



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E
EXTENSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LATU SENSU EM COMUNICAÇÃO
JORNALÍSTICA

JACKSON VIAPIANA

UMA ANÁLISE DOS EFEITOS DA SUBVERSÃO NA INDÚSTRIA CULTURAL A
PARTIR DO ESTUDO DA MÁSCARA DE *V DE VINGANÇA*

SÃO PAULO

2016

JACKSON VIAPIANA

**UMA ANÁLISE DOS EFEITOS DA SUBVERSÃO NA INDÚSTRIA CULTURAL A
PARTIR DO ESTUDO DA MÁSCARA DE *V DE VINGANÇA***

Ensaio de Conclusão de Curso de
Especialização em Comunicação Jornalística,
exigência para a obtenção do grau de
Especialista em Jornalismo Cultural, sob
orientação do professor Dr. Jose Eduardo
Montechi Valladares de Oliveira

SÃO PAULO

2016

RESUMO

O presente estudo propõe analisar os efeitos contraditórios da comercialização da obra *V de Vingança* no contexto do atual estágio de mundialização do capital. A partir da leitura do capítulo intitulado *Indústria Cultural: Esclarecimento como Mistificação das Massas*, da obra fundamental sobre o conceito de Indústria Cultural *Dialética do Esclarecimento*, de autoria dos filósofos da Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Max Horkheimer, este ensaio se fundamenta em três estudos de caso - o surgimento do grupo hacktivista *Anonymous*, o movimento *Occupy Wall Street* e a jornada de manifestações de Junho de 2013 - para expor as contradições geradas pela comercialização da subversão contida na obra em análise, bem como seus aspectos aspiracionais sobre movimentos de protesto do novo século.

This study proposes to analyze the contradictory effects of the commercialization of the artwork *V for Vendetta* in the context of the current stage of globalization of capital. From the reading about the chapter titled *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, from the fundamental work about the concept of Culture Industry *Dialectic of Enlightenment*, authored by philosophers of the Frankfurt School Theodor Adorno and Max Horkheimer, this essay is based on three case studies - the rise of the hacktivist group *Anonymous*, the *Occupy Wall Street* movement and the journey of demonstrations in June 2013, in Brazil - to expose the contradictions generated by the marketing of subversion contained in the artwork in question, as well as its aspirational aspects over the new century protest movements.

Palavras-chave: *V de Vingança*, Indústria Cultural, hacktivismo, *Anonymous*, *Occupy Wall Street*, Junho de 2013

Key-words: *V for Vendetta*, Culture Industry, hacktivism, *Anonymous*, *Occupy Wall Street*, 2013 protests in Brazil

SUMÁRIO

Introdução.....	4
1. A obra <i>V de Vingança</i>.....	8
1.1 Totalitarismo e terror.....	11
1.2 Anarquia e anarcoterrorismo.....	14
1.3 Herói e anti-herói.....	17
1.4 Teatralidade grega.....	22
1.5 Da distopia à utopia.....	23
2. <i>V de Vingança</i>, Indústria Cultural e apropriação da subversão pelo consumo de massas.....	26
3. Caso <i>Anonymous</i>	41
4. Caso <i>Occupy Wall Street</i>.....	50
5. Caso Junho de 2013.....	56
Conclusão.....	61
Bibliografia.....	65

INTRODUÇÃO

Este ensaio tem por objeto de estudo confrontar a hipótese da diluição total do sentido subversivo da obra *V de Vingança*, no contexto de sua reprodução e comercialização como produto de cultura de massa da indústria cultural, com a apropriação política dos sentidos contidos na máscara do personagem V por movimentos espontâneos de viés libertário e anticapitalista organizados nas redes sociais neste início do novo século.

Para compreender as contradições embutidas no produto cultural *V de Vingança*, bem como seus efeitos sociais, que este ensaio pretende destrinchar nos próximos capítulos, recorro à leitura da obra *Dialética do Esclarecimento*, mas especificamente no seu capítulo *Indústria Cultural: Esclarecimento como Mistificação das Massas*, bibliografia básica dos estudos sobre o fenômeno da indústria cultural nascente, escrito na década de 1940 pelos filósofos da chamada Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Max Horkheimer.

É a partir da angulação crítica do conceito de indústria cultural formulado por esses autores que este trabalho irá tentar compreender a inspiração da obra em questão, na sua versão original de romance gráfico e, mais particularmente, na sua forma cinematográfica de 2006, sobre a militância política de feições anarquistas do grupo hacktivista *Anonymous* ao redor do mundo, bem como suas influências sobre movimentos de rua de orientação *antiestablishment*, no contexto do *Occupy Wall Street*, nos Estados Unidos, em fins de 2011 e início de 2012, e nas jornadas de manifestações populares de Junho de 2013, no Brasil.

A série distópica de quadrinhos *V de Vingança* (em inglês, *V for Vendetta*) começou a ser escrita em 1981 e teve seus primeiros capítulos publicados originalmente no ano seguinte pela revista *Warrior*, na Inglaterra. Com o cancelamento do veículo impresso, a série foi interrompida no ano de 1985. Sua retomada se daria apenas em 1988, desta vez sob a chancela da editora de HQs DC Comics, que publicou a série até sua conclusão, em 1989. Foi nesse período que *V de Vingança* adquiriu popularidade, dado o alcance da produção em série realizada pela nova editora. Nos EUA, a obra foi publicada em setembro de 1988 pelo selo Vertigo, braço adulto da DC Comics, no formato de *graphic novel*, e no Brasil, chegou às bancas em 1989 pela editora Globo, que adotou o formato de uma minissérie em cinco partes.

A conclusão da HQ, em 1989, coincidiu com o ano da queda do Muro de Berlim, evento histórico que selaria simbolicamente o fim da Guerra Fria, confronto ideológico iniciado após

o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que separou o mundo em dois blocos político-econômicos antagônicos. No argumento criado pelo escritor Alan Moore e ilustrado pelo desenhista David Lloyd, um anti-herói mascarado, que se apresenta com o codinome V, recorre a práticas terroristas para desestabilizar um Estado governado por um partido totalitário na Inglaterra de um futuro paralelo, no ano de 1997 - quase duas décadas adiante do ano em que a obra começou a ser escrita -, e conclama a população a se levantar contra aquele regime de força.

A máscara usada por V na ficção faz menção às feições de um personagem histórico real conhecido como Guy Fawkes, revolucionário católico que, em 5 de novembro de 1605, foi preso pelas autoridades inglesas por planejar, junto com outros rebeldes, explodir as Casas do Parlamento, em Londres, usando 36 barris de pólvora, e assassinar o rei protestante James VI da Escócia e I da Inglaterra (1566-1625)¹, abrindo caminho para um novo reinado controlado pela autoridade católica, o Papa. O conspirador foi capturado enquanto armava os explosivos no porão do Parlamento, após ter sido delatado por uma carta anônima. Fawkes confessou o crime sob tortura e foi enforcado diante do Parlamento no dia 31 de janeiro de 1606. O complô histórico, conhecido como a "Conspiração da Pólvora", estabeleceu a festividade tradicional da Noite das Fogueiras ou Dia de Guy Fawkes, na qual todas as noites de 5 de novembro as famílias inglesas participam de festas com queima de fogos de artifício e fogueiras onde ateam fogo em bonecos com máscaras que representam a face de Guy Fawkes, convertido em bode expiatório nacional.

Em *V de Vingança*, a "Conspiração da Pólvora" inspira o protagonista mascarado a lutar pela derrubada do governo totalitário que reina na Inglaterra alternativa onde se passa a história, numa narrativa que se apropria do legado terrorista real de Guy Fawkes para afrontar politicamente o Estado inglês ficcional. Em um ato de provocação contra o *establishment*, o personagem criado por Moore e Lloyd entoia os famosos versos folclóricos declamados na celebração da Noite das Fogueiras: "*Remember, remember, the 5th of November. The Gunpowder, treason and plot. I know of no reason why the gunpowder treason should ever be forgot*" ("*Lembrem, lembrem, o 5 de novembro. A pólvora, a traição e a conspiração. Eu não vejo uma razão para a traição da pólvora um dia ser esquecida*").

¹ Era James VI durante seu Reinado na Escócia, iniciado em 24 de julho de 1567, e tornou-se James I em 24 de março de 1603, ao assumir o Reinado da Inglaterra e da Irlanda após a morte de Elizabeth I, última descendente do Rei Henrique VIII, o que levou à união das coroas.

Em 2006, a obra foi adaptada para os cinemas, numa superprodução realizada nos Estúdios da Warner Bros, em Hollywood (EUA), braço cinematográfico da gigante do entretenimento Warner Bros Entertainment Inc, que, por sua vez, pertence à Time Warner, proprietária da DC Comics, que publicou a romance gráfico de *V de Vingança*. No filme dirigido por James McTeigue (*O Corvo*) e produzido e roteirizado pelos irmãos Andy e Lana Wachowski (trilogia *Matrix* e *Speed Racer*), a história do anti-herói anarcoterrorista criado por Moore foi diluída de sua ideologia anarquista manifesta pelo personagem na HQ, mas manteve o grau de violência gráfica, bem como sua força libertária que propõe o levante das massas contra um governo centralizador. Na ocasião do lançamento do filme, os estúdios da Warner distribuíram máscaras do personagem como brinde para promover o negócio.

Dois anos mais tarde, o movimento hacktivista *Anonymous*, que havia se lançado para o mundo em 2003 como uma rede de ativistas virtuais espalhados pelo mundo, se apoderou da máscara do personagem de *V de Vingança*, reforçando sua essência anônima coletiva e sua fisionomia anárquica expressa na ausência de lideranças, defesa de liberdades individuais e posição de confronto contra o Estado e o capital. Desde então, a face estilizada de Guy Fawkes passou a frequentar manifestações antiglobalização espalhadas pelo mundo, até adquirir grande dimensão no movimento pós-crise financeiro-econômica global *Occupy Wall Street*, iniciado em 17 de setembro de 2011, em Nova York, nos Estados Unidos da América. O movimento estourou no rastro da chamada Primavera Árabe, uma série de revoltas populares contra regimes de poder autoritários desencadeada em países da região do Chifre Africano e parte do Oriente Médio, que também, por sua vez, inspirou agitações e uma série de ocupações de praças públicas na Europa, como a promovida por "Os Indignados" de Madri, na Espanha, e os manifestantes da praça Syntagma, em Atenas, na Grécia, em meio à crise de dívidas públicas assumidas por países direta e indiretamente afetados pelos efeitos da crise financeiro-econômica global de 2008.

No Brasil, a referência facial ao personagem de *V de Vingança* também ganhou força num contexto de sublevação social nas ruas das principais cidades do país, no período pós-crise financeiro-econômica do capitalismo, em junho de 2013. Na ocasião, manifestações convocadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), organização horizontal e autônoma com orientação ideológica de esquerda, reivindicavam a revogação do aumento da tarifa cobrada para o uso dos transportes públicos. Mais uma vez, a obra é referenciada num contexto de empoderamento das massas contra a ordem política e econômica estabelecida.

A partir dos fatos acima expostos, este trabalho irá analisar a obra *V de Vingança* à luz da filosofia do texto que lançou historicamente o conceito de Indústria Cultural, confrontando-o com as contradições inerentes ao atual estágio de industrialização da cultura na sociedade de consumo, bem como a comercialização da subversão por meio da obra em questão e seus efeitos contraculturais no espaço público.

Trata-se de um esforço teórico-prático na tentativa de atualizar, problematizar e relativizar o debate sobre os efeitos "apocalípticos" do fenômeno da indústria cultural, conforme termo usado pelo filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016) na obra *Apocalípticos e Integrados* (1964), sem ter o propósito de esgotar a controvérsia sobre o assunto nem reduzir a contribuição histórica dos pressupostos teóricos lançados em meados do século passado pelos dois pensadores frankfurtianos aqui utilizados.

1. A OBRA *V DE VINGANÇA*

Tratar da obra *V de Vingança* é tratar de seu autor, o anarquista declarado Alan Moore, responsável pela *graphic novel* que deu origem ao filme homônimo. O exímio desenhista David Lloyd colaborou, segundo relato do próprio Moore, para a definição de uma série de elementos do roteiro original da HQ, incluindo a máscara de Guy Fawkes, o objeto empírico deste estudo. Mas foi a mente fervilhante de Moore que definiu o raio transgressivo do roteiro de *V de Vingança*. Autor de novelas gráficas como *Watchmen* e *Do Inferno*, Moore é reconhecido nos meios como o mais influente escritor contemporâneo de quadrinhos². Também é considerado o mais politizado dos argumentistas do gênero. Sua assinatura autoral se caracteriza por um esmero estético que beira ao artesanato, aliando elaboradas construções narrativas a um subtexto crítico subversivo.

É o caso do presente suspense político *V de Vingança*, que rendeu ao seu autor o prêmio British Eagle de melhor roteirista do gênero em 1982 e 1983, logo após a publicação inicial da série de quadrinhos. É consenso entre críticos que Alan Moore fez de *V de Vingança* sua alegoria política para criticar a guinada imperialista e neoliberal promovida na Inglaterra do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 pela primeira-ministra Margareth Thatcher, do Partido Conservador inglês, historicamente conhecida como a "Dama de Ferro". Na obra, o autor se serve de um anti-herói anarquista para criticar o Estado totalitário, que espalha medo generalizado e usa do aparato midiático para manipular sua população.

A Inglaterra, à época em que foi governada por Thatcher, não era exatamente uma experiência de regime totalitário, como fora o nazifascismo europeu nas décadas de 1930 e 1940. Mas, sob o punho firme da primeira-ministra, o Estado inglês golpeou a coluna dorsal dos sindicatos e enfraqueceu a classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que vendeu o patrimônio público do país para a iniciativa privada, com apoio de boa parte da mídia local, que manipulava a opinião pública a favor de uma ideologia neoliberalizante.

A obra *V de Vingança*, enquanto alegoria, caricatura o autoritarismo do Estado inglês, convertendo-o em um regime totalitário que pende não apenas para o fascismo, mas para o nazismo - na introdução que Alan Moore assinou para a obra em março de 1988, ano de

² Comentário extraído da HQ *Saga do Monstro do Pântano - Livro Dois*, publicação brasileira da editora Panini Comics, impressa em 2014.

retomada da publicação da série pela editora DC Comics, e que acompanha a HQ até as mais recentes edições publicadas no Brasil pela Panini Comics, o autor afirma que o governo Thatcher chegava a seu terceiro mandato consecutivo com o desejo de "erradicar a homossexualidade até mesmo como conceito abstrato" (MOORE; LLOYD, 2006). Aqueles eram tempos de medo generalizado diante da disseminação do vírus HIV, causador da AIDS, que era considerada pela fatia conservadora da sociedade inglesa, à época, uma "doença gay". A análise de Moore para o período reforça a referência alegórica da obra à ideologia nazista.

A adaptação cinematográfica da HQ, lançada quase 20 anos depois, em 2006, recuperou a narrativa subversiva do anti-herói político que luta contra um regime totalitarista, mas foi livremente atualizada para seu tempo. A crítica, à época, interpretou o longa como um ataque à política praticada pelo então primeiro-ministro inglês Tony Blair, que deu apoio fundamental à política imperialista norte-americana da era George W. Bush, no pós-11 de setembro de 2001. Nessa interpretação, o filme faria uma alusão à política do medo implantada pelos governos do primeiro-mundo para dar respaldo à "guerra ao terror". Essa leitura crítica, no entanto, também jogava contra o filme pelo fato do anti-herói ser associado a terroristas islâmicos. Quase um ano antes do lançamento do filme, a Inglaterra enterrava seus mortos após um atentado a bomba em um ônibus e em estações de metrô de Londres, promovido pela rede terrorista Al-Qaeda. O ataque, ocorrido em 7 de junho de 2005, vitimou fatalmente 52 pessoas e deixou um rastro de mais de 700 feridos.

Em texto publicado no site da *BBC News* em março de 2012, Alan Moore afirma que a adaptação cinematográfica de sua obra é uma espécie de "parábola sobre o pós-11 de setembro e o advento do neoconservadorismo na América" (MOORE, 2012, tradução nossa). De fato, no ano de lançamento, o governo George W. Bush renovaria o principal dispositivo da legislação antiterrorismo dos EUA, o chamado Ato Patriótico, controversa medida de Estado que, na prática, reduziu o direito à privacidade dos cidadãos em nome do combate ao terrorismo e da garantia da segurança pública.

Na ocasião da entrevista, Moore também ressaltou algumas modificações de roteiro ou mesmo censuras realizadas pelos estúdios da Warner na adaptação de sua obra para as telonas. Segundo o criador de *V de Vingança*, as palavras "anarquia" e "fascismo" foram sumariamente suprimidas da narrativa, numa clara diluição do propósito transgressor da obra - sem, no entanto, anular seu vigor político, como será destrinchado no capítulo seguinte.

A obra, na sua versão em quadrinhos e para o cinema, exhibe uma estética espetacular altamente gráfica, coroada por sangue, explosões e chamas. O personagem V recorre a ações pirotécnicas grandiosas que fazem do seu plano de vingança um espetáculo a céu aberto - uma ópera destrutiva, para ser mais exato. A violência espetacular lembra a tática de protesto contemporâneo *black bloc*, na qual manifestantes de rua recorrem a atos de "vandalismo" contra o patrimônio público e privado numa demonstração de força rebelde contra o Estado e o capital.

Todavia, todo esteticismo que encapa a narrativa de *V de Vingança* compete com inúmeras falas reflexivas do protagonista, recheadas de citações herméticas que cobram do leitor conhecimento cultural prévio. Daí a indicação comercial desse tipo de história em quadrinhos para um público adulto de perfil mais refinado.

V de Vingança desafia a tradicional divisão que opõe alta arte à cultura de massas ao jogar com referências à cultura erudita dentro de uma história em quadrinhos - produto da cultura pop por excelência-, com um personagem que, dentre outras citações, profere trechos de escritos do filósofo anarquista Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), toca música clássica ao piano e declama versos de William Shakespeare (1564-1616).

Não parece ao acaso a escolha do poeta e dramaturgo inglês feita por Moore. Em 1606, ano seguinte ao desmantelamento da Conspiração da Pólvora de Guy Fawkes e seus comparsas católicos, Shakespeare iniciou um período de latente inventividade no teatro, tendo escrito as obras *Rei Lear*, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra* sob inevitável influência do contexto de perseguição, tortura e execução daqueles que conspiraram contra o reinado de James I - incluindo vizinhos e parentes do artista, no condado de Warwickshire, terra natal do artista.

O plano de justicamento com as próprias mãos de V ecoa *Hamlet*, o vingador da morte do pai, enquanto a máscara de Guy Fawkes ressona as peripécias do regicida e encarnação de todo o mal *Macbeth*.

Sabe-se que V foi cobaia para experimentos científicos desenvolvidos em um campo de concentração do governo que, no tempo em que se passa a história, já havia sido desativado. Trata-se de uma referência histórica à medicina desenvolvida pelo regime nazista alemão contra os judeus recolhidos aos campos de extermínio, que, como já foi dito, alegoriza uma crítica aos planos do governo Thatcher para lidar com a questão da AIDS.

É esse lastro traumático que irá embasar o plano de *vendetta* meticulosamente planejado pelo personagem, que pretende eliminar, um a um, os responsáveis por subjugar-lo e destituí-lo de sua dignidade humana em prol da ciência e, ironicamente, do bem-estar da nação inglesa.

A indumentária anacrônica, a performance caricatural e o senso de justiça social de V remetem a uma mescla do estereótipo do herói folhetinesco dos romances de capa-e-espada e do herói tradicional dos romances de aventura, ambos subgêneros do romance histórico, gênero literário da produção cultural europeia da segunda metade do século XIX. No entanto, como se espera desses personagens uma compostura moral exemplar em favor da promoção de uma ideologia voltada para a manutenção do *status-quo* social - e que os super-heróis dos quadrinhos em meados do século 20 levariam ao paroxismo -, V flexiona sua definição romântica de herói e assume um lugar entre o herói clássico e o anti-herói, ao recorrer a expedientes politicamente incorretos para satisfazer sua sanha de vingança impiedosa e, sobretudo, ao refletir moralmente sobre eles na presença desestabilizadora da personagem Evey. Por outro lado, como sua *vendetta* individual concentra toda indignação das massas, ele não deixa de ser a representação utópica do inconsciente coletivo de um povo, encarnando, nessa dimensão, também, a figura do herói romântico.

1.1 Totalitarismo e terror

Como pano de fundo da *vendetta* perseguida pelo seu personagem central, *V de Vingança* expõe um regime de força que muito se assemelha ao modelo político praticado por governos ditos totalitários na Europa das décadas de 1930 e 1940, tendo como exemplares históricos a experiência nazista alemã (1933-1945), o fascismo italiano liderado pelo ditador Benito Mussolini (1883-1945) e o stalinismo soviético (1924-1953).

Na sua leitura da obra da filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975), o filósofo Adriano Correia lembra que o totalitarismo se diferencia de outros regimes de força pelo esvaziamento absoluto dos espaços de debate político e pela despessoalização dos indivíduos submetidos à sua ordem:

A novidade dessa forma de governo é a destruição da própria vida política e de suas possibilidades por meio de uma forma extrema de dominação pelo terror, a qual torna efetiva a afirmação ideológica [arendtiana] de que tudo é possível, inclusive a "aceleração" das "leis

naturais de seleção". Tendo em consideração principalmente quanto o totalitarismo combate toda forma de espontaneidade é que se pode compreender quanto ele representa a morte da política. A exploração dos limites do sofrimento corporal e o isolamento que eram sujeitos os internos foram as formas elementares de destruição de qualquer traço individual distintivo. Na interpretação arendtiana, a conversão de uma personalidade, que sofre os influxos do meio e, ao mesmo tempo, toma iniciativas, em um morto-vivo, em um feixe de reações, é um projeto claro da dominação totalitária, por meio dos campos de concentração. (CORREIA, 2012, p. 36-37).

O personagem V não é exatamente um "morto-vivo" ou um "feixe de reações", conforme as expressões empregadas por Correia para descrever o indivíduo completamente anulado de si mesmo pelo regime totalitário, mas traz consigo as marcas da despersonalização e da perda de identidade a que se refere o autor a partir de sua abordagem arendtiana do totalitarismo: ao ter seu rosto deformado enquanto era mantido prisioneiro em campo de concentração, ele perde sua identidade facial, característica humana que permite a individuação do sujeito e seu reconhecimento enquanto pessoa dotada de identidade própria dentro da sua comunidade. A máscara anônima que reveste seu rosto o converte na personificação de uma ideia e um ideal, como o próprio personagem reconhece, mas, também, oculta seu verdadeiro "eu". Além disso, como Evey observa em determinado momento, seu plano obsessivo de vingança e a frieza com que executa suas vítimas revela os efeitos de um processo de anulação do sujeito moral e sua conversão em "monstro". No entanto, há que se ressaltar que, ao ousar dar vazão à sua espontaneidade, V recupera a política que o totalitarismo visa erradicar, e, no limite, retoma um traço de sua individualidade perdida.

O processo de massificação do sujeito nas sociedades industriais, conforme vislumbre teórico de Theodor Adorno e Max Horkheimer, filósofos cuja obra de referência nos estudos da indústria cultural será analisada no próximo capítulo, compara-se aos mecanismos totalitários descritos por Correia a respeito dos regimes nazifascistas europeus nas décadas de 1930 e 1940. A recuperação das condições para desenvolver possibilidades de política, isto é, a retomada do espaço público - conceito caro à obra de Hannah Arendt - que o personagem V inspira na ficção serviu de inspiração para movimentação política de mesma natureza em experiências reais que ainda serão relatadas neste ensaio.

Ao mencionar o "terror totalitário", Correia nos faz refletir sobre a natureza do terrorismo, fenômeno associado às práticas violentas a que recorre o protagonista de *V de Vingança* na

sua ofensiva pessoal contra o Estado, mas que, por outro lado, como se revela na experiência de regimes totalitários, também se associa à natureza política da instituição estatal.

O terrorismo, assim, se refere ao uso sistemático da violência contra a vida humana por motivações políticas, ideológicas ou religiosas. Sob sua forma de terrorismo de Estado, caracteriza-se pelo extermínio de minorias étnicas ou opositores do governo.

Para o intelectual norte-americano Noam Chomsky, a questão do terror é relativa. Se por um lado está associado a grupos clandestinamente armados que promovem atos de violência extrema com vítimas fatais, por outro o Estado tende a espelhar o mesmo terror na sua reação armada. Em sua palestra intitulada *Nova Guerra Contra o Terror*, Chomsky referencia o governo norte-americano presidido por Ronald Reagan (1911-2004) para reforçar sua tese acerca do terrorismo internacional:

A guerra contra o terrorismo já foi descrita em altos escalões como a luta contra uma praga, contra um câncer disseminado por bárbaros, por “opositores depravados da própria civilização”. É um sentimento do qual partilho. As palavras que estou citando, no entanto, foram proferidas 20 anos atrás pelo presidente Reagan e seu secretário de Estado. Há 20 anos, o governo Reagan assumiu o poder declarando que a guerra contra o terrorismo internacional seria o cerne da política externa norte-americana e descreveu-a nos termos que acabei de mencionar. De fato, essa guerra foi o cerne da nossa política exterior. Curiosamente, o governo Reagan reagiu à praga do terror, “disseminada por opositores depravados da própria civilização”, criando uma extraordinária rede terrorista internacional, de abrangência inaudita, que levou a cabo incontáveis atrocidades em todo o mundo. (CHOMSKY, 2001).

No trecho mencionado, Chomsky se refere mais especificamente ao patrocínio que os Estados Unidos deram, ao longo dos anos 1980, à guerrilha de "Os Contras", que se levantaram em armas contra o Estado nicaraguense então governado pela Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), responsável pela revolução que, em junho de 1979, derrubou a ditadura de Anastasio Somoza Debayle (1925-1980), então alinhada aos interesses norte-americanos no país. O intelectual considera que, ao intervir na Nicarágua e financiar a oposição armada, o governo Ronald Reagan instalou um precedente histórico que abriria caminho para a política terrorista praticada pelo governo dos EUA no pós-11 de setembro de 2001, data dos atentados terroristas promovidos pela rede Al-Qaeda em solo norte-americano, com a invasão unilateral

das tropas do país no Iraque, iniciada em 19 de março de 2003, sem a devida autorização do Conselho de Segurança das Organizações das Nações Unidas (ONU).

Nesse sentido, prossegue Chomsky, o terror não é patrimônio de grupos opositores que ameaçam a instituição do Estado, mas também uma faceta do monopólio de força estatal, que coloca em risco a vida de inocentes e, por conseguinte, aterroriza populações:

Esta é a cultura em que vivemos e ela nos revela muitas coisas. A primeira é que o terrorismo funciona. O terrorismo não é malsucedido. Ele dá certo. A violência geralmente funciona. Essa é a história do mundo. A segunda é que é um gravíssimo erro analítico dizer, como se costuma fazer, que o terrorismo é a arma dos fracos. Como qualquer outro meio de violência, o terrorismo é primordialmente, esmagadoramente, uma arma dos fortes. É considerado a arma dos fracos porque os fortes também controlam os sistemas doutrinários, nos quais o seu terror não conta como terror. Isso é algo quase universal. Não consigo pensar em uma única exceção histórica; até os piores assassinos em massa veem o mundo assim. Vejamos os nazistas. Eles não estavam praticando terror na Europa ocupada; estavam protegendo as populações locais do terrorismo dos sectários. Ora, como em qualquer outro movimento de resistência, havia terrorismo. Os nazistas, portanto, estariam praticando contraterrorismo. (CHOMSKY, 2001).

Adaptando a leitura de *V de Vingança* à ótica chomskyana, o lado mais fraco da história - isto é, V - é apontado como o "terrorista" pelo polo mais forte - no caso, um regime ditatorial que administra a Inglaterra distópica onde se passa a história. A narrativa oficial, no entanto, serve para expiar o terrorismo praticado pelo Estado contra sua própria população naquele que ameaça a ordem totalitária vigente ao denunciar seus abusos e desmandos.

1.2 Anarquia e anarcoterrorismo

Na história original de Moore e Lloyd, o vigilante mascarado professa a anarquia como seu ideal de sociedade em contraposição a formas autoritárias de exercício de poder político. O anarquismo (do grego *Anarchos*, que significa "sem governo") surgiu entre os séculos XVIII e XIX e constituiu-se historicamente como uma doutrina e um movimento social de luta contra o Estado e a exploração do homem pelo homem no sistema de capital. De acordo com o escritor canadense e historiador do anarquismo George Woodcock (1912-1995), o militante libertário

luta sobretudo pelo alvorecer de um novo modelo de sociedade na qual a liberdade individual e a social se conciliam:

Do ponto de vista histórico, o anarquismo é a doutrina que propõe uma crítica à sociedade vigente; uma visão da sociedade ideal do futuro e os meios de passar de uma para a outra. A simples revolta irracional não faz de ninguém um anarquista, nem a rejeição do poder terreno com bases filosóficas ou religiosas [...] Sob o aspecto histórico, o anarquismo preocupa-se, basicamente, com o homem e sua relação com a sociedade; sua atitude no presente é sempre de condenação a essa sociedade, mesmo que essa condenação tenha origem numa visão individualista sobre a natureza do homem; seu método é sempre de revolta social, seja ela violenta ou não. (WOODCOCK, 2002, p. 7).

Foi o filósofo e economista político francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) quem primeiro se autoproclamou anarquista na sua obra *O que é a propriedade?*, publicada em 1840 - o pensador é, inclusive, citado por V na versão em quadrinhos de *V de Vingança*. A partir daí, a palavra comumente associada ao caos adquiriria uma conotação política, na qual a erradicação do Estado seria o primeiro passo para a fundação de uma sociedade livre. O ideário e o ativismo anarquistas evoluíram nas décadas seguintes com os escritos de Mikhail Aleksandrovitch Bakunin (1814-1876), Piotr Alexeyevich Kropotkin (1842-1921), Errico Malatesta (1853-1932), dentre outros nomes do pensamento ácrata, dando corpo a uma doutrina e a um movimento popular que até hoje influenciam agrupamentos e coletivos autogestionados ao redor do mundo.

O protagonista da obra em análise, por seus métodos moralmente controversos, descende de uma linhagem violenta do anarquismo histórico, o anarcoterrorismo. As origens da vertente anarquista que flertou com a violência política extrema praticada em atos individuais datam do final do século XIX, nas décadas de 1880 e 1890, com a radicalização da ideia de propagação do ideário anárquico por meio da ação terrorista, conforme explica o historiador Eduardo Valladares:

O fato de objetivar ferir ou matar membros do governo, políticos burgueses, autoridades eclesiásticas, empresários, policiais, não era visto necessariamente como um ato pessoal, mas sim, ideológico. A eliminação não era dirigida contra as pessoas atacadas, mas contra as instituições que as personalidades simbolicamente representavam. Nos chamados para a luta, apareciam os brados: “Viva a dinamite. Viva a Revolução Social. Viva a anarquia”, além do estribilho cantado desdenhosamente: “Chegará, chegará. Cada burguês sua bomba receberá.” (VALLADARES, 2000, p. 29).

Entre 1891 e 1894, o terror anárquico se abateu vertiginosamente sobre a França. Nesse período, o anarquista que ficou conhecido como Ravachol (1859–1892) adquiriu o status de ícone do movimento na sua vertente terrorista por uma série de ações bem-sucedidas, com destaque para as bombas plantadas nas casas dos juízes responsáveis por conduzir processos contra trabalhadores acusados de envolvimento em atividades revolucionárias.

A execução de Ravachol em 1892 o alçou à condição de mártir do anarcoterrorismo, tendo impulsionado uma série de atentados em outros países, conforme explica Valladares:

Entre as várias ocasiões em que a bomba ou o punhal ainda foram utilizados, destacou-se o assassinato, em junho de 1894, do presidente francês Sadi Carnot em Lyon. Quando os ataques diminuíram na França, em função de rigorosas medidas antianarquistas, começaram a espocar em outros países. Como alguns dos principais exemplos de propaganda pela ação, podem ser citados os assassinatos: da imperatriz Elizabeth do Império Austro-Húngaro, em 1898; do rei da Itália, Humberto I, em 1900; do presidente McKinley dos Estados Unidos, em 1901. (VALLADARES, 2000, p. 30).

A estratégia de propaganda anarquista pela ação violenta chamou a atenção da opinião pública sobre as injustiças sociais da época, e tão logo o Estado, sob pressão da classe burguesa, movimentou seu aparato repressivo em um contra-ataque antianarquista, dissolvendo organizações e banindo a imprensa libertária atuante naquele momento. A palavra "anarquia" tão logo voltou a ser associada ao caos, à destruição e ao terrorismo pela imprensa dominante da época.

É importante constatar que o movimento anarquista como um todo não compactuou diretamente com as táticas anarcoterroristas. Segundo Valladares, alguns círculos consideravam as ações contraprodutivas, uma vez que contrariavam seus princípios morais:

Inicialmente a posição da maioria dos círculos libertários não comprometidos diretamente com os atentados foi ambígua. Por um lado, rejeitavam por princípio ou mesmo não reconheciam na utilização da tática do terror individual o mecanismo capaz de garantir a solução definitiva para a Revolução Social, não corroborando com a visão de que vinganças pessoais fossem capazes de dismantelar o regime existente ou mesmo estimular o povo pela sua libertação. Por outro lado, em quase todas as ocasiões, demonstravam compreensão

pelos motivos que levaram aos atentados. Quando a ação atingia alguém considerado responsável pelo assassinato de trabalhadores ou de militantes anarquistas, mal conseguiam disfarçar o regozijo. (Valladares, 2000, p. 30-31).

O anarquismo cessaria seu derramamento de sangue no início do século XX, à medida em que grupos anarquistas entendiam que o terror individual não era o caminho para a revolução social almejada historicamente pelo movimento libertário. A ação de massas voltaria para o topo da agenda revolucionária como única estratégia política eficiente para destruir o Estado burguês e por fim à sociedade de classes do capitalismo.

Na ficção de *V de Vingança*, ocorre o inverso utópico do anarquismo: as ações individuais do revolucionário terrorista mascarado, que recorre ao poder da pólvora, do veneno e das adagas surte efeitos imediatos nas massas populares, culminando na sua unidade política espontânea com a tomada das ruas. É importante ressaltar, no entanto, que o caráter anti-heroico terrorista do protagonista será objeto de questionamento pela personagem Evey, que, na versão cinematográfica, representa a consciência moral exterior do personagem.

1.3 Herói e anti-herói

O personagem V, pela abordagem narrativa conferida por seus autores, ocupa uma zona intermediária entre a figura do herói clássico e o anti-herói moderno. Como herói, V se encaixa no conceito de "herói do mito", conforme descrição de Joseph Campbell em seu clássico *O Herói de Mil Faces*:

Tipicamente, o herói do conto de fadas obtém um triunfo microcósmico, doméstico, e o herói do mito, um triunfo macrocósmico, histórico-universais. Enquanto o primeiro - o filho mais novo ou desprezado que se transforma em senhor de poderes extraordinários - vence os opressores pessoais, este último traz de sua aventura os meios de regeneração de sua sociedade como um todo. (CAMPBELL, 1997, p. 21).

A figura do herói mitológico nasce na Grécia antiga, com as histórias épicas de seres extraordinários, dotados de poderes e habilidades sobre-humanas, porém emocionalmente

vulneráveis e mortais. Alguns deles eram semideuses, filhos nascidos do cruzamento de Deuses do Olimpo com seres humanos. Dentre os heróis da mitologia clássica grega estão Aquiles, Hércules, Teseu, Agamemnon, Perseu e Ajax. A origem da palavra é destrinchada em obra do pensador Victor Brombert:

A palavra “herói”, como nos lembra Bernard Knox, parece ter tido em Homero o sentido geral de “nobre”, mas no quinto século a.C. o culto dos heróis havia surgido e se tornara uma espécie de fenômeno religioso. Heróis eram homenageados e reverenciados. Eram associados a uma era mítica em que se dizia que homens e deuses entraram em íntimo contato. Heróis eram seres excepcionais inscritos na lenda, contados na poesia épica, representados no teatro trágico. Suas características, por trás da multiplicidade de tipos individuais, são constantes: eles vivem segundo um código pessoal feroz, são obstinados diante da adversidade; seu forte não é a moderação, mas sim a ousadia e mesmo a temeridade. Heróis são desafiadoramente comprometidos com a honra e o orgulho. (BROMBERT, 2001, p.15).

Mas é na tragédia grega que o modelo narrativo de *V de Vingança* encontra seus moldes mitológicos essenciais. Gênero grego por excelência, a tragédia nasce aproximadamente em 500 a.C., servindo-se do fio da inevitabilidade do sofrimento e da dor impostos pela condição humana para tecer suas narrativas. Dentre os clássicos do gênero estão as peças teatrais *Medeia*, de Eurípidés (480-406 a.C.), e *Édipo Rei*, de Sófocles (497/496-406/405 a.C.). Na tragédia, mesmo os heróis, humanizados, não escapam à inevitabilidade de seu destino fatal, como escreve o filósofo francês Roger-Pol Droit:

Um herói que se dirige rumo à própria destruição, a uma morte inevitável. Este é, ao que parece, o primeiro elemento da tragédia [...] O trágico, seria, pois, sinônimo de destruição inevitável: o herói cumpre seu destino - necessariamente funesto - tentando, por todos os meios, escapar dele [...] Seria trágico esse dispositivo essencial: tudo o que se faz para escapar da destruição conduz a ela, em virtude de uma astúcia espantosa e diabólica. Afunda-se um pouco mais a cada vez que se tenta sair [...] As engrenagens são de tal ordem que ninguém poderia escapar do destino. O personagem é destruído por sua cegueira, por sua paixão, pela desmedida que nele vive. (DROIT, 2012, p. 109-110).

O enredo de *V de Vingança*, nas suas versões em quadrinhos e para o cinema, segue a premissa trágica do herói fadado à autodestruição, isto é, um ser portador de características especiais que sobrevive à provação de um experimento científico mortífero, age heroicamente

em nome de uma causa maior e cumpre com seu destino letal em decorrência de sua paixão e seu vício: a vingança.

Há que se considerar o aspecto trágico de *V de Vingança* para compreender sua capacidade de incitar o público a refletir e agir politicamente, como será tratado nos próximos capítulos. É na sua tragédia aos moldes gregos que residem "emoções pensantes", para usar a expressão de Droit. Para o filósofo, a tragédia e a comédia no teatro da Grécia antiga funda uma filosofia com base nas emoções que inflige no seu espectador.

Platão ensina que a filosofia é um teatro. É preciso acrescentar que o teatro, ele também, é portador de filosofia. Porque desenvolve argumentos? Porque, em cena, ideias são ilustradas, defendidas, atacadas, esmiuçadas? De modo algum. A transformação das tramas em dissertação é algo moderno. Nos Antigos, o teatro é filosófico em outro sentido. Ele faz pensar por meio da emoção. Essa é uma das coisas que, sem dúvida, mais nos fazem falta [...] O que não temos são emoções pensantes [...] Encontramos muito raramente [...] essas perturbações intensas que põem em movimento e reflexão, que a exigem, que a alimentam. Contudo, nós as encontramos nos Antigos, nesses conflitos estranhos que são apresentados pelas tragédias, nesses deslocamentos insólitos suscitados pela comédia. (DROIT, 2012, p.107-108).

Ainda pode-se interpretar o destino trágico de V como um ato simbólico de martírio redentor, com ressonâncias narrativas da Paixão de Cristo, como é conhecido o episódio bíblico que retrata o calvário de Jesus Cristo, uma vez que o personagem mascarado se entrega ao sacrifício sem oferecer maiores resistências, sem escapar à sua sina, num ato de remissão de seus próprios pecados, mas, também, de expiação dos pecados alheios, dada a responsabilidade coletivamente compartilhada pelo povo, até então submisso à ordem totalitária vigente, sobre os experimentos que ocasionariam na sua deformação facial.

É, entretanto, devido à sua trajetória desviante, na trilha de sangue aberta pelos seus atos vindicativos impiedosos, bem como na sua estratégia de fazer Evey vítima de cárcere privado e sua cobaia política, que o herói mascarado foge do perfil ideal e maniqueísta do herói tradicional encontrado nos romances de aventura do século XIX e dos super-heróis das HQs norte-americanas do século XX, ambos figuras caricatas que apresentam um comportamento exemplar e virtuoso, responsável pela formação de caráter e pela manutenção da ideologia

dominante³. É nesse contexto que o herói de *V de Vingança* adquire traços do anti-herói - isto é, o herói às avessas.

A figura do anti-herói ganhou força com o nascimento do romance no século XVIII, ao colocar em primeiro plano personagens das mais variadas camadas da sociedade. O protagonista anti-heroico, ao contrário do herói clássico, exalta a condição humana, suas limitações psicológicas e suas fraquezas morais. São personagens-problema, socialmente desajustados, fracassados e perdedores que buscam a redenção numa jornada de inspiração heroica. O fator psicológico ganha um espaço e peso muito maiores em obras modernas que apresentam um anti-herói, dando visibilidade a seus conflitos interiores, bem como suas contradições morais.

Uma das obras precursoras do anti-heroísmo romântico é *Dom Quixote* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), cujo protagonismo é assumido pelo personagem homônimo, um homem comum que se deixa influenciar pelas histórias de heróis literários de novelas de cavalaria, gênero de grande popularidade à época em que foi publicada a obra, e inicia uma jornada de aventura em nome de seus ideais, tornando-se, ele mesmo, um herói de novo tipo.

O modelo se consolidou como uma tendência da literatura moderna do século XIX, que colocaria em evidência o homem comum, o homem da multidão, que não dispõe daquelas características sobrenaturais atribuídas aos heróis da mitologia grega.

Em *Memórias do Subsolo* (1864), obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), o personagem apresentado como "homem do subsolo" possui todo acabamento psicológico que distingue o anti-herói moderno do herói tradicional, tendo sido fundamental na construção histórica do conceito de anti-heroísmo, como afirma Brombert:

Dostoiévski pôs esse termo [anti-herói] em circulação na parte final de *Memórias do Subsolo*, obra seminal que discute a ideia do herói na vida e também na arte. As últimas páginas da narrativa de Dostoiévski associam explicitamente a palavra "anti-herói" à noção de paradoxo. O narrador, que é chamado de paradoxista, explica: 'Um romance precisa de um herói, e todos os traços de um anti-herói estão expressamente reunidos aqui.' A subversão deliberada do modelo literário está relacionada com a voz vinda do subsolo para contestar opiniões aceitas. (BROMBERT, 2002, p.13).

³ O herói tradicional é descrito por Denise Azevedo Duarte Guimarães em *Utopias, Anacronias e Distopias em V de Vingança: Das Páginas para a Tela*.

Como se vê, o anti-herói surge como o oposto do herói clássico, este semideus mais próximo dos deuses que dos humanos. Pela conceituação do tipo anti-heroico moderno feito por Brombert, sua diferença em relação à figura do herói clássico grego, contudo, é mais sutil do que se pode supor: "As linhas de demarcação que separam o heroico do não heroico estão borradas". (BROMBERT, 2002, p.14).

De fato, a passionalidade instintiva de V que dá engrenagem a seu plano de vingança pessoal em nada se difere da fragilidade emocional do herói clássico grego, que, uma vez humanizado, caminha para o abismo do seu destino trágico. Tome-se por exemplo o mito de Aquiles, descrito na *Ilíada* e na *Odisseia* de Homero: o herói grego, arrebatado pela fúria após a morte de seu amigo Pátroclo, jura vingança contra o seu arqui-inimigo Hector, selando seu destino fatal. Há que se ressaltar, ainda, que essa vulnerabilidade emocional que humaniza o herói mitológico grego também está presente nas histórias dos próprios Deuses do Olimpo, movidos por paixões humanas como o ódio, o ciúmes e a vingança.

Nesse sentido, o personagem de V, fiel à heroicidade humanizada do herói clássico, mas também à seu traço de distinção perante outros mortais, é um herói mitológico que dialoga com o anti-heroísmo em razão da sua profundidade psicológica, que justifica seus atos vindicativos, a ausência de clemência para com suas vítimas e sua moral ambígua com Evey, feita sua prisioneira política. A presença de Evey, aliás, é fator desestabilizador da moral heroica de V: ela é peça fundamental para a desconstrução do mito do herói, uma vez que opera como consciência externa ao personagem, relativizando sua moral maquiavélica dos fins que justificam os meios ao denunciar a violência excessiva das ações cometidas por V no rastro de sua *vendetta*.

É interessante notar que a raiz da ambivalência moral que converte o herói em anti-herói nesta narrativa - a vingança, que, graças à dimensão psicológica do personagem e à presença de Evey, perde seu caráter heroico, observado na mitologia grega, e seu caráter ético, conforme a abordagem dos romances históricos de capa-e-espada e de aventura do século XIX - dá nome à obra de Moore e Lloyd. Ao colocar a moral duvidosa de seu personagem protagonista em destaque, no entanto, a obra não reduz o valor da moral política de sua causa, que, no limite, inspirou cidadãos a tomarem as ruas na ficção e na realidade, como ainda se verá neste estudo.

1.4 Teatralidade grega

A máscara de Guy Fawkes que cobre o rosto de V confere ao personagem ares teatrais - não por acaso, no longa-metragem, o anti-herói orquestra seu primeiro ato de terror como a abertura de uma ópera, dado o grau performático com que executa as explosões dos prédios. A caricatura de bochechas protuberantes e rosadas, com barba e bigodes afinados, olhos semicerrados, esboçando um sorriso cínico-macabro converte a tragédia pessoal e socialmente compartilhada do protagonista em comédia. Eis aí a personificação simbólica da relação sinistra e contraditória dos dois gêneros tradicionais do teatro grego: o sorriso do pranto e a lágrima do riso. V parece dialogar com essa confusão de emoções invertidas, num sorriso triste e numa tristeza alegre de si mesma. O fim do drama, aqui, é o advento da comédia.

O choque de gêneros opostos entre si também ocorre no encontro do personagem com seus inimigos. O sorriso carismático imprime certo cinismo sarcástico na violência impiedosa e sem remorso a que o anti-herói recorre - violência, esta, carregada de performance, com direito a trilha sonora de música clássica. Esse confronto do riso debochado com a delinquência e a violência sanguinolenta nos lembra a memorável cena do longa *Laranja Mecânica*, adaptação de obra homônima dirigida pelo cineasta Stanley Kubrick, em que o anti-herói psicopata Alex DeLarge (Malcolm McDowell) protagoniza uma cena de estupro ao som de *Singing In The Rain*, trilha da comédia musical clássica de 1952 estrelada por Gene Kelly.

Observa-se que, ao longo da narrativa, a máscara desempenha menos a função de proteger a identidade desconhecida do personagem e mais, paradoxalmente, o papel de revelá-lo em absoluto pela identificação com o anonimato das massas populares. É aí que sua vingança pessoal se funde com uma causa coletiva, dando forma a uma utopia. Daí falar numa ética da vingança, no qual os atos vindicativos de V visam à restauração de uma ordem social ética perdida. A vingança pessoal, então, converte-se numa ação de justiça social.

É por essas razões que a máscara do anti-herói *V de Vingança* viria a se tornar o estandarte subversivo de toda uma geração: ela carrega em si todo o espírito antiautoritário que permeia a obra nas suas versões gráfica e cinematográfica.

Como se verá neste trabalho de pesquisa, a máscara que adornou os rostos de vários manifestantes de rua ao redor do mundo, desde os protestos convocados pelos *Anonymous* ao redor do mundo contra a Igreja da Cientologia, em 2008, até as grandes marchas promovidas

no Brasil em junho de 2013, é uma réplica daquela que é utilizada pelo personagem na versão cinematográfica da obra de Moore - versão esta que foi rejeitada pelo seu criador, que pediu aos produtores que retirassem seu nome dos créditos e recusou toda a fortuna gerada pelos direitos autorais. O adereço foi distribuído pelos próprios estúdios da Warner como *merchandising* do seu filme à época do lançamento.

Além disso, é no filme, e não no romance gráfico de Alan Moore e David Lloyd, que as ideias de guerrilha urbana e identidade coletiva anônima idealizadas pelos dois autores é levada às últimas consequências, coroada pela cena de uma multidão de londrinos vestindo a máscara de Guy Fawkes e marchando em direção ao Parlamento para assistir ao último ato da ópera anarquista regida pelo seu maestro e anti-herói V. É nesse momento que a obra atinge seu clímax utópico.

1.5 Da distopia à utopia

Assim como o personagem V vai do herói ao anti-herói, *V de Vingança* parte de um contexto distópico para, nos instantes finais da história, virar a narrativa do avesso, com a consumação do primeiro ato de uma utopia dos povos. Se, como afirma o inglês Gregory Claeys, historiador do pensamento político e do utopismo, por vezes, a distância entre utopia e distopia pode ser mínima, a obra em análise, mais explicitamente na sua versão cinematográfica, vai da distopia ao ideal utópico: o herói mascarado inspira as massas, e o povo, unido e em condições de igualdade - esta simbolicamente representada na máscara anônima de V, que recobre as faces populares -, toma as ruas e confronta o Estado totalitário, que desaba sobre seu próprio peso, em nome de um novo projeto de sociedade ideal.

Sobre o conceito de utopia moderna, afirma Claeys:

O declínio da crença religiosa que acompanha a modernidade, assim, substituiu a busca por igualdade na vida após a morte por um desejo intensificado de encontrá-la nesta vida. Os mitos de criação foram, de certa forma, suplantados por mitos de destinação. A perfeição está cada vez mais relegada ao além. [...] O utopismo moderno, portanto, se não dá muita importância à vida após a morte, guarda algumas ligações com sua pré-história mitológica e teológica. Mas coloca muito mais peso sobre a eficácia humana nesta vida. Nas eras de mitos e religiões, os deuses e as forças da natureza mantêm controle sobre a humanidade. Na era da utopia, como ela se desenvolveu ao longo dos quinhentos anos desde a Utopia de More, a humanidade apodera-se de

seu próprio destino [...] Seres humanos, não deuses, organizam esses esforços e definem seus próprios sistemas de ordem. (CLAEYS, 2013, p. 13-14).

A utopia para a qual o desfecho de *V de Vingança* aponta não tem uma dimensão mítico-religiosa, isto é, não se refere ao advento pós-apocalíptico de uma nova era no além da vida. Mas, por outro lado, nos termos usados por Claeys, não deixa de ser um "equivalente secular da salvação" - isto é, o paraíso está no projeto de sociedade ideal a ser construído posteriormente à derrubada do regime totalitário.

Além disso, pode-se admitir a função utópica de *V de Vingança* na obra como um todo, isto é, sua categorização no gênero utópico. Isso porque a alegoria fictícia expressa no futuro paralelo onde reina o totalitarismo e surge um herói em defesa dos oprimidos serve apenas de meio para sua mensagem política de unidade popular contra o sistema de poder estabelecido - mensagem esta que, como será tratada mais adiante, foi absorvida por um público socialmente rebelado. Nesse sentido, Claeys trata sobre o que chama de "plausibilidade" da utopia, presente na obra em análise:

[...] a localização fictícia não tem importância, assim como, em certo nível, se usamos ou não a ficção para descrever uma utopia. O que importa, no que se refere a definir melhor o gênero utópico, é a plausibilidade do que descobrimos depois que chegamos lá. É isso que diferencia a ficção científica da utopia [...] O critério de plausibilidade ajuda a limitar e especificar a utopia, assim como a conceber sua factibilidade e a separá-la do meramente imaginário ou impossível [...] Escolhemos um topos, ou localização, muito diferente exatamente a fim de dar crédito a um ideal ampliado de sociedade melhorada [...] A utopia, portanto, não é o domínio do impossível. (CLAEYS, 2013, p. 14-15).

De certo modo, os estudos de caso a serem desdobrados neste ensaio, que passam pelos jovens que tomaram as ruas no contexto do *Occupy Wall Street* em Nova Iorque, pelas jornadas de manifestações de junho de 2013 no Brasil e pelas ações pontuais de protesto incitados pelo grupo hacktivista *Anonymous*, ecoam uma utopia momentânea, semelhante àquela concretizada na cena final do filme *V de Vingança*, com o povo mascarado nas ruas. Sobre a utopia momentânea, Claeys afirma:

[...] se não conseguir refazer o mundo, a humanidade também pode criar momentos utópicos de harmonia passageira com o tempo, assim como lugares utópicos - por exemplo, comunidades planejadas - de harmonia com o espaço. (CLAEYS, 2013, p. 14).

E esse breve momento utópico, como toda utopia, serve de referência para novas hordas de rebeldia social:

[A utopia] É um lugar onde estivemos e de onde às vezes saímos, assim como um local ainda desconhecido que almejamos visitar. Sem ele, a humanidade nunca teria se esforçado para melhorar. É uma estrela polar, um guia, um ponto de referência do mapa comum de uma eterna busca pela melhora da condição humana. (CLAEYS, 2013, p. 15).

2. V DE VINGANÇA, INDÚSTRIA CULTURAL E APROPRIAÇÃO DA SUBVERSÃO PELO CONSUMO DE MASSAS

No texto intitulado "*Indústria Cultural: Esclarecimento como Mistificação das Massas*", um dos capítulos da obra *Dialética do Esclarecimento*, publicada em 1947, os filósofos da chamada Escola de Frankfurt Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) jogaram as sementes para a teorização do fenômeno que passou a ser chamado "indústria cultural".

Ao tratar dessa fenômeno como um agente massificador na sociedade industrial, Adorno e Horkheimer se mostram preocupados com uma certa tendência à uniformização dos produtos culturais, bem como de seu público consumidor na então emergente indústria cultural da década de 1940. A sombra do delírio nazifascista se projetava sobre o continente europeu e, na Alemanha, o 3º Reich (1933-1945), capitaneado por Adolf Hitler (1889-1945), emparelhava os meios de comunicação de massa para a disseminação do ideário antisemita sobre uma população abduzida pela propaganda nazista. Do outro lado do Oceano Pacífico, os Estados Unidos consolidavam sua indústria cinematográfica em Hollywood, na cidade de Los Angeles, distrito da Califórnia, e também estabeleciam seu mercado fonográfico, fazendo do jazz a música popular americana.

Segundo os pensadores frankfurtianos, a produção em série e em larga escala da cultura, ditada pelo ritmo industrial, tende a padronizar seus bens em formatos que se repetem ao infinito, massificando e alienando sua audiência. O fenômeno da indústria cultural podia ser observado tanto nos regimes nazifascistas quanto no capitalismo industrial norte-americano. Enquanto o nazifascismo fez uso do maquinário cultural para propagar sua ideologia totalitária, os EUA anesthesiavam suas massas com a cultura da diversão, cujos produtos reproduzem a ideologia do "*American Dream*" norte-americano⁴.

Transpondo a tese da teoria crítica formulada por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* para a contemporaneidade, verificam-se contradições que confrontam essa

⁴ A expressão *American Dream* ou "Sonho Americano" se popularizou após a publicação da obra *Epic of America* ("*A Epopeia Americana*"), em 1931, de autoria do escritor e historiador James Truslow Adams. Para Adams, "[...] o sonho americano sempre existiu - o sonho de uma terra em que a vida fosse melhor, mais rica e mais cheia para cada homem, com oportunidades para todos, conforme a capacidade individual." (ADAMS, 1940, p. 387). O mito do Sonho Americano alimenta no imaginário popular norte-americano e dos seus imigrantes a noção de que, nos EUA, todos têm a chance de atingir o sucesso pela via da dedicação e esforço individual no trabalho.

tendência absoluta à massificação alienante do público consumidor dos bens da indústria cultural. Atemo-nos ao produto cultural que ocupa o centro deste ensaio, bem como seus efeitos sobre seu público consumidor.

Seguindo a linha de pensamento da filosofia materialista marxista, que embasa a crítica dos teóricos da Escola de Frankfurt, observamos que a obra *V de Vingança*, mais especialmente na sua versão cinematográfica, carrega em si as marcas do sistema produtor que a engendrou⁵, isto é, dados estéticos e técnicos que caracterizam um produto de massa, repetindo exaustivamente o formato previamente validado pelo público da indústria cultural, tendo em vista só e tão somente seu consumo cego para geração de lucro. No entanto, se *V de Vingança* é, como se verá nos próximos capítulos, uma obra de cultura de massa que inspira a unidade política de grupos sociais, o levante coletivo das massas unidas e o confronto direto contra a autoridade do Estado e do capital, então trata-se de uma obra que, para além do entorpecimento das multidões, contém em si o germe da indignação contra o sistema político-econômico opressor vigente, que sustenta a manutenção da ganância corporativa voltada para a exploração do consumo e para o acúmulo do capital financeiro.

A indústria cultural, composta pelos veículos de comunicação de massa e os produtos culturais que estes transmitem para seu público, explicam Adorno e Horkheimer, se revela a nu para a sociedade, admitindo abertamente tratar-se de um negócio cujo objetivo é o lucro. Os veículos de comunicação de massa, dizem os filósofos, se revelam publicamente como empresas.

A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto a necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

No trecho acima mencionado, os autores frankfurtianos explicitam sua ojeriza pelos produtos da indústria cultural, que consideram meras mercadorias. Dentro da lógica do capital, o produto cultural só satisfaz a necessidade do lucro, despojando-se do sentido social que a

⁵ Ao analisar como operam os meios da indústria cultural, Teixeira Coelho, em seu *O Que é Indústria Cultural?*, expõe o ponto de vista marxista, para quem "todo o produto traz em si os vestígios, as marcas do sistema produtor que o engendrou. Estes traços estão no produto, mas geralmente permanecem "invisíveis". Tornam-se visíveis quando o produto é submetido a uma certa análise, a que parte do conceito segundo o qual a natureza de um produto somente é inteligível quando relacionada com as regras sociais que deram origem a esse produto" (COELHO, 2009, p. 35).

cultura e arte pré-capitalista dispunham. No entanto, é público e notório o envolvimento político de Alan Moore, roteirista da HQ *V de Vingança* que deu origem ao filme homônimo, sobre sua produção autoral. Não apenas em *V de Vingança*, mas também no seu clássico romance gráfico *Watchmen* (1986), em que o autor se mostra preocupado com o contexto sociopolítico de sua época, refletindo criticamente a atmosfera dos anos de Guerra Fria numa alegoria super-heroica às avessas. A indústria cultural que contrata os serviços de Moore se vale de sua criatividade e aceitação pública para colocar sua obra à venda, almejando o lucro. Mas o autor, que vende sua força de trabalho em troca da sobrevivência, não abre mão da livre inventividade, do senso crítico e da finalidade sócio-educadora de sua própria criação, linhas características de um trabalho artístico propriamente dito.

É verdade que, na adaptação de *V de Vingança*, os estúdios da Warner interviram na lógica própria da obra para adaptá-la a um formato padrão bem-sucedido nos cinemas, o chamado *blockbuster*. A própria ideologia anarquista do protagonista mascarado foi diluída do seu conteúdo original. Mas nem por isso a versão pasteurizada para o cinema esvaziou a obra de sua substância anárquica, entendida, aqui, pelo sentido que o pensador e ativista libertário francês Sébastien Faure (1858-1942) atribuiu ao anarquismo.

Pode haver, e realmente há, muitos tipos de anarquistas, mas todos têm uma característica comum que os distingue do resto da humanidade. O ponto de união é a negação do princípio da Autoridade nas organizações sociais e o ódio a tudo que origina instituições baseadas neste princípio. Portanto, quem nega a Autoridade e luta contra ela é um anarquista. (WOODCOCK, 1981, p. 58).

Assim, o longa *V de Vingança* nos introduz à figura do mascarado que se volta contra a lógica da dominação das massas por um governo totalitário, nega sua autoridade e luta contra ela. Essa premissa anarquista, para além da alegoria distópica, iria inspirar multidões a se organizar horizontalmente e se levantar contra autoritarismos praticados por instituições de poder, no que será abordado nos próximos capítulos desta pesquisa. No estudo de caso do *Occupy Wall Street*, como se verá, os ativistas que vestiram a máscara de Guy Fawkes identificaram o poder da opressão do Estado totalitário de *V de Vingança* na concentração de capital produzida pelo capitalismo financeiro, mesmo laço de parentesco também identificado por Adorno e Horkheimer, ao comparar os aspectos opressivos do fascismo europeu ao capitalismo norte-americano.

Em "*Indústria Cultural: Esclarecimento como Mistificação das Massas*", Adorno e Horkheimer meditam sobre a previsibilidade dos produtos de massa que circulam nos meios da indústria cultural. Eles se referem a esses produtos como "cíclicos", com mudanças de conteúdo na "aparência", impregnados de "clichês" para fácil deglutição e degustação das massas. Toda produção da indústria cultural, dizem, se enquadra na mesma esquemática feita para agradar um público que, ao fim, sente-se "feliz" com o produto do seu consumo.

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis [...] Todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103).

Mais adiante, os autores são enfáticos em sua crítica: "Tudo o que vem a público está tão profundamente marcado que nada pode surgir sem exhibir de antemão os traços do jargão e sem se credenciar à aprovação ao primeiro olhar." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 106).

Desse ponto de vista, ao analisar o filme *V de Vingança* podemos identificar uma série de clichês históricos repetidos na filmografia do gênero de aventura, a começar pelo arquétipo mitológico da "jornada do herói", descrita por Joseph Campbell em *O Herói de Mil Faces*. Neste esquema, o homem ou mulher comum é deslocado de sua vida ordinária no mundo e convidado a participar de uma expedição aventureira que mudará sua vida para sempre. É o caso da personagem Evey, recruta de V que será feita cobaia no laboratório político do anti-herói mascarado e, assim, sairá modificada para sempre após o experimento. Da mesma forma, a HQ *V de Vingança* também repete uma série de códigos do subgênero moderno de ficção conhecido como distopia, que narra uma história que se passa num futuro paralelo onde uma utopia redundou fatalmente no seu avesso.

Para além dos traços de gênero, o filme em análise de fato também reafirma códigos da linguagem cinematográfica hollywoodiana consolidada no cinema *blockbuster*, que se refere a megaproduções com investimento pesado em computação gráfica e milionárias campanhas de marketing para divulgação do seu produto. No longa, estão presentes todos efeitos especiais e

toda pirotecnia dos grandes lançamentos do cinema norte-americano. A linguagem é acessível e de fácil assimilação pelas massas que consomem os produtos populares da indústria cultural.

No entanto, pode-se levantar a objeção de que, aqui, a estética da cultura pop⁶ funciona como plataforma para a disseminação do conteúdo contracultural da obra, uma espécie de isca perfeita para um consumidor mal acostumado aos produtos de massa. Na forma de cultura massificada, seguindo essa linha de raciocínio, a subversão se torna palatável ao público geral. Pode-se ainda argumentar que, apesar da dilatação da forma (o quadrinho "adulto", voltado para um público de nicho, se torna mais um blockbuster de herói voltado para um público amplo) e da diluição do conteúdo subversivo (a menção explícita à ideologia anarquista do protagonista desaparece) da HQ original na sua adaptação para o cinema, com possível vista à arrecadação da bilheteria, a obra não perde sua essência provocadora, o que explica o fato de ter transbordado das telas para as ruas, como se verá mais adiante neste ensaio. Logo, ainda que a HQ original tenha sido tragada pelas engrenagens da indústria cultural e sua produção cinematográfica tenha mirado o consumo e, portanto, o lucro, sua comercialização para as massas não comprometeu a essência subversiva da história em si.

Mais adiante, no capítulo da *Dialético do Esclarecimento* em análise, Adorno e Horkheimer explicam que o cinema é a reprodução mecânica da realidade que se propõe ampliar:

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a percepção com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

No caso de *V de Vingança*, ocorre o inverso à lógica da indústria cultural descrita pelos dois pensadores: o cinema, aqui, não é a extensão da realidade, mas a realidade é uma extensão do cinema. Isto é, o longa não se propõe uma continuação realista ou prolongamento ilusório da experiência de vida dos seus espectadores, dado o universo paralelo em que a história se tece, mas, por outro lado, ao influenciar politicamente movimentos ativistas de rua, o ideal de seu

⁶ A cultura de massa, contida nos produtos de massa da indústria cultural, também é conhecida como "cultura pop", "denominação que se pretende pejorativa" (COELHO, 2009, p. 21), mas não se pode confundi-la com cultura popular, que é "a soma dos valores tradicionais de um povo, expressos em forma artística, como danças e objetos ou nas credences e costumes gerais" (COELHO, 2009, p. 21).

protagonista projeta-se para o plano da realidade. Daí o próprio Alan Moore surpreender-se com o fato de um personagem fantástico saltar para a realidade ordinária do cotidiano, como também será tratado nos próximos capítulos.

Ainda na sua crítica ao cinema, Adorno e Horkheimer alegam que, pela sua natureza de reprodução mecânica da realidade, o cinema "adestra" o espectador para ele identificar o filme, de imediato, com a realidade - isto é, o cinema confunde seu público ao fundir sua simulação técnica da realidade com a própria realidade exterior à sala de projeção, sonogando-lhe o livre pensamento, a fantasia, a imaginação que outrora a literatura lhe proporcionou. No entanto, ainda que a premissa proceda como regra, no caso de *V de Vingança* a confusão da ficção com a realidade cotidiana estimulou parte do seu público a engajar-se numa luta política contra seus governantes fora das salas de exibição.

Os autores alemães, então, consideram que os produtos da indústria cultural manipulam sua audiência a ponto de atrofiar sua atividade crítica intelectual sobre a obra.

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos - e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro - paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva [...] São feitos [...] de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Isto é, o cinema, pelo seu próprio formato, que induz à confusão da realidade, incapacitaria sua plateia, passiva e hipnótica, de exercer, ativamente, uma atividade crítica do livre pensamento sobre a obra. O espectador já não absorve a obra; a obra absorve-o, inerte, compassivo, enfim, dominado. Ele já não consome o produto cultural; pelo contrário, o produto o consome.

Todavia, a adaptação do enredo transgressivo de *V de Vingança* para a realidade cotidiana dos eventos que aqui serão listados, de modo a substituir a figura fictícia do Estado totalitário pelo Estado capitalista na estrutura arquetípica do inimigo do povo, expõe o poder de interpretação e compreensão de uma parcela do público sobre a essência crítica da obra alegorizada num futuro distópico.

Adorno e Horkheimer também se põem a refletir sobre a relação de oposição estabelecida entre o que chamam "arte leve" e "arte séria": "A arte "leve" como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 111).

Os dois pensadores explicam que a condição de exploração da classe trabalhadora no capitalismo a leva a buscar passatempos no seu tempo livre, de folga, e a "arte séria" não satisfaz suas necessidades. Ora, se entendermos a "arte séria" como um conjunto de manifestações artístico-culturais voltadas para reflexão do sujeito e seu meio social, as artes que, em oposição à diversão e o prazer, propõe a meditação e a produção de conhecimento, *V de Vingança* se insere no centro do espectro artístico que separa a arte dita "séria" da "arte leve". Como foi dito no capítulo anterior, ressalta-se, a HQ rompeu as divisas entre a cultura pop e a alta cultura ao fazer do seu personagem um anti-herói filósofo das contradições do seu tempo. Além disso, sob a forma do cinema de entretenimento, e ocupando o espaço reservado para o lazer, o longa *V de Vingança* se propõe a refletir questões essenciais na vida em sociedade, tais como direitos fundamentais, o papel do Estado e o controle dos meios de comunicação de massa.

Os autores frankfurtianos ainda tratam do que chamam de "totalidade da indústria cultural" para explicar que toda forma de arte, dentro desse sistema, será reduzida a uma única "fórmula falsa", que é a repetição.

O fato de que suas inovações características não passem de aperfeiçoamentos da produção em massa não é exterior ao sistema. É com razão que o interesse de inúmeros consumidores se prende à técnica, não aos conteúdos teimosamente repetidos, ociosos e já em parte abandonados. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 112).

Assim, a indústria cultural impõe seu domínio sobre seu público mais exatamente pela hipnose coletiva causada por sua técnica que pelas "ideologias rançosas" pelas quais os "conteúdos efêmeros" devem responder, afirmam.

De fato, quando analisamos o longa *V de Vingança*, a técnica e a tecnologia agregada aos efeitos visuais e especiais serviram de atratividade do público de massas e consequente garantia de bilheteria, colocando a obra no filão de estreias nas estações primavera e verão dos Estados Unidos - temporada em que as vendas de ingressos nos cinemas norte-americanos

tendem a ser maior. Contudo, não se pode dizer que se tratou de mais um filme para reforçar "ideologias rançosas" por meio de "conteúdos efêmeros". Pelo contrário, o ideal anarquista antiautoritário e pró-levante popular organizado contraria os interesses do esquema por trás da indústria cultural - e os fatos que serão abordados adiante reforçam essa pontuação narrativa.

Adorno e Horkheimer resumem a indústria cultural como a eterna "indústria da diversão". Segundo eles, seu controle efetivo e afetivo sobre a massa de consumidores é mediado pela diversão e pelo prazer.

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretense conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a sequência automática de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática - que desmorona na medida em que exige pensamento -, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada [...] Não há enredo que resista ao zelo com que os roteiristas se empenham em tirar de cada cena tudo o que se pode depreender dela. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 112).

Isto é, a fuga pela diversão é apenas um processo disfarçado de adaptação à rotina do capitalismo e, sobretudo, um processo narcotizante de emburrecimento e alienação social. O enredo e a temática embrulhados pela técnica não se permitem compreender, absorver e sequer refletir criticamente, de modo a projetá-los para fora das salas escuras.

Ora, se esse pressuposto fosse definitivo, geral e indelével aos produtos confeccionados pela indústria cultural, certamente o personagem V não teria ganho vida própria para figurar em manifestações de rua ao redor mundo; sua máscara seria presença marcante só e tão somente em festas à fantasia.

De fato, como se vê no filme *V de Vingança*, a história se desenrola em sequências de ação para lá de divertidas para o espectador médio a que se referem os autores - aquele que consome os efeitos especiais no modo automático, de modo a travar seus circuitos intelectuais. No entanto, essas sequências são dosadas com diálogos inteligentes saídos direto da HQ original, bem como construções de enredo que dispensam cenas de explosões, perseguições e tiroteios. Novamente, a julgar pelos efeitos do filme sobre as manifestações de rua que aqui serão comentadas, o tratamento estético comercial dado à trama não desviou a atenção de todos seus espectadores sobre a linha narrativa desenvolvida sob ele; supõe-se, pelo contrário, que o formato e a linguagem familiarizados por uma juventude (não somente, mas principalmente) formada em frente à televisão e às novas tecnologias da informação catalisaram a absorção de atitudes anárquicas ali esboçadas.

Os autores, então, definem o conceito de diversão na indústria cultural:

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 119).

Mais uma vez, Adorno e Horkheimer versam sobre a diversão como um escapismo de uma realidade que poderia ser mudada -- nesse sentido, a diversão é alienação e ideologia, porque ausenta o indivíduo da realidade e, ao mesmo tempo, o priva de engajar-se na transformação de sua própria história. A diversão, assim, anula a "subjetividade" do "sujeito pensante". Ocorre que *V de Vingança*, enquanto produto de entretenimento, provocou o inverso sobre uma parcela politicamente engajada do seu público: uma imersão total na realidade e suas contradições políticas e econômicas.

Ao tangenciar o tema da fama e identidade na indústria cultural, os autores se referem a uma "probabilidade" de se chegar lá. A ideologia, dizem, se esconde no cálculo da probabilidade. Assim, o que é mera questão de sorte é transformado em um discurso do "vencedor", daquele que chega pelos próprios méritos: "A felicidade não deve chegar para todos, mas para quem

tira a sorte, ou melhor, para quem é designado por uma potência superior." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

Uma celebridade que pertence ou pertenceu a um determinado grupo social - ou "gênero", na expressão dos autores - , ao mesmo tempo que se aproxima de outros como ele no público, dizem, toma distância; a relação de identidade entre público e famoso é, assim, dialética, de conflito de polos opostos. No limite, o público se vê impotente dentro daquele cálculo de probabilidade para a fama e termina fatalmente, então, por projetar-se na estrela da indústria cultural como se ela fosse, mas que nunca será - ou o que poderia ser, mas não será. A relação de projeção seria, portanto, uma relação de negação de si.

Assim, ela [celebridade] fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas. Só um pode tirar a sorte grande, só um pode se tornar célebre, e mesmo se todos têm a mesma probabilidade, esta é para cada um tão mínima que é melhor riscá-la e regozijar-se com a felicidade do outro, que poderia ser ele próprio e que, no entanto, jamais é. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

A indústria cultural, explicam, convida o espectador a uma relação de identidade com seu ídolo que tão logo é desmentida: ninguém pode mais se perder de si mesmo, afirmam. E quanto maior a relação de proximidade do público com o astro - "identidade do gênero", nas palavras dos autores -, maior o distanciamento entre eles: "A semelhança perfeita é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 120).

Podemos comparar esse papel de projeção alienadora do astro no contexto da indústria cultural com a figura do personagem, explorada em HQs, livros e filmes. Nesse sentido, um determinado personagem se torna espelho do seu público por suas virtudes e fragilidades (podendo, também, estabelecer uma relação de "identidade de gênero" a depender da sua localização social, vida pregressa, traços de personalidade, etc). Espelho que, por sua natureza imagética, é mera projeção do que o público nunca será, como se viu na relação de projeção com a estrela.

Seguindo essa linha interpretativa, a obra em questão mais uma vez subverte a tese dos pensadores de Frankfurt: ao trabalhar sobre um personagem que, pela sua máscara, representa

o anonimato de "um por todos e todos por um", *V de Vingança* acabou por inspirar parte de seu público, devolvendo a ele a animalidade política que o sistema de capital e a própria indústria cultural lhe sonegaram. Para além da projeção que se encerra na relação público-personagem, o filme estabeleceu uma relação aspiracional personagem-público. Enquanto a projeção o nega enquanto sujeito de si, a aspiração lhe devolve um aspecto essencial de subjetividade negado pela alienação do trabalho. Ao que poderia ser sintetizado na ideia redentora de morte seguida de ressurreição do espectador. Assim, a relação de identidade do público com o personagem V redundava no reencontro dele consigo mesmo.

O heroísmo social do personagem V, ao contrário do postulado na obra de Adorno e Horkheimer, projetou-se para a realidade e tomou corpo em manifestações coletivas, justificadas na face anônima do personagem, que ajustou-se ao rosto de dezenas de milhares de sujeitos indignados com os rumos do sistema capitalista que vestiram sua máscara.

Novamente, os autores são taxativos e definitivos ao analisar o efeito da indústria cultural sobre sua audiência: "O inimigo que se combate é o inimigo que já está derrotado, o sujeito pensante." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 123).

Como se vê, os pensadores da Escola de Frankfurt subestimam não apenas o poder reflexivo nas brechas artísticas da indústria cultural, como também recusam ao sujeito a possibilidade de pensar por si mesmo diante de um produto cultural de cunho subversivo como a obra aqui em análise.

O cinema torna-se efetivamente uma instituição de aperfeiçoamento moral [...] A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126).

Nessa passagem, ao tratar mais especificamente do cinema, os autores explicam que este opera como uma espécie de superego coletivo, um instrumento de domesticação moral, isto é, de organização moral da vida dos indivíduos "desmoralizados" pela coerção do sistema, o que termina por adormecer sua revolta e seus instintos revolucionários e prepará-lo para a vida. Ora, como se verá nos estudos de caso a partir do próximo capítulo, *V de Vingança* operou no sentido simetricamente oposto: manteve acesa a chama revolucionária ao inspirar a

mobilização de uma parte da juventude contra a imoralidade de seus governos e governantes ao redor do mundo e contra o modo de vida proposto pelas instituições de poder.

Sobre o cinema em particular, o pensador e sociólogo francês Edgar Morin critica a visão reducionista dos pensadores de Frankfurt no que se refere à função alienante do cinema. Ao refletir sobre o processo de compreensão humana, Morin afirma que esse fenômeno envolve empatia e identificação, e, no limite, é uma relação de compaixão - que significa "sofrer junto", nas suas palavras. Nesse sentido, a rejeição e "redução do outro, a visão unilateral e a falta de percepção sobre a complexidade humana são os grandes empecilhos da compreensão" (MORIN, p. 8). Por isso, prossegue, o seu oposto, isto é, a incompreensão caracteriza-se pela indiferença. É nesse contexto que o pensador coloca a arte cinematográfica como meio de superação da indiferença perante o outro.

Na verdade, o cinema é uma arte que nos ensina a superar a indiferença, pois transforma em heróis os invisíveis sociais, ensinando-nos a vê-los por um outro prisma. Charlie Chaplin, por exemplo, sensibilizou plateias inteiras com o personagem do vagabundo. Outro exemplo é Coppola, que popularizou os chefes da máfia com *O Chefão*. No teatro, temos a complexidade dos personagens de Shakespeare: reis, gângsteres, assassinos e ditadores. No cinema, como na filosofia de Heráclito: 'Despertados, eles dormem'. Estamos adormecidos, apesar de despertados, pois, diante da realidade tão complexa, mal percebemos o que se passa ao nosso redor. (MORIN, p.8).

O mencionado cineasta inglês Charlie Chaplin (1889- 1977), em sua obra-prima *Tempos Modernos* (1936), tece uma contundente crítica à alienação do trabalho nas linhas de montagem de um complexo fabril, expondo os horrores a que os proletários eram submetidos dentro do modelo fordista-taylorista de produção industrial. O longa propõe um olhar sensível e bem-humorado sobre a condição humana na era da mecanização do trabalho a partir do drama do personagem Carlitos, que eternizou a imagem de Chaplin. Longe da função alienante a que se referem os pensadores da Escola de Frankfurt, o produto cultural *Tempos Modernos* propõe a conscientização sobre a opressão do trabalhador pelo capital.

No caso do longa *V de Vingança*, sob o ângulo moriniano, o público é convidado a superar sua indiferença política e social frente o autoritarismo do Estado. E os eventos que serão relatados nas próximas páginas demonstram essa sensibilidade por parte de um geração de

espectadores expostos à obra cinematográfica em questão. Reitera-se, aqui, o aspecto trágico do roteiro de *V de Vingança*, capaz de mover em seu público as "emoções pensantes" a que o filósofo francês Roger-Pol Droit se refere.

Adorno e Horkheimer ainda explicam em seu trabalho sobre a indústria cultural que o homem consome tragédia para se acostumar à sua trágica condição: o espectador consome desespero para acostumar-se a seu desespero diário, superando-o para viver e seguir alienado.

Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia a dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver. Basta se dar conta de sua própria nulidade, subscrever-se a derrota - e já estamos integrados [...] o homem escarnece de si mesmo. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126).

Não é exatamente o consumo rápido e digestão conformista do desespero cotidiano que qualifica seu público a tomar as ruas, desesperadamente, para gritar por mudanças. Por isso, *V de Vingança* contradiz a lógica da resignação do desespero pelo seu consumo na indústria cultural: a denúncia de um tipo de opressão (no caso, a opressão política de um sistema totalitário) simétrico àquele observado nos países capitalistas (neste caso, a opressão da ditadura do mercado sobre o trabalho e a renda) não sedou uma restrita, porém significativa plateia de indignados; pelo contrário, injetou mais uma dose de desespero que, no limite do tolerável, transbordou para as ruas, praças e parques das cidades.

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte - torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 131).

Os pensadores se referem à "depravação" (ou perversão) das obras de arte, isto é, a perda do seu valor de uso real. Na lógica dos críticos da indústria cultural, é a arte convertida, portanto, em diversão. Não há mais contemplação da obra de arte, mas o mero consumo apressado do produto cultural. Eles falam da cultura vendida como "brinde" ou "prêmio" a seu público. Dessa forma, não se trata mais de contemplar o objeto cultural pelo seu valor de uso, mas de disputá-lo com outros consumidores para não deixar de possuí-lo pelo seu valor de troca ostentado.

Na medida em que a cultura se apresenta como um brinde, cujas vantagens privadas e sociais no entanto estão fora de questão, sua recepção converte-se no aproveitamento de chances. Os consumidores se esforçam por medo de perder alguma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 134).

Novamente, pelos fatos que aqui serão relatados, observa-se que a obra de arte *V de Vingança*, sob a forma de bem cultural, não será só e tão somente disputada ou consumida pelas massas pelo seu valor de troca, mas absorvida criticamente pelo seu valor de uso político por uma fatia engajada do seu público.

Para concluir o capítulo em que tratam da indústria cultural em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer chamam a atenção para os efeitos físicos da dominação da indústria cultural sobre seu público-alvo, o modo como ela se inscreve no corpo do consumidor: "A linguagem e os gestos dos ouvintes e espectadores [...] estão impregnados mais fortemente do que nunca pelos esquemas da indústria cultural." (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

Dessa forma, até a reação mais íntima das pessoas é afetada pela esquemática da indústria cultural, "mesmo os mais profundos impulsos instintivos" correspondem ao "modelo apresentado pela indústria cultural", refletem os filósofos. A ideia de que alguém disponha de uma personalidade própria, dizem, corresponde à mais "extrema abstração" num mundo onde todos são reificados na produção cultural. Ter personalidade e atitude é fazer aquilo que a indústria cultural e a publicidade vendem como atos de personalidade e atitude.

Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

Adaptado para o caso *V de Vingança*, a mimese da essência do personagem pelas massas revoltadas, no entanto, se volta contra os interesses econômicos do sistema e, em última instância, da própria indústria cultural. Como já se disse aqui, essa parcela de público rebelada, portanto, se reencontrou politicamente nela mesma.

3. CASO ANONYMOUS

A máscara de *V de Vingança* passou a figurar em manifestações de rua alguns anos após a exibição mundial da adaptação cinematográfica da HQ de Alan Moore e David Lloyd - o filme homônimo foi lançado nos EUA em 17 de março de 2006; no Brasil, estreou no dia 7 de abril daquele mesmo ano. Não há um registro histórico irrefutável da primeira vez que a máscara com os traços de Guy Fawkes apareceu no contexto de uma manifestação popular, mas sua presença massificada em protestos ao redor do mundo certamente se deve a um grupo de ativistas *hackers* (ou "*hacktivistas*") que se tornou fenômeno mundial da internet no início deste século: o *Anonymous* ("Anônimos").

À época do lançamento do longa *V de Vingança*, o *Anonymous* se consolidava como um grupo sem liderança de vigilantes da "internet livre", seu preceito fundamental. O nome do grupo se refere ao anonimato de seus membros, de perfil jovem e *geek*, isto é, versados em tecnologia, internet e *games* na rede mundial de computadores. Por não possuir nome e identidade que o individualize, cada membro do grupo fala pelo todo e o coro fala como uma só voz.

Nas suas origens, o grupo lutava contra a censura no ambiente online, mas, aos poucos, a luta se espalhou nas ruas e assumiu um direcionamento crítico contra toda forma de opressão praticada por governos, instituições religiosas e corporações capitalistas. É aí que a máscara de *V de Vingança* assume a feição do anonimato das massas rebeladas, como ocorre em cena clássica do filme.

No documentário *We Are Legion - The Story of Hacktivists* ("*Nós Somos uma Legião: A História dos Hacker Ativistas*"), que narra a trajetória do *Anonymous*, um dos entrevistados anônimo resume a filosofia do grupo parafraseando uma das frases mitológicas de *V de Vingança*: "Adoraria viver em um país em que o governo temesse seu povo, e não o contrário." (WE Are Legion, 2012, tradução nossa).

As origens do *Anonymous* remontam ao *4chan*, fórum digital fundado por Chris "Moot" Poole nos anos 2000, onde os usuários postam imagens e tecem comentários com plena liberdade, sem censuras, podendo manter o anonimato. Na pesquisa pelo endereço no buscador *Google*, o site se apresenta da seguinte forma: "É um simples quadro de avisos de imagens onde

qualquer um pode postar comentários e compartilhar imagens anonimamente" (tradução nossa).

As postagens no *4chan* são organizadas por tópicos. O *Anonymous* nasceu mais especificamente do grupo */b/ board*, espaço reservado a imagens *nonsense* que causavam constrangimento e estranhamento na sua audiência. O livre uso da imaginação, a desordem lógica das imagens postadas e o senso de provocação gratuita fizeram do grupo sinônimo de liberdade na internet.

O *4chan*, mais precisamente por meio do */b/board*, é considerado precursor do fenômeno digital dos "memes", fotos com legendas cômicas sobre imagens *nonsense* que viralizam na rede e resultam em continuações espontâneas. O *4chan* também é conhecido pela chamada "trollagem", gíria da internet que se refere à subversão da seriedade no ambiente digital, com recurso à provocação ofensiva e despropositada de outros usuários.

A ideia do *Anonymous* surgiu de uma piada: se todas as *memes* postados no *4Chan* e no */b/board* eram de autoria do "anônimo", então este poderia ser o nome de uma só pessoa. Na prática, o coletivo de usuários dava formato a uma só face anônima. A padronização da linguagem e de gírias naquele meio deu forma a uma comunidade, onde cada indivíduo se sentia parte de uma mesma unidade.

Os anônimos do *4chan* inicialmente se lançaram como *hackers "trolls"*, procurando só e tão somente se divertir às custas da provocação alheia, irritando usuários que encaravam a internet com mais seriedade. Na travessura irresponsável, no entanto, esses *hackers* sem identidade, juntos, se descobriram poderosos. No final de 2006 e começo de 2007, o grupo assumiria uma forma mais organizada, deixando de postar piadas aleatórias e passando a organizar ações de *trollagem* coletiva. A metodologia ainda era o apelo ao caos, mas seu objeto era bem definido.

O marco zero desse engajamento coletivo em torno de uma causa se deu com a guerra que o grupo declarou ao apresentador do *podcast Hal Turner Show*, o norte-americano neonazista Hal Turner. A partir daí, o grupo passou a atrair ativistas e adotou uma postura mais engajada contra o conservadorismo político. O *Anonymous* deixou de ser uma subcultura em que pessoas anônimas pregavam peças nos outros e assumiu a posição de "primeiro Exército da internet", nas palavras de Barrett Brown, ex-agente do *Anonymous* e diretor do Projeto PM ouvido no documentário *Nós Somos Uma Legião*.

É nesse contexto que surgiu o "*Chanology Project*" ("*Projeto Chanologia*"), um movimento de protesto de anônimos do *4chan* contra a Igreja da Cientologia.

Após o episódio com Hal Turner, o embrionário *Anonymous* investiria contra a instituição religiosa, que, à época, em 2008, reagia a um vazamento e posterior viralização de um vídeo com Tom Cruise na internet, no qual o ator expunha sua crença. Com a ridicularização do vídeo na rede, os cientologistas imediatamente ameaçaram acionar judicialmente todos os sites que postaram o vídeo, exigindo que ele fosse retirado do ar. O *Anonymous*, fiel às suas origens de defesa da internet livre, considerou a reação uma tentativa de censura da liberdade e do bom humor na rede, como afirma um dos seus integrantes no documentário *Nós Somos Uma Legião*: "Esse culto não irá entrar no nosso território livre e ditar suas regras do que é autorizado ser postado ou não." (WE Are Legion, 2012, tradução nossa).

Foi a partir daí que os anônimos do *4chan* planejaram uma reação à comunidade da Cientologia e passaram a "*trollar*" seu inimigo perfeito, no que ficou conhecido como *Projeto Chanologia*. Com a publicação de um vídeo na internet conclamando os usuários anônimos a se unir contra a Igreja da Cientologia, o *Anonymous* passou a se referir não mais como uma cultura ou subcultura online, mas um movimento, declarando guerra ao seu novo inimigo, desta vez fora da internet. Foi a consagração do grupo como um movimento ativista propriamente dito.

Em um segundo vídeo, intitulado *Convocação*, o *Anonymous* exortava seus membros a tomar as ruas e protestar em frente aos prédios da Cientologia ao redor do mundo. Em um terceiro vídeo, sob o título de *Ato de Conduta*, o grupo recomendava a seus membros encobrir os rostos para proteger suas identidades, diante do risco de perseguição e assédio pelos cientologistas.

É nesse momento que entra em cena a máscara de Guy Fawkes, vestida pelo personagem de *V de Vingança*, que, a partir daí, se tornaria símbolo do movimento hacktivista emergente.

Segundo Mike Vitale, membro do *Anonymous* conhecido como "Sethdood", que é ouvido no documentário *Nós Somos Uma Legião*, a máscara de Guy Fawkes que aparece no filme *V de Vingança* se encaixou sob medida na face anônima do grupo, reforçando a noção de uma identidade coletiva no anonimato:

Sabe a última cena onde todos estão usando uma máscara de Fawkes? Aquilo lembra muito o que o *Anonymous* pensa e o que ele é. Queríamos representar o anonimato de algum jeito, quando passasse para a vida real. Acho que a máscara do Guy Fawkes era uma das coisas mais naturais para acontecer. Era a ideia de que nenhum de nós era tão cruel quanto todos nós. Você tem essa multidão massiva de pessoas que são anônimas e que vão lutar contra algo maior e vencer. (WE Are Legion, 2012, tradução nossa).

A máscara de *V de Vingança* se tornou parte indelével da iconografia oficial do grupo e deu rosto ao movimento - um rosto, ironicamente, anônimo, sem identidade e, por isso mesmo, impassível de identificação pelas autoridades.

Após a convocatória, o *Anonymous* saía da internet para invadir a realidade, sob a máscara já consagrada pelo personagem de *V de Vingança*. Os protestos reuniram centenas de pessoas nas ruas das maiores cidades do mundo. A internet empoderava, naquele momento, jovens de todas as partes a tomarem as ruas para lutar pela liberdade de expressão no ambiente *online* e *offline*. A filosofia libertária por trás da face caricaturada de Guy Fawkes moldava o ideário que caracterizaria o movimento ciberativista nos anos seguintes.

Tal como acontece com o personagem de *V de Vingança*, quando as autoridades passam a persegui-lo, acusando-o de terrorismo, a Igreja da Cientologia passou a difamar o *Anonymous* como um "grupo terrorista cibernético". O *Anonymous* provoca as autoridades ao derrubar sites oficiais e privados ao redor do globo, mas o faz em nome de uma causa eticamente defensável: a liberdade de expressão e informação. Nesse aspecto, é um grupo essencialmente anárquico, porque subverte a ordem imposta pelo Estado e pelo capital no ambiente digital.

Quase três anos depois, em 26 de novembro de 2011, o criador de *V de Vingança* Alan Moore, em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, comentou sobre o uso das máscaras pelos membros do *Anonymous* naquele contexto: "Eu pude ver o sentido de usar uma máscara quando você está protestando contra um notório aparelho litigioso como a Igreja da Cientologia." (LAMONT, 2011, tradução nossa).

Além disso, na obra de Moore, o personagem V faz do seu *bunker*, a Galeria das Sombras, uma central de controle *hacker*, com computadores diretamente ligados ao cérebro do sistema totalitário, chamado Destino, por meio dos quais desvia os sinais da transmissão de imagens e de escuta para seus aparelhos receptores. V, é, sobretudo, um hacktivista que se apropria dos meios de comunicação do regime para sabotá-lo - o ponto alto dessa artimanha é a sequência

da transmissão em cadeia de TV e rádio do seu discurso convocatório para a rebelião popular, que também aparece no filme e, não por acaso, nos vídeos que seriam difundidos futuramente pelo *Anonymous* na internet.

A pesquisadora de informação digital Dorothy Denning diferencia o conceito de ativismo digital do hacktivismo praticado pelo *Anonymous*:

A primeira categoria, ativismo, refere-se ao normal, não ruptivo uso da internet como suporte a uma agenda ou causa. Operações nessa área incluem navegar na internet para informação, construção de websites e postagem de materiais neles, transmitindo publicações eletrônicas e cartas por e-mail, e usando a Net para discutir assuntos, formar coalizões e planejar e ordenar atividades. A segunda categoria, hacktivismo, se refere ao casamento da atividade hacker com o ativismo. Isso cobre operações que usam técnicas de hackeamento contra um site alvo na internet com o intento de desestabilizar operações normais, mas sem causar grandes estragos. Exemplos são *web sit-ins* e bloqueios virtuais, e-mails bombas automáticos, *web hacks*, invasão de computadores e vírus e *malwares*. (DENNING, 2001, p. 241, tradução nossa).

Nesse sentido, a criação de Moore antecipou as estratégias do grupo que assumiria a identidade facial do seu personagem, como ele mesmo reconhece na matéria do *The Guardian*:

A razão da cruzada ficcional de V contra o Estado ser finalmente bem-sucedida é que o Estado, em *V de Vingança*, depende de uma rede de computadores centralizada que ele foi capaz de hackear. Não foi uma ideia óbvia para 1981, mas ela me surpreendeu como algo que deveria haver no futuro. Isso foi algo que eu criei porque eu pensei que isso faria uma interessante história de aventura. Passam-se trinta anos e você se encontra vivendo isso. (LAMONT, 2011, tradução nossa).

O incidente com a Igreja da Cientologia foi fundamental para o grupo se expandir a nível global e atrair adeptos engajados nas mais diversificadas causas em defesa do princípio da liberdade.

Gabriella Coleman, antropóloga especializada nos estudos sobre a cultura hacktivista, explica que, embora qualquer usuário seja um potencial anônimo, o grupo possui certos consensos

tacitamente estabelecidos, com valores e ideários que fazem do anônimo um ente coletivo dotado, paradoxalmente, de identidade própria:

Tecnicamente, o *Anonymous* é aberto a todos e não erige barreiras formais para participação. No entanto, existem formas de conhecimento tácito e explícito, habilidades e simpatias que levam algumas pessoas a se envolver politicamente neste domínio e outras não. Em contraste com a maioria das organizações, incluindo o *Wikileaks*, é mais fácil de contribuir para o *Anonymous* à medida em que o movimento oferece inúmeras oportunidades de micro-protestos coordenados muito rapidamente, entre outras possibilidades de participação. (COLEMAN, 2011, tradução nossa).

A estrutura horizontalizada do grupo, seu compromisso com a liberdade e sua aversão a lideranças reforça um traço de caráter essencialmente anárquico. De acordo com Coleman, os membros do *Anonymous* se auto-regulam de modo a esvaziar qualquer tentativa de autopromoção às custas do movimento:

Para compreender a dinâmica de poder e autoridade no *Anonymous*, é preciso confrontar o que é uma das normas mais interessantes, predominantes e socialmente vibrantes dentro do *Anonymous*: sua ética anti-líder e anti-celebridade. Essa ética que modula, se não elimina por completo, a concentração de poder. O *Anonymous* fornece o que Mike Wesch havia descrito como "uma crítica mordaz ao culto pós-moderno das celebridades, ao individualismo e à identidade enquanto serve a si mesmo como uma alternativa invertida". É importante observar que os participantes não apenas enaltecem filosoficamente este compromisso; eles ordenam isso. Os participantes lembram uns aos outros com notável frequência que ninguém deve se comportar como um líder, nem procurar atenção especial na mídia. (COLEMAN, 2011, tradução nossa).

No início de 2010, frente à falta de liberdade e à censura na internet da Austrália, um usuário anônimo conhecido como "Tux" decidiu atacar, digitalmente, o governo local. A chamada *Operação Titstorm* seria a primeira ação política do *Anonymous* contra um governo, derrubando sites oficiais. Foi a primeira vez que o movimento hacktivista se levantou contra o Estado. A partir daí, o grupo ampliou seu leque de ataques a governos e empresas acusadas de criar dificuldades no livre acesso à internet. Alguns de seus novos alvos incluíam associações cinematográficas e de gravadoras que agem contra a pirataria digital. Esses ataques reforçaram a fisionomia original do grupo, na sua luta incansável contra toda e qualquer forma de proibição da livre circulação de conteúdo na internet.

Uma das alianças mais significativas da história recente do *Anonymous* foi com o *WikiLeaks*, organização sem fins lucrativos fundada pelo também *hacker* Julian Assange que se especializou em divulgar para a imprensa segredos de Estado que ocultam planos abusivos contra seus cidadãos. No final de 2010, a organização assumiu publicamente a responsabilidade pelo vazamento de telegramas confidenciais de embaixadas norte-americanas espalhadas pelo mundo e a publicação de documentos secretos que revelam crimes de guerra cometidos pelos EUA após a invasão do Iraque.

Como diz Richard Thieme, especialista em tecnologia entrevistado no documentário *We Are Legion*, a simpatia do *Anonymous* com o *WikiLeaks* foi imediata: "*WikiLeaks* é uma instância do caráter hacker. A verdade quer ser livre e nós queremos libertá-la." (*We Are Legion*, 2012).

Após os dois casos de vazamentos de documentos oficiais, as empresas de pagamento Paypal, Mastercard e Visa cortaram seus canais financeiros para o *WikiLeaks*, que sobrevive a base de doações bancárias. Junto a elas, o servidor temporário do site do *WikiLeaks* Amazon tirou do ar o acesso à página da organização. As empresas cederam à pressão do governo norte-americano, que acusa Julian Assange de espionagem.

Para o *Anonymous*, o *WikiLeaks* havia revelado verdades inconvenientes e exposto mentiras que os governos contavam para suas populações. A decisão de cortar os canais de doação à organização provocou uma reação do movimento hacktivista. Em dezembro daquele ano, seus membros, então, promoveram um ataque de negação de serviço (DDoS) na Paypal e na Mastercard, num protesto cibernético de grandes proporções, tirando do ar por um dia os sites das gigantes corporações. O caso ficou conhecido como *Operação Payback* ("*Operação Troco*").

A aproximação do *Anonymous* com o *WikiLeaks* na Tunísia abriu caminho para o movimento se envolver com o fenômeno histórico da Primavera Árabe, o levante de povos da região do Oriente Médio e norte da África contra governos autoritários estabelecidos há décadas no poder. O *Anonymous* forneceria apoio estratégico na luta contra a censura e monitoramento das redes sociais pelo governo tunisiano então comandado pelo presidente Zine El Abidine Ben Ali, ameaçado pela fúria popular nas ruas daquele país.

O grupo hacktivista ajudou o *WikiLeaks* no vazamento de documentos do governo de Ben Ali, que seria o primeiro derrubado na onda de levantes populares que sacudiram a região no final de 2010 e ao longo do ano seguinte. Como afirma Peter Fein, internauta hacktivista do

Anonymous, a internet teve papel complementar na derrubada de Ben Ali, em 14 de janeiro de 2011, após 23 anos de governo: "Uma revolução que foi facilitada pela internet, pelo *Facebook* e pelo *Twitter*. Não causada por isso, os 50 anos de ditadura é que causaram a revolução. Mas a internet ajudou" (WE Are Legion, 2012, tradução nossa).

Em um vídeo publicado na internet, manifestantes agradeceram o *Anonymous* pela ajuda e se declararam seus novos aliados.

Logo após o envolvimento na Tunísia, o grupo voltou suas atenções para o Egito. O governo do ditador Hosni Mubarak, no centro do alvo da fúria popular, chegaria a desligar a internet como medida de segurança. Em represália, o *Anonymous* conseguiu restabelecer o acesso via modem e derrubou os sites oficiais, numa declaração de guerra cibernética. Mubarak, há 30 anos no poder, cairia no dia 11 de fevereiro de 2011, após 18 dias de pressão nas ruas do Egito.

Vale lembrar que, em outubro de 2011, no contexto do *Occupy London Stock Exchange* (em tradução livre, "*Ocupemos a Bolsa de Londres*"), braço inglês do movimento *Occupy Wall Street*, que será analisado no próximo capítulo, o criador do *WikiLeaks* apareceria no protesto vestindo a máscara de *V de Vingança*, numa consolidação simbólica de sua proximidade com o *Anonymous* e na confirmação da inspiração do personagem de Alan Moore e David Lloyd sobre as ações cibernéticas subversivas.

Para o dia 5 de novembro de 2015, aniversário anual da "Conspiração da Pólvora", o episódio histórico envolvendo Guy Fawkes que inspirou a máscara de *V de Vingança*, o *Anonymous* convocou, pelo quarto ano consecutivo, cidadãos de todo mundo a vestir a máscara do ícone da rebeldia contemporânea para marchar contra o autoritarismo, a austeridade e a vigilância em massa, no protesto intitulado *Million Mask March* (ou "*Marcha de Um Milhão de Máscaras*"). Em seu vídeo de convocação mundial, o grupo reafirma sua vocação coletiva expressa na face anônima da máscara de V:

Nós não estamos livres de fato, mas servís às instituições financeiras que têm sua teia espalhada por todas as facetas da civilização. O dinheiro que aqueles que estão no poder usam para propagar sua escravidão é uma mera ilusão. Eles criam o seu valor, a sua fibra de ser e a maioria de nós é mantida sob o calcanhar. Isso precisa mudar. Nós alimentamos as suas máquinas. Nós somos suas máquinas. Eles devoram os frutos do nosso trabalho. Nós tivemos uma ideia e essa ideia tem crescido como um incêndio nos corações e mentes da humanidade em todo o mundo. Eles tentaram matar essa ideia, mas agora temos crescido mais forte do que nunca. Nós somos o

antibiótico curando a doença do câncer anti-humanitário [...] Neste 05 de novembro, marche com a gente. Vista seu rosto ou esconda sua identidade atrás de uma máscara. Nós precisamos de você. Nós somos você. (*ANONYMOUS*, 2015, tradução nossa).

4. CASO OCCUPY WALL STREET

No mesmo ano em que a máscara do anti-herói anarquista do filme *V de Vingança* estampava a face da revolta nos idos da Primavera Árabe, em 2011, representada pelas operações do *Anonymous* na Tunísia e no Egito, epicentro dos levantes populares contra governos autoritários da região do Oriente Médio e do Chifre Africano, a caricatura do terrorista católico Guy Fawkes deu rosto a outro movimento de revolta espontânea das massas e ocupação do espaço público que atraiu o noticiário mundial, desta vez em países do Primeiro Mundo: o *Occupy Wall Street* ("*Ocupe Wall Street*").

O movimento, que se iniciou em 17 de setembro de 2011, com a ocupação da praça Zuccotti Park, localizada a dois quarteirões da Wall Street, principal artéria financeira que atravessa o coração de Nova York (EUA), tão logo se espalhou por centenas de outras praças e parques de outras regiões do país - no total, 147 cidades de 45 estados norte-americanos foram ocupados⁷. Ganhou, também, suas versões adaptadas para as circunstâncias de outras capitais ao redor do mundo, como o *Occupy Madri*, na capital da Espanha, e o *Occupy London Stock Exchange*, em Londres, na Inglaterra. Seus militantes seguiram a estratégia que o geógrafo David Harvey chama de "*união dos corpos no espaço público*", montando acampamentos em praças públicas e promovendo debates a céu aberto, ecoando a vocação política das *ágoras* da Grécia antiga.

Uma das características essenciais do movimento foi sua horizontalidade, bem como a formação espontânea de laços de solidariedade entre seus integrantes e cooperação comunitária nos acampamentos.

O movimento ocorreu concomitantemente a uma série de manifestações na Europa contra medidas de austeridade fiscal tomadas pelos governos locais para reduzir suas dívidas públicas, contraídas após a crise financeiro-econômica mundial de 2008. Em países como Espanha e Grécia, onde os manifestantes também recorreram à estratégia da ocupação de praças públicas, as feições da máscara de *V de Vingança* se tornaram familiar, com inúmeros manifestantes desfilando o sorriso cínico-macabro de Guy Fawkes.

⁷ A contabilidade consta da obra *Sociologia dos Movimentos Sociais*, de autoria de Maria da Glória Gohn, tendo sido publicada inicialmente em 2012.

O *Occupy Wall Street* mirou inicialmente uma área próxima à Wall Street, origem do nome de batismo. A escolha simbólica refletiu o engajamento político contra a ganância corporativa do capitalismo na sua fase financeirizada, sendo as Bolsas de Valores localizadas naquela rua o "playground" da elite norte-americana. Os entusiastas do movimento entoaram o coro "Nós somos 99% contra 1%", realçando o caráter da luta de classes do *Occupy* contra uma minoria privilegiada pelo capital financeiro.

Como explica o pensador Noam Chomsky em seu artigo *Occupy the Future* ("Ocupar o Futuro"), publicado no dia 1º de novembro de 2011 no periódico *In These Times*, o *Occupy* despontou como sintoma e reação social frente uma crise econômica essencialmente financeira, gestada pela ganância dos homens de negócio nos bancos da Wall Street, que desde os anos 70 define os rumos do capitalismo norte-americano:

Em uma súbita mudança de direção, séculos de industrialização transformaram-se em desindustrialização. A indústria obviamente continuou, mas no exterior e muito lucrativa, ou seja, prejudicial à força trabalhadora. A economia focou-se no aspecto financeiro. As instituições financeiras cresceram assustadoramente. Acelerou-se o círculo vicioso entre finanças e política. A riqueza concentrou-se ainda mais no setor financeiro. Os políticos, confrontados com os altos custos das campanhas eleitorais, foram levados ainda mais aos bolsos dos seus ricos colaboradores. E os políticos, por sua vez, retribuíram com políticas favoráveis a Wall Street: desregulações, alterações fiscais e afrouxamento das regras de governança corporativa, intensificando o ciclo vicioso. O colapso era inevitável. Em 2008, o governo lançou-se novamente ao resgate das empresas de Wall Street, supostamente grandes demais para quebrarem e com líderes grandes demais para serem presos. Hoje, para um décimo do 1% da população que mais foi beneficiada por essas décadas de ganância e fraudulência, tudo está bem (CHOMSKY, 2011, tradução nossa).

Como afirma o intelectual, a elite financeira de Wall Street, tida como responsável pela crise de 2008, foi prontamente socorrida pelo governo republicano de George W. Bush, que despejou US\$ 700 bilhões nas instituições financeiras do país via Programa de Alívio de Ativos Problemáticos (*Tarp*, na sigla em inglês), com vista a impedir a quebra do sistema bancário. O democrata Barack Obama, que assumiu a presidência daquele país em 2009, não fez por menos, tendo aprovado medidas de incentivo que se aproximaram da ordem de US\$ 1 trilhão, contemplando, entre outros segmentos de peso na economia norte-americana, o setor

financeiro⁸. Foi no governo Obama que se popularizou a expressão "*too big to fail*", que se referia ao compromisso extraoficial do Estado em socorrer instituições cuja falência ameaçavam eclodir uma nova onda de crise. A intervenção estatal em favor da classe dominante foi a faísca que detonou o movimento de protesto popular nos EUA.

Até o *Occupy*, explica David Harvey, o "Partido de Wall Street" dava as cartas na política norte-americana, ao silêncio dos 99% dos cidadãos. O pensador critica os laços de promiscuidade do capital financeiro com os governos democrata e republicano nas últimas décadas, reforçando a crítica marxista ao Estado como aparato político suplementar das classes dominantes. O *Occupy* surgiu, então, como uma afronta política contra esse 1%:

Mas agora, pela primeira vez, há um movimento explícito que enfrenta o Partido de Wall Street e seu mais puro poder do dinheiro. A "street" [rua] de Wall Street está sendo ocupada - ó, o horror dos horrores - por outros! Espalhando-se de cidade em cidade, as táticas do Occupy Wall Street são tomar um espaço público central, um parque ou uma praça, próximo à localização de muitos dos bastiões do poder, e, colocando corpos humanos ali, convertê-lo em um espaço político de iguais, um lugar de discussão aberta e debate sobre o que esse poder está fazendo e as melhores formas de se opor ao seu alcance. Essa tática [...] mostra como o poder coletivo de corpos no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado. (CARNEIRO, 2012, p. 60-61).

Ainda no mesmo artigo publicado por Harvey no calor das ações do *Occupy*, ele instigava os manifestantes a alcançar efetivamente os 99% dos norte-americanos por diversas frentes. Uma delas, é a frente cultural: "[O movimento] deve unir os trabalhadores criativos e artistas cujos talentos são tantas vezes transformados em produtos comerciais pelo grande poder do dinheiro" (CARNEIRO, 2012, p. 61).

A menção do geógrafo aos "produtos culturais" refere-se aos bens vendidos pela indústria cultural, dentre os quais, como foi explicado neste ensaio, o filme *V de Vingança*. O que o geógrafo, no entanto, não menciona em seu texto é o papel que alguns desses produtos podem e, a contragosto do capital, desempenham na formação política do sujeito. No caso do *Occupy*, *V de Vingança* foi a prova irrefutável desse efeito colateral nos negócios da indústria cultural.

⁸ Os números foram divulgados em matéria publicada no site do jornal *O Estado de S. Paulo* em 16 de janeiro de 2010, com a assinatura da jornalista Nívea Terum.

Em 26 de novembro de 2011, dois meses após o início das ocupações em massa das praças norte-americanas, o autor da HQ original adaptada para o cinema, Alan Moore, cedeu entrevista a uma reportagem do jornal britânico *The Guardian*, interessada em compreender o que estaria por trás do que chamou "fenômeno da máscara de *Vendetta*". Moore se mostrou admirado com a presença da face risonha de seu personagem nos protestos e o fato dela ter sido alçada ao status de emblema do ativismo moderno.

Imagino que quando estava escrevendo *V de vingança* pensava no fundo do meu coração: 'Não seria ótimo se essas ideias tivessem impacto?'. Então quando você começar a ver a fantasia indolente invadir o mundo real... é peculiar. Sinto como se um personagem que criei há 30 anos de alguma forma escapasse do mundo da ficção. (LAMONT, 2011, tradução nossa).

Diferentemente da função que atribuiu à máscara no contexto do protesto contra a Igreja da Cientologia pelo *Anonymous*, em 2008, como mera ocultação da identidade em nome do coletivo anônimo, Moore vê na sua apropriação pelos manifestantes do *Occupy* um recurso dramático que confere teatralidade aos atos de protesto.

Isso converte protestos em performances. A máscara é muito operística. Isso cria um senso de romance e drama. Eu quero dizer, protestar, realizar marchas de protesto, eles podem ser muito exigentes, muito cansativos. Eles podem ser bastante sombrios. Eles são coisas que devem ser feitas, mas não necessariamente eles são tremendamente agradáveis - considerando que, na verdade, eles devem ser. (LAMONT, 2011, tradução nossa).

Como foi tratado no capítulo A Obra *V de Vingança*, de fato o personagem de V é, em si mesmo, um personagem teatral, que transforma seu plano de vingança político em uma grande ópera dramática dividida em atos. Na HQ, V chega a orientar Evey, sua aprendiz, sobre a importância do melodrama na resistência política.

Moore comenta, ainda, que o fato de milhares de pessoas usarem a mesma máscara reforça a impressão de unidade do movimento em um "organismo único" - os 99% a que se refere o slogan do *Occupy*. O criador de *V de Vingança* aprovou a forma real da sua criatura, que se voltou contra o totalitarismo do mercado no capitalismo financeiro.

Não por acaso, o artista plástico Shepard Fairey, autor de uma série de imagens com o retrato do presidente dos Estados Unidos Barack Obama nas cores vermelho, branco e azul, divulgada na época em que Obama ainda disputava a primeira presidência daquele país, substituiu o rosto do presidente pela máscara que se tornou emblema dos protestos contra o sistema financeiro. A exemplo de Moore, Fairey manifestou apoio público ao *Occupy* por considerá-lo um movimento em favor do povo norte-americano.

Assim como a imagem de Obama, no contexto do fim da era Bush e em meio ao trauma nacional da Guerra do Iraque, capturava o sentimento popular de esperança por mudança, o retrato de Fairey do manifestante com a máscara de *V de Vingança* resumiu o espírito de uma época em que os norte-americanos se sentiam exaustos pelos efeitos da crise de 2008, uma crise que expôs a nu um sistema que opõe uma maioria privilegiada contra uma minoria desprotegida.

O *Channel 4 News*, noticiário televisivo da emissora britânica *Channel 4*, veiculou em seu canal no *YouTube*, em 11 de janeiro de 2012, uma reportagem em que acompanha Alan Moore numa visita a um dos campos do *Occupy Wall Street*, onde ele se deparou, face a face, com o personagem de sua própria criação. Admirado com o fato de ver o rosto de seu herói emergir da ficção para "uma realidade ordinária", ele se questiona sobre a peculiaridade da máscara em si. É quando um dos mascarados lhe explica sua significação política:

Todo o personagem é relevante para o que estamos fazendo no momento, porque nós somos contra o sistema que pensamos ser corrupto. Então nós estamos fazendo basicamente o mesmo que o personagem fez no filme. (*V for Vendetta: Alan Moore...*, 2012, tradução nossa).

A reportagem explica que a corporação Time Warner, que detém os direitos sobre a obra de Moore e Lloyd, lucra em cima das vendas das máscaras de *V de Vingança*, numa aparente contradição com a causa anticapitalista do *Occupy* e movimentos similares que usam o adereço. Moore, no entanto, afirmou aos repórteres que se diverte com a situação embaraçosa criada pela associação das empresas com os protestos. Afinal, como também explicou à reportagem de *The Guardian* aqui mencionada, são corporações que lucram em cima de protestos anticorporativos. A lógica contraditória que dita o ritmo do acúmulo de capital é descrita pelo filósofo alemão Karl Marx (1818-1883) e pelo teórico socialista Friedrich

Engels (1820-1895) no *Manifesto Comunista* (1848), ao refletir sobre a união proletária possibilidade pelo ambiente de trabalho nas fábricas:

O progresso da indústria, de que a burguesia é agente passivo e involuntário, substitui o isolamento dos operários, resultante da competição, por sua união revolucionária resultante da associação. Assim, o desenvolvimento da grande indústria retira dos pés da burguesia a própria base sobre a qual ela assentou o seu regime de produção e de apropriação dos produtos. A burguesia produz, sobretudo, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis. (MARX; ANGELS, 2014, p. 42).

A julgar pela declaração a seguir do quadrinista autoproclamado anarquista, colhida na reportagem do *Channel 4 News* acima mencionada, o espírito que anima a letra da obra *V de Vingança*, nas suas versões em quadrinhos e cinematográfica, sob o corpo do entretenimento, cumpriu o efeito "Cavalo de Troia" na indústria cultural e disseminou seu germe subversivo para uma fração da plateia que não se deixou anestesiar pela alienação e ideologia a que se referem os pensadores da Escola de Frankfurt estudados em capítulo anterior:

Se existe algo no mundo com o qual você não concorda, proteste contra isso. Se há algo que você gostaria que existisse no mundo, então trabalhe para desenvolver isso. (*V for Vendetta: Alan Moore...*, 2012, tradução nossa).

5. CASO JUNHO DE 2013

Enquanto uma longa primavera dos povos escrevia a sangue e revolta o primeiro parágrafo da história do início da segunda década dos anos 2000, com as massas populares em fúria tomando as ruas para protestar contra seus governos em países do norte da África ao Oriente Médio, dos Estados Unidos ao sul da Europa, filósofos, sociólogos e cientistas políticos anteviam que o rastilho de pólvora chegaria ao Brasil. Dois anos após o auge das grandes manifestações da chamada Primavera Árabe e do movimento *Occupy Wall Street*, as ruas brasileiras verteram rebeldia no fenômeno que ficou conhecido como Jornadas de Junho de 2013.

No epicentro das mobilizações, estava o Movimento Passe Livre de São Paulo (MPL-SP), que, desde 2005, quando foi criado no contexto do Fórum Social Mundial de Porto Alegre (RS), organiza manifestações que colocam no topo de sua agenda a luta contra a tarifa cobrada sobre o uso do transporte público. Na sua retórica, o grupo reivindica o direito ao transporte público gratuito e à livre circulação como expressões do direito à cidade. Sua luta é contra a comercialização do direito de ir e vir, simbolizado na catraca que restringe o acesso à mobilidade urbana.

Seus membros definem o movimento como uma organização autônoma e horizontal, isto é, não hierarquizada, sem lideranças que monopolizem suas ações, representada pela face anônima e impessoal do coletivo que toma as ruas. Como se vê, mais uma vez a narrativa anárquica de *V de Vingança* encontraria potencial de projeção nas ruas para paramentar simbolicamente manifestantes que lutam contra um sistema estabelecido a contragosto da população --no caso, o sistema de transporte público.

No dia 12 de maio de 2013, o MPL de São Paulo convocou em seu site oficial e nas redes sociais protestos contra o aumento do preço da tarifa anunciado pelo prefeito Fernando Haddad (PT) e pelo governador do Estado Geraldo Alckmin (PSDB). Na ocasião, a prefeitura anunciou para o dia 2 de junho o aumento do preço da passagem de ônibus de R\$ 3,00 para R\$ 3,20 - há época, segundo a imprensa, o reajuste de 6,7% ficou abaixo da inflação do período. O governo do Estado acompanhou o reajuste no mesmo valor para as passagens de trem e metrô.

O primeiro ato pela revogação do aumento da tarifa ocorreu no dia 06 de junho e, segundo estimativas da Polícia Militar, 2 mil pessoas bloquearam importantes vias de acesso da capital, incluindo a Avenida Paulista, principal veia financeira da cidade, palco tradicional de manifestações de rua e megaeventos culturais. O protesto terminou em confronto entre manifestantes e policiais. No dia seguinte, novo ato: desta vez, 5 mil pessoas, segundo a PM. Novamente houve confrontos. No dia 11, o número de manifestantes subiu e atingiu entre 10 a 12 mil pessoas, segundo cálculos oficiais. Foram registrados novos confrontos seguidos por ações de "vandalismo" e depredações provocadas por manifestantes após a dispersão violenta feita pela polícia.

Mas foi o famigerado 13 de junho de 2013 que representou um ponto de virada no movimento de protestos. Após ser insuflada por veículos da imprensa que pediram uma reação dura do Estado contra o "*bando de vândalos*", como o jornal *O Estado de S. Paulo* se referiu aos manifestantes do MPL em seu editorial do mesmo dia, ou contra "*jovens predispostos à violência por uma ideologia pseudorrevolucionária*", como assinaram os editorialistas da *Folha de S. Paulo*, a Polícia Militar de São Paulo excedeu todos os limites de violência autorizada pelo protocolo operacional da corporação ao descarregar seu arsenal pesado de repressão contra manifestantes, jornalistas e pessoas que passavam por perto do ato. A ampla divulgação das cenas de violência pelos veículos de imprensa e, particularmente, pelas redes sociais, foi a centelha necessária para que na segunda-feira seguinte, dia 17 de junho, megamanifestações explodissem nas ruas das principais capitais do país, incluindo Brasília, capital do Distrito Federal e sede do poder político do Estado brasileiro.

Os gigantescos atos, então, se seguiram ao longo do mês de junho. Cerca de duas milhões de pessoas saíram às ruas naquele mês, ocupando as vias, praças e parques de 353 municípios brasileiros - se contabilizado o mês de agosto, quando os protestos prosseguiram mais fracos, foram 483 municípios ao todo. A contabilidade consta do livro *Manifestações de Junho de 2013 no Brasil e Praças dos Indignados no Mundo*, de autoria de Maria da Glória Gohn.

O MPL declarou oficialmente que o país vivia naquele momento um clima de "revolta popular". De fato, desde 2005, quando o coletivo iniciou suas ações, aquele foi o primeiro ano que a causa da luta contra a tarifa obteve adesão das massas, especialmente jovens de classe média.

Um fenômeno histórico no país e uma mobilização popular que não se conhecia desde os tenros anos da democracia brasileira, quando a população se organizou no movimento "Fora

Collor", a favor do impeachment do primeiro presidente democraticamente eleito no país após o fim de 25 anos de ditadura militar.

Em 19 de junho, o governador Geraldo Alckmin e o prefeito Fernando Haddad anunciaram conjuntamente a revogação do aumento dos preços das passagens da rede de transporte público paulista. O gesto foi seguido por outras cidades e Estados atingidos pelas manifestações populares.

A urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo Raquel Rolnik lembra que Junho de 2013 mexeu com a autopercepção da massa popular, que se redescobriu politicamente como agente da transformação.

Podemos pensar essas manifestações como um terremoto [...] que perturbou a ordem de um país que parecia viver uma espécie de vertigem befazeja de prosperidade e paz, e fez emergir não uma, mas uma infinidade de agendas mal resolvidas, contradições e paradoxos. Mas, sobretudo - e isso é o mais importante -, fez renascer entre nós a utopia. (ROLNIK, 2015, p. 8).

Raquel ainda lembra que os protestos daqui foram um reflexo sísmico dos movimentos populares cujo epicentro original esteve na Primavera Árabe, passando pelos Indignados europeus até chegar ao *Occupy Wall Street*, nos EUA. Em comum, todos esses movimentos questionaram a ordem estabelecida sem recorrer às velhas estruturas de organização popular, como partidos, sindicatos e movimentos sociais tradicionais.

"O velho modelo de república representativa, formulado no século XVIII e finalmente implementado como modelo único em praticamente todo o planeta, dá sinais claros de esgotamento. Contra esse modelo baseado em estruturas verticais e centralizadas, movimentos como o Occupy e outros propõem formas horizontais de decisão, sem personificação de lideranças nem comando de partidos e comitês centrais" (ROLNIK, 2015, p. 12).

Em meio a uma crise de representatividade política também observada nas ditaduras tragadas pela onda de revoltas da Primavera Árabe, e na incapacidade do governo Barack Obama de negar benesses ao setor responsável pela maior crise econômica dos Estados Unidos desde 1929, o que motivou as ações do *Occupy Wall Street*, os brasileiros que tomaram as ruas em

2013, e, mais em especial, a juventude, também apostaram na estratégia anarquista da ação direta, com a reapropriação do espaço urbano como arena política e social.

Ainda que, neste episódio particularmente controverso e até hoje mal compreendido nos círculos acadêmicos, grupos conservadores tenham cerrado fileiras com os manifestantes que focavam na luta contra o aumento da tarifa, levantando cartazes com palavras de ordem ambíguas e contrárias ao espírito libertário do ato organizado pelo MPL, prevaleceram gritos de guerra como "Vem, vem para a rua, vem, contra a tarifa!", "Sem violência!" e "Oh, o povo acordou!", numa clara demonstração de força da causa principal - a luta contra o aumento abusivo dos preços das passagens de ônibus, trem e metrô - e repúdio à opressão policial contra o ato do dia 13 de junho, que puxou o gatilho para a adesão das massas.

Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em seu caderno *Aliás*, publicado no dia 02 de novembro de 2013, o historiador britânico marxista Perry Anderson pontuou três grandes conquistas nas jornadas de manifestações daquele ano no Brasil:

Primeiro, as manifestações marcaram o despertar político de uma nova geração - principalmente, mas não exclusivamente, dos jovens, dos trabalhadores oprimidos. Segundo, ao forçar espetacularmente governantes a recuar no aumento das tarifas de transporte público em grandes cidades, eles fizeram surgir uma compreensão do empoderamento social (de dimensão potencialmente nacional) para setores até então passivos da população. Por último, e não menos importante, levantaram a questão da distribuição escandalosamente distorcida das despesas públicas no Brasil. O mérito para tudo isso vai para os movimentos de esquerda que alavancaram os protestos - o MPL principalmente -, cujo eco popular foi tão expressivo que mesmo forças de direita aderiram às manifestações, pautadas por seus próprios propósitos. (SAYURI, 2013).

Não faltam registros fotográficos e filmagens amadoras esparsas na internet exibindo manifestantes mascarados como o protagonista de *V de Vingança* - as imagens sugerem a presença da máscara de Guy Fawkes desde os primeiros dias de manifestação contra a tarifa até a explosão da revolta popular naquele ano. No dia 20 de junho, o portal *Terra* publicou matéria sobre a movimentação de vendedores ambulantes nas manifestações. Segundo o texto da reportagem, uma dupla de ambulantes vendeu 500 máscaras a R\$ 10 cada. Ainda de acordo com a matéria, o produto se esgotou em apenas duas horas.

Os dois vendedores foram entrevistados pela equipe de reportagem do site, e admitiram que, com o negócio, pretendiam mais colaborar com os protestos que propriamente lucrar. Independentemente da intenção moral dos vendedores, seguindo a linha de raciocínio do próprio criador de *V de Vingança*, Alan Moore, os efeitos políticos colaterais desse negócio respondem às contradições do capital antevistas por Karl Marx e Friedrich Engels: naquele momento, a máscara de V simbolizava a força popular contra o sistema de transporte público privatizado no país.

Conforme analisado, não nos parece mero modismo que manifestantes que agiram como seus pares ao redor do mundo, organizando-se sem lideranças e engajados numa causa que desafia frontalmente o Estado e sua promiscuidade com o capital privado em favor de interesses particulares, tenham coberto seus rostos anônimos com a face de um anti-herói anarcoterrorista exposto nas gôndolas do supermercado cinematográfico de Hollywood.

Em 30 de dezembro de 2015, o jornal *Folha de São Paulo* antecipava, em sua manchete, o anúncio do reajuste dos preços das passagens de ônibus em São Paulo de R\$ 3,50 para R\$ 3,80 em janeiro de 2016 - ainda em 2015, as tarifas dos ônibus, metrô e trens da capital já tinham sido reajustadas de R\$ 3,00 para R\$ 3,50, no que foi recebido pelo MPL como uma afronta à causa ganha em 2013.

Imediatamente o movimento se articulou para anunciar, nas redes sociais, o primeiro ato contra o aumento das passagens para o dia 8 de janeiro de 2016. E, mais uma vez, fotos se espalharam pela internet com imagens de alguns manifestantes ostentando, em seus rostos, o sorriso provocador de Guy Fawkes.

Curiosamente, a obra de Alan Moore e David Lloyd, resistente ao teste do tempo, novamente ganhou lugar de destaque nas principais livrarias do país após a Panini Comics relançar, naquele mesmo mês, em edição de capa dura, a obra do anti-herói anarquista.

CONCLUSÃO

Em entrevista concedida à *BBC News Magazine* e traduzida para o site da *BBC Brasil* em 26 de outubro de 2011, no contexto das manifestações do *Occupy Wall Street* ao redor do mundo, o ilustrador de *V de Vingança* David Lloyd comparou sua máscara com a mítica foto do revolucionário argentino Ernesto "Che" Guevara (1928-1967), tirada pelo fotógrafo Alberto Korda (1928-2001), e que estampa camisetas, canecas e outros produtos vendidos até hoje no mercado capitalista. Para Lloyd, tanto a imagem icônica de Guevara quanto a máscara de seu personagem viraram moda, sem embutir nisso o risco do esvaziamento subversivo pela sua banalização:

A máscara de Guy Fawkes tornou-se uma marca, um cartaz conveniente para ser usado em protestos contra a tirania. Fico feliz com seu uso pelas pessoas, parece uma coisa única, um símbolo da cultura popular sendo usado dessa forma. (WAITES, 2011).

À parte da banalização e da estetização de valores e signos das criações culturais inseridas na lógica de mercado - que, sob a forma de produto, diluem-se de seus significados, conforme a linha de pensamento de Adorno e Horkheimer -, o fato é que a máscara de *V de Vingança*, tal qual a foto de Guevara mencionada por Lloyd ou mesmo o famoso símbolo "A" de "Anarquismo", para citar alguns exemplos, ao ser reproduzida massivamente, redundou na inevitável propagação de uma energia subversiva. O mesmo se diz para a obra *V de Vingança* como um todo: sua difusão para as massas contribuiu para o empoderamento de alguns grupos antes atomizados que, organizados nas redes sociais e nas ruas, redefiniriam suas posições política, cultural e socialmente estabelecidas, além de intervir nos rumos da história.

Os eventos sociais aqui descritos e destrinchados demonstram as contradições inerentes dentro da indústria cultural no seu atual estágio de desenvolvimento no capitalismo dito financeirizado e na chamada sociedade da informação. Os mesmos eventos, cabe ressaltar, foram amplamente repercutidos nos meios de comunicação de massa, estes braços armados do fenômeno da indústria cultural e que, mais uma vez, a contragosto, fizeram disseminar o vírus da rebelião mundo afora.

Não foi a obra *V de Vingança* que, por si só, mexeu com corações e mentes e mobilizou populações contra o Estado e o capitalismo globalizado, mas seu ímpeto subversivo, revestido de uma narrativa dramaturgicamente trágico-romântica e encapado sob uma estética de apelo pop, animou as novas gerações a fazer da sua causa um ato heroico.

V de Vingança agregou simbologia e teatralidade às manifestações de rua, inspirando uma unidade identitária nos coletivos anônimos que se reconheceram nas praças públicas, parques e avenidas das maiores megalópoles e cidades globais do capitalismo, que, por definição, como observou o geógrafo David Harvey, fragmentam e isolam os indivíduos em átomos amorfos e desconhecidos entre si. Sob a face do anônimo caricaturado nas feições de Guy Fawkes, o desconhecido se tornou um conhecido e o anonimato se tornou a liga de uma identidade coletiva.

Ou como disse o próprio Alan Moore, em entrevista ao *The Guardian* de 26 de novembro de 2011, a máscara, enquanto face do desconhecido representa, hoje, o agente da revolução histórica por excelência: o povo.

A voz do povo. E eu penso que, se a máscara se levanta por algo, no atual contexto, é por isso que ela se levanta: este é o povo. A misteriosa entidade que é evocada tão frequentemente - este é o povo. (LAMONT, 2011, tradução nossa).

Alguns meses depois, em um artigo assinado no site da *BBC News* em 08 de março de 2012, Moore foi mais longe:

Também parece que o sorriso malicioso carismático de nosso personagem forneceu uma identidade pronta para esses bastante motivados manifestantes, encarnando ressonâncias de anarquia, romance e teatro que claramente veste bem o ativismo contemporâneo, dos Indignados de Madri ao movimento *Occupy Wall Street* [...] Quanto às ideias propostas provisoriamente naquela fantasia distópica 30 anos atrás, eu estaria mentindo se eu não admitisse que qualquer que seja a utilidade que elas ofereçam ao radicalismo moderno é muito gratificante. (MOORE, 2011, tradução nossa).

Como se observa, o próprio criador reconhece que sua criatura escapou-lhe ao controle. A máscara se tornou indelevelmente um ícone multiuso dos movimentos de protesto global do novo século que possuem inclinações libertárias. Se o rosto da juventude transviada dos anos 60 é o de um adolescente hippie adornado em flores, e dos anos 70 é a de um jovem punk de moicano, então a máscara de Guy Fawkes, pelo filtro da obra *V de Vingança* é, inevitavelmente, a face anônima da juventude rebelde da geração da era da informação.

A narrativa ficcional de *V de Vingança*, ao fundir a utopia socialista dos povos ao mito do herói, contempla o *zeitgeist* de uma época de esgotamento do modelo econômico neoliberal e da sua base política democrática representativa cujo ápice foi a crise econômica histórica de 2008. Em outras palavras, a obra em análise captura o estado de espírito coletivo de uma época, marcado pelo desespero existencial e busca de novas utopias - daí a popularização da máscara nas manifestações de rua pós-Primavera Árabe.

Em uma passagem do clássico literário distópico *1984*, do escritor inglês George Orwell, que também inspirou Alan Moore e David Lloyd em *V de Vingança*, o personagem O'Brien, membro do partido totalitário que governa a Oceânia, cujo território também abrange uma Inglaterra num futuro paralelo, diz para Winston Smith, protagonista que se levanta contra o regime de força, a seguinte frase lapidária: "Se você quiser formar uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando o rosto humano - para sempre." (ORWELL, 2012, p. 312).

Se pudesse prever, em 1982, o que aconteceria com sua obra décadas adiante, Alan Moore provavelmente colocaria na boca de seu personagem que, se quiséssemos formar uma imagem do futuro, que imaginássemos sua máscara cobrindo os rostos de uma multidão insurgida.

Se por um lado este presente estudo demonstrou as contradições no interior do sistema da indústria cultural, confrontando a hipótese da diluição total dos sentidos subversivos contidos numa obra produzida e comercializada no mercado capitalista com fatos amplamente divulgados na imprensa, por outro não se propôs a responder às contradições observadas no núcleo dos movimentos aqui mencionados que se apropriaram da máscara de Guy Fawkes e dela fizeram seu estandarte máximo. Uma vez nas ruas, os manifestantes de todo o mundo, unidos (para não perder o trocadilho das famosas palavras de ordem de Karl Marx e Friedrich Engels em *O Manifesto Comunista*), não apresentaram uma solução revolucionária satisfatória para a sua causa: da Primavera Árabe aos Indignados, do *Occupy Wall Street* às jornadas de manifestações de Junho de 2013 no Brasil, a passagem do tempo, até o momento em que este ensaio foi produzido, revelou refluxos inimagináveis no calor dos acontecimentos e muito

distanciou a história real daquela vivida na ficção pelo personagem mascarado de *V de Vingança*, que anunciava a aurora de uma revolução e de uma nova era.

Apesar das erupções sociais e da disseminação de bandeiras libertárias no mundo moderno, a imprevisível marcha da história, que fugiu às mais otimistas especulações utópicas ou mesmo ditas científicas de "final feliz", faz o próprio V, na sua versão original dos quadrinhos, refletir em seu leito de morte:

Este país não está salvo... Não. Não, não se iluda... Mas todas as velhas crenças tornaram-se destroços... E, dos destroços, podemos reconstruir. Esta é a missão deles: governarem-se a si mesmos. Suas vidas, amores e terra. Com isso alcançado, que falem de salvação. Caso contrário, certamente, serão carniça. Na virada do século, eles conhecerão seu destino: uma rosa que floresceu nos destroços ou que floresceu tarde demais. (MOORE; LLOYD, 2006, p. 247).

Se, na obra, a missão cumprida de V é devolver às massas populares o seu poder de autotransformação e sua condição de agente da própria história, a despeito da direção para a qual os ventos da revolução podem soprar, então a obra *V de Vingança*, ao inspirar uma parcela da juventude criada num ambiente socialmente fragmentado pela computação moderna a protestar nas ruas contra a autoridade do Estado e do sistema em que ela está inserida, permitindo que se redescobrisse politicamente, transpôs o plano político subversivo de seu herói para a realidade - ao menos por um momento. É a consumação da utopia momentânea a que se refere o historiador Gregory Claeys: é o lugar utópico onde estivemos e sem o qual a humanidade não se esforçará para melhorar.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, James Truslow. A Epopeia Americana. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor. Indústria Cultural e Sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- BROMBERT, Victor. Em Louvor de Anti-heróis: Figuras e Temas da Moderna Literatura Europeia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1997.
- CARNEIRO, Henrique. Occupy: Movimentos de Protesto Que Tomaram as Ruas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- CLAEYS, Gregory. Utopia: A História de Uma Ideia. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural? São Paulo: Brasiliense, 2009.
- CORREIA, Adriano. Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- DENNING, Dorothy. *Activism, hacktivism, and cyberterrorism: the internet as a tool for influencing foreign policy*. In: ARQUILLA, John; RONFELDT, David. Networks and netwars. Santa Monica, CA: Rand, 2001.
- DROIT, Roger-Pol. Passeio pela Antiguidade: na Companhia de Sócrates, Epicuro, Sêneca e outros pensadores. Rio de Janeiro: Difel, 2012.
- ECO, Humberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- EDITORIAL. Retomar a paulista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2013. Opinião, Caderno A, p. 2.
- EDITORIAL. Chegou a hora do basta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2013. Notas & Informações, Caderno A, p. 3.
- GOHN, Maria da Glória. Manifestações de Junho de 2013 no Brasil e Praças dos Indignados no Mundo. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- GOHN, Maria da Glória. Sociologia dos Movimentos Sociais. São Paulo: Editora Cortez, 2014.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Utopias, Anacronias e Distopias em *V de Vingança*: Das Páginas para a Tela. Porto Alegre: Intexto, 2009.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Manifesto Comunista. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MOORE, Alan & LLOYD, David. V de Vingança. Barueri: Editora Panini, 2006.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROLNIK, Raquel. Cidades Rebeldes: Passe Livre e As Manifestações que Tomaram as Ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

VALLADARES, Eduardo. Anarquismo e anticlericalismo. São Paulo: Editora Imaginário, 2000.

V de Vingança. Direção: James McTeigue, Produção: Andy e Lana Wachowski. EUA: Warner Bros, 2006.

WOODCOCK, George. Histórias das Ideias e Movimentos Anarquistas: Vol 1. A Ideia. Porto Alegre: LP&M Editores, 2002.

WOODCOCK, George. Os Grandes Escritos Anarquistas. Porto Alegre: LP&M Editores, 1981.

Materiais acessados na internet

ANONYMOUS Million Mask March 2015. Canal *Anon2world*, *YouTube*, 22 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MdzPzqi-0-4>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

CHOMSKY, Noan. A nova guerra contra o terror. Scielo Brasil, Estudos Avançados, vol.16, nº.44, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100002>. Acesso em: 22 fev. 2016.

CHOMSKY, Noan. *Occupy The Future. In These Times*, EUA, 1º nov. 2011. Disponível em: <http://inthesetimes.com/article/12206/occupy_the_future>. Acesso em: 22 fev. 2016.

COLEMAN, Gabriella. *Anonymous: from the lulz to collective action. The new everyday: a media commons project*. 2011. Disponível em: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/tne/pieces/anonymous-lulz-collective-action>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

COMO Guy Fawkes se tornou o rosto de protestos pelo mundo. *Terra*, São Paulo, 05 de novembro de 2015. *Notícias*, tradução de *Deutsche Welle*. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/como-guy-fawkes-se-tornou-o-rosto-de-protestos-pelo-mundo,df4e5d34b9594afb3a3504da9cbb5f428ray74s5.html>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

FERNANDES, Daniel. SP: ambulantes vendem máscaras do 'V de Vingança', cartolina e bandeiras. *Terra*, São Paulo, 20 de junho de 2013. *Cidades*. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/sp-ambulantes-vendem-mascaras-do-v-de-vinganca-cartolina-e-bandeiras,8aebb3cd1336f310VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

FINOTTI, Ivan. V de Vingança: Máscara usada em protestos foi criada em quadrinhos dos anos 1980. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 de junho de 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/06/1299052-v-de-vinganca-mascara-usada-em-protestos-foi-criada-em-quadrinhos-dos-anos-1980.shtml>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

KEHL, Maria Rita. A Primavera Árabe e os Indignados. *Carta Capital*, São Paulo, 03 nov. 2011. Sociedade. Disponível em: < <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-primavera-arabe-e-os-indignados>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

LAMONT, Tom. *Alan Moore – meet the man behind the protest mask*. *The Guardian*, Inglaterra, 26 nov. 2011. *The Observer*. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/books/2011/nov/27/alan-moore-v-vendetta-mask-protest>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MOORE, Alan. *Viewpoint: V for Vendetta and the rise of Anonymous*. *BBC News*, Inglaterra, 08 mar. 2012. *Technology*. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/technology-16968689>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

MORIN, Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Disponível em: < <http://www2.ufpa.br/ensinofts/artigo3/setesaberes.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

SAYURI, Juliana. A rua e o poder. *Estadao.com.br*, Brasil, 02 de novembro de 2013. Aliás. Disponível em: < <http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-rua-e-o-poder,1092517>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

TERUMI, Nívea. Recuperação americana após crise financeira não é consenso. *Estadao.com.br*, Brasil, 16 jan. 2010. Internacional, América do Norte. Disponível em: < <http://internacional.estadao.com.br/noticias/america-do-norte,recuperacao-americana-apos-crise-financeira-nao-e-consenso,496846>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

V for Vendetta: Alan Moore - the man behind the mask. *Channel 4 News*, Inglaterra, 2012. *Channel 4*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FumNSfY7SfI>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

WAITES, Rosie. Máscara inspirada em personagem histórico inglês é adotada por manifestantes. *BBC Brasil*, Brasil, 26 out. 2011. *BBC News Magazine*. Disponível em: < http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/10/111020_mascara_protestos_mv.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2016.

WE Are Legion. Direção e produção Brian Knappenberger. EUA: Luminant Media, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K1QIpAXke3w>>. Acesso em: 22 fev. 2016.