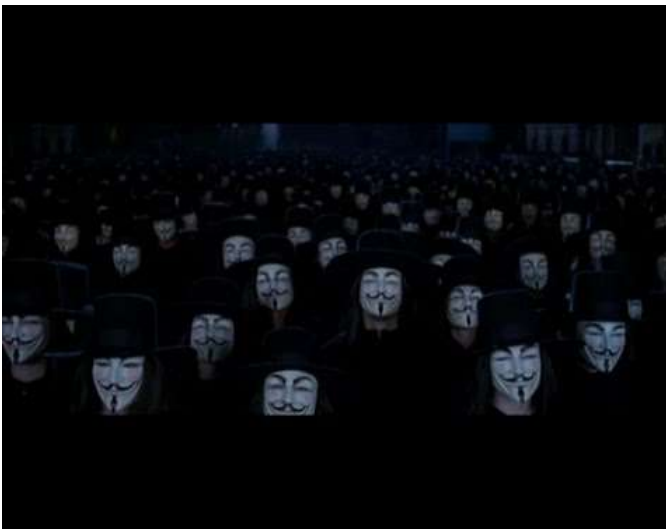
Na representação fílmica, a adesão popular não é necessariamente participação popular. Como se observa no fragmento acima (figura 04), a imagem do povo é construída à semelhança metadiscursiva de uma plateia de cinema (enfileirada, direcionando o olhar para um ponto focal, em ambiente pouco luminoso), que assiste à explosão como uma espécie de cena final, previamente planejada pelo espetáculo do protagonista. Tomar o povo como plateia, embora seja um recurso perspicaz de criar identidade com os espectadores que frequentaram as salas de cinema, alude a uma construção passiva e homogênea de coletividade. Além disso, o filme não insere referências políticas evidentes de uma pauta construtiva, e não apenas destrutiva, de um modelo de sociedade. Ao se fechar a cortina do protagonista, ao se encerrar sua vingança, o que viria depois?

**Figura 3.** Diálogo com o povo (*graphic novel*)



**Fonte:** Moore e Lloyd, 2005, p.258

**Figura 4.** O povo após a explosão do Parlamento (*filme*)



**Fonte:** McTeigue, 2005

Quanto à construção do fascismo, em ambas as obras, este aparece com referências bastante explícitas. No filme, promove-se até um certo didatismo em algumas das referências, como o nome do ditador, que nos quadrinhos é chamado de Adam Susan e, no filme, é chamado de Adam Sutler, em nítida referência a Adolf Hitler. Essas semelhanças são importantes para que o espectador possa capturar as pistas intertextuais dos dois maiores

representantes do totalitarismo na Europa: o fascismo italiano e o nazismo alemão. Há, contudo, algumas diferenças e uma delas está no lema do partido. Nos quadrinhos: “força através da pureza, pureza através da fé”. No filme: “força através da união, união através da fé”. Observa-se que a palavra “pureza” é substituída pela palavra “união” na adaptação. Esse movimento de transformação parece dialogar com o contexto de produção da obra cinematográfica, mencionado na primeira sessão deste artigo. A palavra “pureza” intertextualiza intimamente o racismo ariano de Adolf Hitler: o projeto de purificar a raça alemã daqueles que eram considerados indesejáveis. No filme, a opção pela substituição da palavra “pureza” por “união” intertextualiza criticamente discursos do presidente George W. Bush no começo dos anos 2000, que incitava cidadãos de todo o mundo a se unirem na luta contra o terrorismo. A máxima de Bush de que cada nação deveria escolher se estava “conosco ou com os terroristas” (“ou você está conosco, ou está com os terroristas”<sup>20</sup>) foi emblemática do espírito salvacionista pautado na união através do medo.

Enquanto os quadrinhos trabalham explicitamente com o embate entre anarquismo e fascismo, o filme oculta um dos lados do embate (o lado do protagonista), o que inevitavelmente o direciona para uma abordagem maniqueísta. Na adaptação, apesar de suas contradições e da violência como meio para chegar à redenção final, V assume o lado moral do bem contra o mal, do certo contra o errado, da verdade contra a mentira. Em um dos trechos do filme é possível visualizar essa construção dicotômica, quando V invade o canal de televisão e afirma que “as palavras oferecem um significado e, para aqueles que ouvem, a enunciação da verdade. E a verdade é que há algo terrivelmente errado com o país. Crueldade e injustiça, intolerância e opressão”<sup>21</sup> (MCTEIGUE, 2005, 18:20-19:30).

## 5. Conclusão

Tomando os três elementos analisados, torna-se mais fácil compreender o poder de disseminação da obra V de Vingança (MOORE & LLOYD, 2005; MCTEIGUE, 2005) em suas duas expressões narrativas. A análise de seu processo criativo revela a sua situabilidade, mas também a sua atualidade. Em ambas as obras, V de Vingança surge como resposta a dois momentos de intenso debate político: os governos conservadores de Margareth Thatcher e de George W. Bush. Tanto os quadrinhos quanto o filme partiram da tentativa de se contrapor à conformação de um mundo que impunha um modelo excludente de sociedade como solução para crises políticas.

---

20 No inglês: Every nation in every region now has a decision to make: either you are with us or you are with the terrorists (TEXT, 20 set. 2001)

21 No inglês: words offer the means to meaning and, for those who will listen, the enunciation of truth. And the truth is there is something terribly wrong with this country, isn't there? Cruelty and injustice, intolerance and oppression.

Para isso, os autores condensaram a criação de uma outra utopia possível para a vida em sociedade a partir do anti-herói V. Trata-se de um protagonista que cai facilmente no gosto popular. V, sobretudo, choca o leitor, rompendo com as amarras morais, ao explodir, nas primeiras páginas, no caso da *graphic novel*, ou, nas últimas, no caso do filme, uma instituição estatal: o parlamento. Essa proposta de construção do protagonista vai buscar na história de Guy Fawkes a inspiração para ressignificar a própria história inglesa – dentro e fora dos limites dessas obras – refratando e refletindo sua própria realidade. Na adoção de um protagonista com inspiração histórica, V de Vingança (MOORE & LLOYD, 2005; MCTEIGUE, 2005) faz uma mistura reflexiva sobre a linha tênue entre a distopia literária e a concretude da realidade social.

Na relação entre essas duas obras, contudo, surgem diferenças importantes. Na construção do anti-herói V, a *graphic novel* deixa explícita suas referências anarquistas, seu propósito de derrubar o Estado e instaurar um modelo de sociedade de base popular. No filme, as referências anarquistas são suprimidas e a personagem principal é reconfigurada ideologicamente pelo viés do liberalismo associativo, produzido a partir de um processo de ocultação de posições políticas evidentes. O filme destaca as ambições subversivas da personagem, mas não manifesta alguma proposta ou plano de alternativa ao governo autoritário. Esse movimento de suavização da personagem foi interpretado como recurso de “desliteralizar o texto” (STAM, 2006), muito comum nas adaptações cinematográficas, a fim de retirar os “excessos” que podem prejudicar a recepção de uma obra de massa, que atinge sujeitos de horizontes valorativos muito diversos. Esse recurso é compreendido como operação ideológica que responde principalmente às censuras econômicas, às demandas de investidores e às correntes estéticas dominantes que atravessam a produção de um filme Hollywoodiano.

Na construção do embate entre totalitarismo e anarquismo, foram ressaltadas outras diferenças entre adaptação e literatura. No caso dos quadrinhos, as referências ao anarquismo e ao fascismo são evidentes e tomam muitas páginas, incluindo pistas escritas e visuais e muitos intertextos em relação aos regimes nazifascistas. No caso da adaptação fílmica, o fascismo é reiterado principalmente na composição visual da obra (nas cenas, gestos e símbolos do partido), enquanto o lado do protagonista é diluído em uma ideia vaga de representação popular.

O V da adaptação fílmica não possui ideologias explícitas e é movido apenas pelo seu “veredito final”: um desejo forte de vingança pessoal, vingança na qual a personagem atribuiu “valor” e “veracidade”. Esta vingança se confunde com a voz do povo que alega vestir, através da máscara. O filme faz então uma relação direta entre a vontade individual e a vontade geral, dialogando com a tradição associativa do liberalismo. Argumentou-se que essa ocultação ideológica de um dos lados do embate, inevitavelmente direcionou a narrativa

fílmica para uma abordagem maniqueísta. Na adaptação, apesar do uso da violência crua como meio para chegar à redenção final, V assume o lado moral do bem contra o mal, da verdade contra a mentira.

Independentemente de suas diferenças, e talvez exatamente pelas suas diferenças e permutas, que podemos compreender como a história V de Vingança, em suas duas expressões, são obras potentes para fornecer signos que dialogam com noções de liberdade e de desestabilização da ordem social. Suas distintas posições ideológicas abrem um leque de possibilidades para atingir sujeitos dos mais distintos matizes ideológicos (do anarquismo ao liberalismo, da esquerda à direita). Paradoxalmente, a relativa estabilidade dos significados das obras reside, justamente, no seu rico repertório de instabilidade. Isto porque a construção das narrativas de V de Vingança, especialmente de seu protagonista, nos instiga desconfortavelmente a torcermos nossa reflexão sobre a “normalidade” das relações sociais. As duas obras são, sobretudo, profundamente tensionadoras, pois trabalham com a ideia da criação radical de outros mundos, por meio da instalação do caos e da desobediência. Como são obras que tocam em lados radicalmente distintos do espectro político, tanto à direita, quanto à esquerda da díade, a personagem V abre um leque profundamente amplo para que seus interlocutores signifiquem suas ações e utopias.

## Referências

ARENDR, H. 2013. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. SP: Companhia das Letras.

BAKHTIN, M. 2016. *Gêneros do Discurso*. SP: Editora 34.

BAKUNIN, M. 2006. A comuna de paris e a noção de estado. Trad: Natalia Montebello. *Revista Verve*. São Paulo, p. 75-100, [1871] 2006.

\_\_\_\_\_. 1990. *Statism and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University Press.

BLAND, S. 17 mar. 2021. “We were projecting forward” – James McTeigue on V for Vendetta at 15. *Little White Lies*, Londres, 17 mar. 2021. Accessed on 29/05/2021 at <https://lwlies.com/articles/the-legacy-of-v-for-vendetta-james-mcteigue/>

CRESSY, D. 1992. The Fifth of November Remembered. In PORTER, Roy (org). *Myths of the English*. Polity Press.

GIFFORD, J.; KIDDER, O. U. 2018. Alan Moore and anarchist praxis form. In: DIPAULO, Marc (org.). *Working-Class Comic Book Heroes: Class Conflict and Populist Politics in Comics*. University Press of Mississippi.

GUIMARÃES, D. 2011. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.34, n.1, p. 189-211, jan./jun.

HARVEY, D. 2013. *O novo imperialismo*. SP: Edições Loyola.

HIRSCHMAN, A. O. 1979. *As paixões e os interesses: argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo*. SP: Paz e Terra.

HOBBSAWM, E. 1995. *A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. SP: Companhia das Letras.

KELLER, D. 2010. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Oxford: Wiley-Blackwell.

MCTEIGUE, J. (Diretor). 2005. *V for Vendetta* [Filme Cinematográfico].

MOORE, A; LLOYD, D. 2005. *V for Vendetta*. NY: Vertigo.

STAM, R. 2006. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 51, p. 019-053.

TEXT: President Bush Addresses the Nation. 20 set. 2021. *Washington Post*, Washington. Accessed on 15/05/2021 at [https://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress\\_092001.html](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/specials/attacked/transcripts/bushaddress_092001.html)

VOLÓCHINOV, V. 2017. *Marxismo e filosofia da linguagem*. SP: Editora 34.

XAVIER, L. G. 15 mar. 2018. Comissão externa vai acompanhar investigações sobre assassinato de Marielle Franco. *Agência Câmara de Notícias*: Brasília. Accessed on 01/04/2021 at: <https://www.camara.leg.br/noticias/533866-comissao-externa-vai-acompanhar-investigacoes-sobre-assassinato-de-marielle-franco/>