

A Liga Extraordinária: A Liga Extraordinária: da “mediocridade” à condição de arte, um estudo culturológico¹

Aline Cristina Ribeiro Alves, Lígia Regina Andrade Guimarães, Reuben da Cunha Rocha Junior e Yane Silva Botelho². Orientador: Prof. Dr. Silvano Bezerra

Universidade Federal do Maranhão

Resumo

Esse artigo é uma análise sobre A Liga Extraordinária, uma obra de Alan Moore composta através de um jogo intersemiótico com a literatura. Faz-se uma comparação dos quadrinhos com outras linguagens de arte. Fundamentando-se na Teoria Culturológica, de Edgar Morin, tem-se em vista o fenômeno da HQ pelo viés que acrescenta certo respeito artístico pelo fenômeno, surgindo o interesse de estudar o processo de *apropriação* (muito mais que simplesmente uma adaptação), de saudável seqüestro de habitantes da “alta cultura” pela cultura de massa. Objetiva-se também entender a função dos personagens apropriados na nova obra, bem como o que representam e como se adequam à nova mídia.

Palavras-chave

Liga Extraordinária; Quadrinhos; Literatura; Cultura de Massa

Introdução

Alan Moore é, não gratuitamente, considerado um dos autores de histórias em quadrinhos mais profícuos das últimas décadas. Nos anos de 1980, revitalizou personagens da DC Comics, como *O Monstro do Pântano* e *Batman*, obtendo com isso prestígio suficiente para iniciar nos anos seguintes uma trajetória marcada por trabalhos autorais. Vêm daí obras clássicas como *Watchmen* e *V de Vingança*, paradigmáticas para qualquer novo autor de quadrinhos³.

Este trabalho pretende contribuir para a compreensão da obra de Alan Moore, detendo-se sobre uma de suas criações, *A Liga Extraordinária*, escrita por ele e desenhada por Kevin O’Neil. A escolha desta obra em particular se deve a sua adequação a certo procedimento metodológico: a comparação dos quadrinhos com outras linguagens de arte. Trata-se de um procedimento relevante para o campo da

¹ Trabalho apresentado à sub-área Mediações e interfaces comunicacionais do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Graduandos do Curso de Comunicação Social - Jornalismo da UFMA. pracrisribeiro@hotmail.com; guimaraes_ligia@yahoo.com.br; reubendacunha@yahoo.com.br; yanesbotelho@yahoo.com.br.

³ *Watchmen*, de 1986, inaugura um tipo de história bastante popularizada nos anos de 1990, histórias de super-heróis que criticam a própria idéia dos super-heróis. Alan Moore subverteu os quadrinhos de super-heróis até enjoar, e aí partir para um novo tipo de trabalho, buscando personagens na literatura e na História (caso de *Do Inferno*, série sobre Jack, o estripador)

Comunicação, e a referida obra apresenta a facilidade de ter sido composta através de um jogo intersemiótico com a literatura.

A abordagem mediante a qual boa parte dos estudiosos da Comunicação tem até aqui se aproximado das histórias em quadrinho é sempre a dos quadrinhos enquanto fenômeno da cultura de massa, no que há de mais pejorativo no termo. Tratá-las como manifestação *artística* própria da cultura de massa (ignorando aqui suas origens primordiais) tem sido postura identificável geralmente em autores ligados aos quadrinhos de forma mais orgânica (como desenhistas/roteiristas). É o caso do precursor Will Eisner, ou de Scott McCloud⁴. Uma primeira necessidade deste trabalho para o campo da Comunicação seria, portanto, lidar com o fenômeno da HQ por outro viés, que não perca de vista o campo, mas que acrescente certo respeito artístico pelo fenômeno.

Além disso, no caso específico de *A Liga Extraordinária*, há que se considerar sua singularidade. Nessa obra Alan Moore segue em sua determinação de não trabalhar mais com super-heróis e parte para um exercício de apropriação. Em *A Liga Extraordinária* todos os personagens são trazidos da literatura fantástica da língua inglesa do século XIX. Juntos em um único roteiro estão personagens tão singulares e díspares quanto Auguste Dupin (o detetive das histórias policiais de Edgar Allan Poe) e Mina Murray (esposa do Conde Drácula), por exemplo.

Assim é que surge o interesse de estudar justamente este processo de *apropriação* (muito mais que simplesmente uma adaptação, como será visto), de saudável seqüestro de habitantes da “alta cultura” pela cultura de massa, inserindo o presente trabalho no campo de estudos da Comunicação Comparada.

O trabalho pretende portanto confrontar os personagens e seus duplos, confrontar seus comportamentos e suas personalidades nos dois ambientes, a saber, nas linhas dos livros e na arte seqüencial dos quadrinhos, percebendo semelhanças e diferenças, e procurando perceber as eventuais mudanças como necessidades das diferentes dinâmicas das mídias (literatura e quadrinhos).

Um outro aspecto a ser considerado é a escolha dos personagens. Apoiando-se na teoria culturológica de Edgar Morin, o presente trabalho buscará explicar as escolhas a partir do papel de cada personagem no imaginário da cultura de massa.

⁴ Eisner em *Quadrinhos e Arte Seqüencial*, McCloud em *Desvendando os Quadrinhos*.

A presente análise será empreendida a partir de um corte no roteiro da obra, detendo-se apenas sobre três personagens da constelação bizarra que Alan Moore reúne. São eles Auguste Dupin (Edgar Allan Poe), Mr. Hyde e Dr. Jekyll (Robert Louis Stevenson), cujas histórias se interpenetram no roteiro de Moore. No conto *Os crimes da Rua Morgue*, o detetive Auguste Dupin empenha-se na resolução de um caso de duplo homicídio, ao final atribuído a um gorila gigante que havia fugido de seu cativeiro. Essa história é recontada por Moore, mas desta vez a culpa pelos crimes recai sobre Mr. Hyde, a contraparte maligna de Dr. Jekyll, o respeitado médico criado por Stevenson em *O Médico e o Monstro*.

É neste trecho da obra que a análise se concentrará, objetivando entender a função dos personagens apropriados na nova obra, bem como o que representam e como se adequam à nova mídia. Pretende-se também destacar quais aspectos das obras originais foram preservados intactos e quais detalhes foram acrescentados para que os personagens se ajustassem à dinâmica da nova obra, numa dialética entre inventividade e padronização, tal como descrita por Edgar Morin.

Tais objetivos serão alcançados a partir de um paralelo que se traçará entre as criações de Poe, Stevenson e Moore, fazendo-se necessária a contextualização de cada uma delas, de seu papel histórico e de sua importância. A intenção do trabalho é mostrar como o trabalho artístico de criadores como Alan Moore eleva os quadrinhos através do diálogo com procedimentos de vanguardas de outras artes, por processo de diálogo intersemiótico.

Esta será, portanto, a trajetória dos capítulos. Partindo da contextualização das obras e de seus autores para a leitura comparativa entre elas, pretende-se lançar alguma luz sobre o jogo de comunicação comparada que Alan Moore estabelece.

2. A teoria culturológica

O que ampara teoricamente este trabalho é o pensamento culturológico de Edgar Morin, exposto no livro *O Espírito do Tempo*⁵.

Os estudos culturológicos estão centrados na *cultura de massa* pelo viés da relação estabelecida entre consumidor e objeto de consumo, público e bens culturais. O *consumidor* é o público típico da cultura de massa: para além das diferenciações de

⁵ MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*, V.1: Neurose. Ed. Forense Universitária, 2005.

classe delineia-se o contato de diversos estratos sociais através dos valores de consumo⁶.

Para Morin a contemporaneidade seria um aglomerado de sistemas culturais, coexistentes num esquema de interpenetração e influência recíproca. Sistemas culturais aqui entendidos como conjuntos de valores, mitos, símbolos e imagens. A cultura de massa seria “a nova forma de cultura da sociedade contemporânea”, por se tratar do sistema cultural surgido na esteira das revoluções industriais, próprio da contemporaneidade, em termos históricos. Outras formas de cultura (alta cultura, por exemplo) sobrevivem, adaptadas à nova realidade industrial, dos bens culturais enquanto produtos.

Há na teoria culturológica o interesse pela totalidade do fenômeno cultural, a cultura de massa funcionando como um “complexo de cultura, civilização e história”, estudada através de uma fenomenologia sistemática, sustentada por uma pesquisa empírica. O produto cultural (e a noção de produto é fundamental aqui) se estabelece numa dialética entre as “exigências produtivas e as técnicas de padronização” e a “natureza individualizada e inovadora do consumo cultural”, que desemboca na noção de sincretismo: a tendência de homogeneizar sob um denominador comum a diversidade de conteúdos, típica de uma cultura massificada e massificante.

A cultura de massa é a cultura que se desenvolve na esteira do lucro (apesar de não se desenvolver apenas em regimes capitalistas, frisa Morin), e por isso mesmo o “poder” do artista é seqüestrado pela burocracia administrativa e política, sobrevivendo entre o poder burocrático e a técnica. Dessa forma é que toda a cultura de massa, toda a produção cultural, se desenvolve na esteira de uma dialética entre “a lógica industrial-burocrática-monopolística-centralizadora-padronizadora e a contralógica individualista-inventiva-concorrencial-autonomista-inovadora”⁷. Trata-se de uma contradição criativa entre invenção e padronização, que é a própria dinâmica da cultura de massa.

O artista da cultura de massa é o indivíduo cavando sua liberdade no seio de uma estrutura rígida, que nasce no século XIX, que criam suas obras na zona marginal da indústria, e são cooptados por ela quando necessita de renovação.

A obra de Edgar Morin oscila entre a impressão de “morte do gênio” diante das fôrmas industriais nas quais se fabrica cultura e a constatação de que a necessidade

⁶ A idéia de público médio é bastante cara ao pensamento de Morin. Entretanto, é preciso observar que alterações na estrutura do consumo ocorridas nas últimas décadas permitem uma revisão desse conceito. O público médio e massivo tem dado lugar a pequenas massas, públicos especializados que tornam a própria produção especializada.

⁷ MORIN, 2005. p 23.

constante de novidade da cultura de massa permite que os artistas ainda realizem trabalhos sérios.

No capítulo chamado *A arte e a média*, por exemplo, Morin sentencia que a cultura de massa não é uma estrutura tão rígida assim. Há uma dependência da indústria em relação aos artistas que permite, por exemplo, que o cinema seja arte, não só entretenimento. A cultura de massa “favorece as estéticas médias”, o denominador comum, mas isso não significa a morte do artista, em toda a radicalidade do termo artista. Afinal, a transgressão (por definição, inclusive) nunca foi a regra. A luta travada entre conformismo e invenção acompanha toda a trajetória da arte, não sendo exclusividade da cultura de massa. Nunca houve uma “idade do ouro” da cultura. O que ocorre de exclusivo em relação a períodos anteriores é a coexistência conflituosa com a burocracia, seja política ou econômica, que transforma todo bem cultural em produto.

Um outro aspecto da teoria culturológica que merece destaque, em virtude dos propósitos deste trabalho, é a noção de *imaginário*. Tal noção explica, na teoria culturológica, a possibilidade de se organizar burocraticamente a cultura. Estruturando-se o imaginário segundo arquétipos⁸, é possível que a cultura de organize em torno desses arquétipos. Não é difícil prever o que agrada o público médio porque há um conjunto conhecido de mitos e símbolos que povoam a mente de todas as pessoas. Para agradar o público médio, basta que os produtos culturais se organizem em torno desses mitos e símbolos arquetípicos. O final feliz. A paixão entre o protagonista e a mocinha. As intempéries que atrapalham o casal no meio da trama. O que a cultura de massa faz é reduzir os arquétipos (que estão presentes também nas grandes obras) a estereótipos, figuras diluídas pela repetição à náusea.

Ocorre que mesmo a indústria, organizada a partir dos clichês do estereótipo, necessita de renovação. É a própria lógica do capitalismo, a perpétua sensação de novidade, que justifica a compra perpétua. As estruturas dos produtos não se alteram jamais, mas há sempre que se dar ao público a sensação de novidade que renova seu interesse.

São estes os principais pontos da teoria culturológica que nortearão a presente análise, que procurará compreender o espaço ocupado pela obra de Alan Moore (aqui representada por *A Liga Extraordinária*) no referido contexto cultural.

⁸ “Figurinos-modelo do espírito humano que ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos radicalizados que são os temas míticos ou romanescos. Regras, convenções, gêneros artísticos impõem estruturas exteriores às obras, enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas”. P.26

3. Edgar Alan Poe e o conto policial

Numa conferência proferida na Universidade de Belgrano, na Argentina, o escritor Jorge Luis Borges sugeriu que Edgar Alan Poe não é apenas o criador de um gênero literário, mas de um novo tipo de leitor⁹. O leitor de ficção policial existe, segundo Borges, por causa da obra de Poe.

Esta sentença permite que se imagine a importância do trabalho do escritor norte-americano. Ainda que a criação do conto policial seja questionada por um autor da envergadura de Otto Maria Carpeaux¹⁰, não é possível negar que ao menos a estruturação deste gênero e sua popularização são devidas a Poe.

Poe, através da concepção do conto policial – a explicação engenhosa de crimes misteriosos, a estruturação lógica, a linha de raciocínio, enfim, o componente racional da descoberta do crime – inaugurou também uma maneira de enxergar a obra de arte. Uma maneira menos dependente do fenômeno da inspiração que da elaboração metódica. A partir de Poe a obra de arte se torna um fenômeno do intelecto, não do espírito.

O personagem Auguste Dupin é o primeiro detetive da história da literatura, personagem recorrente em diversas obras de Poe, mas surgido no conto *Os crimes da Rua Morgue*.

Dupin é um detetive francês que mora com um amigo (como Sherlock Holmes, a criação de Sir Arthur Conan Doyle e detetive mais famoso da literatura, também fará). Dupin e seu amigo excentricamente cerram as cortinas da casa todas as manhãs, acendem velas e esperam que a noite caia. À noite caminham por Paris, em busca do “infinito azul que só se encontra em uma grande cidade quando dorme”. Conversam sobre filosofia, matemática, coisas do intelecto. E aí ocorre, ainda segundo Borges, o primeiro crime da história da literatura fantástica, o assassinato de duas mulheres, os crimes da Rua Morgue. Uma delas, estrangulada. A outra, degolada. Há muito dinheiro na cena do crime, o que indica não se tratar de um assalto, mas de uma brutalidade, um ato motivado por loucura. Dupin trabalha na resolução do mistério, sintomaticamente a partir das notícias de jornal sobre o caso, explicitando o caráter intelectual da empreitada e, num gesto metalingüístico, da própria constituição da obra. E é a partir

⁹ BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: Cinco visões pessoais. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, 2002.

¹⁰ CARPEAUX, Otto Maria. Destino do romance policial. In: Ensaaios Reunidos I. Ed. TopBooks. Rio de Janeiro, 1999.

das notícias de jornal, dos depoimentos das testemunhas do crime que Dupin encontra a solução bizarra para os crimes, o orangotango que fugira de seu dono e cometera a violência.

Há ainda algo em Edgar Alan Poe que precisa ser citado. Trata-se de sua relação com a modernidade, com a inauguração do tempo da cultura de massa. Poe não apenas funda uma literatura própria da cultura de massa (basta pensar nos romances policiais vendidos em formato de bolso nas bancas de revista), como sua própria figura e idéias estão inapelavelmente ligadas a esta época. Não é à toa que Walter Benjamin, em seu célebre ensaio sobre Charles Baudelaire, toca no nome de Poe, e justamente para tratar de seu conto *O homem da multidão*, sendo a multidão o primeiro símbolo da modernidade¹¹. Baudelaire é reconhecidamente o poeta que inaugura a modernidade, *flâneur* e conspirador, a caminhar pelas passagens e bulevares da Paris do Segundo Império. Ocorre que Baudelaire deve muito a Edgar Alan Poe.

Quem primeiro traduziu Poe para outra língua foi justamente o poeta francês, que se deixou contaminar sobremaneira por suas idéias estéticas, inclusive pela idéia de poesia como operação mental, não espiritual. Desse modo é que se torna possível afirmar que Poe está duplamente ligado à cultura de massa, está em sua origem.

4. Stevenson e o duplo

Em 1886 Robert Louis Stevenson alcançou, em vida, a consagração literária. É o ano da publicação de *O estranho relato do caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, mais conhecido como *O Médico e o Monstro*.

A história que se tornou um clássico do terror é a de um médico atormentado pela idéia do mal, pela culpa que sente por seu lado reprovável, e que por fim descobre uma maneira (uma fórmula científica – está-se falando do século XIX, auge da crença no progresso científico e tecnológico) de separar suas duas naturezas, inclusive fisicamente. Desta forma é que nasce Mr. Hyde, a encarnação de tudo que há de mal na pessoa de Henry Jekyll.

Sendo a intenção de Jekyll separar sua natureza maligna, ou melhor, separar-se de sua natureza maligna, é aí que começa a ter problemas. Bem e mal habitam em seu corpo (como em qualquer corpo), em um único corpo, e disso resulta que separar uma

¹¹ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: Obras Escolhidas III. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1989.

natureza da outra significa exilar uma delas desse corpo. Dr. Jekyll, afamado médico e pessoa caridosa, esperava lançar fora sua natureza maligna, permanecendo com sua identidade boa. Mas o que a fórmula traz à luz é justamente o oposto, seu lado mais negro, denominado Edward Hyde.

Se o fato a princípio perturba Jekyll, é curioso notar o movimento de mudança em sua personalidade ao longo do livro. Livre de seu lado mal, Henry Jekyll passa a ser cada vez mais notado por seus feitos, e inclusive seu aspecto físico melhora. Edward Hyde, por sua vez, é descrito como um anão asqueroso, que causa calafrios de horror em quem o vê, sujeito de natureza irascível a quem o menor pretexto é útil para praticar a vilania.

A contraposição entre as figuras de Hyde e Jekyll, do anão repugnante e do homem de caráter e aspecto nobres, é justificada pela natureza do médico. Sendo um homem proeminentemente bom, seria natural que seu lado mal fosse menor, inclusive fisicamente. Mas a tentação que Edward Hyde representa, do homem desprendido de qualquer moral, que não hesita em praticar o que bem entende, cresce à medida que passam as páginas. Não é sem razão que o próprio Dr. Jekyll registra que teria percebido um crescimento na estatura de Mr. Hyde – aos poucos o doutor começa a amar a liberdade do mal, que cresce em sua natureza. Hyde, então, se torna maior. Jekyll adoece.

Ciente de que perdera o controle sobre seu lado mal, Jekyll se deixa morrer, isto preferindo a se tornar um homem completamente reprovável.

Precisar as origens da literatura de terror não é tarefa das mais simples. O Mal parece ter sempre sido um tema caro à literatura, mas a literatura de horror como gênero parece não ocupar um lugar de destaque nas preocupações dos historiadores. Mas, retomando mais uma vez Jorge Luis Borges, negam-se os gêneros e afirmam-se os indivíduos, de modo a que autores como Stevenson sobrevivam ao rótulo e sejam lembrados apenas como escritores, sem epítetos.

O que importa pra este trabalho quando destaca a obra de Stevenson como clássico do terror é fazer o mesmo que se fez com Poe, ligá-lo ao nosso tempo. O escritor já era conhecido quando publicou *O Médico e o Monstro*, por conta de sua obra anterior, *A ilha do tesouro*. Mas foi com o relato sobre a dupla natureza de Dr. Jekyll que Stevenson tornou-se um escritor profissional, no sentido de sobreviver de sua própria obra. Essa figura, a do escritor profissional (não o financiado por um mecenas, mas aquele que vende muito), pertence à cultura de massa. É um fenômeno editorial, um

fenômeno de público. O escritor que necessita de público é o escritor da cultura de massa.

Além disso, Stevenson é o primeiro a utilizar a idéia do duplo na literatura. O duplo está longe de ser uma figura de metáfora – não se trata apenas de conflito psicológico, mas de uma natureza dual que se reflete fisicamente. Dr. Jekyll e Mr. Hyde são duas pessoas que habitam alternada e conflituosamente o corpo de Henry Jekyll.

Esta é uma idéia que se tornou bastante cara aos quadrinhos. Raros são os super-heróis que não possuem uma vida dupla (o *Justiceiro* é um exemplo). É verdade que na maioria das vezes não há conflito entre as personalidades, mas não é possível esquecer figuras emblemáticas como *Hulk* e *Batman*¹², nas quais a coexistência está longe de ser pacífica. Os quadrinhos e a cultura de massa, portanto, devem muito a Stevenson.

5. Alan Moore e A Liga Extraordinária

Londres, 1898. A Era Vitoriana chega ao fim e o século XX se aproxima. A fé no progresso positivista e tecnológico convive com o caos urbano. O clima político é de ameaça e conspiração. Um misterioso agente convoca Mina Murray e Allan Quatermain para que recrutem os personagens singulares que comporão a Liga dos Cavalheiros Extraordinários.

Um deles é o assassino da Rua Morgue, em Paris. Suspeita-se que, diante de uma nova onda de crimes, a solução originalmente encontrada pelo detetive Auguste Dupin tenha sido equivocada. Não que sua investigação tivesse falhado. Apenas a conclusão fora equivocada. O assassino era efetivamente inumano, mas não um gorila. Suspeita-se de que se trata de Edward Hyde, a contraparte cruel de Dr. Jekyll.

Este é apenas um ponto de um enredo que envolve conspirações políticas, heróis viciados em ópio, invasões alienígenas (uma clara retomada de *A Guerra dos Mundos*, de George Wells), máfia chinesa e soldados zoomórficos.

Mina Murray e Allan Quatermain partem para Paris em busca de Jekyll/Hyde, onde contam com o auxílio de Auguste Dupin. Mr. Hyde e Dr. Jekyll são contratados pela Liga e Auguste Dupin some da trama. Sua participação é pontual demais para que se evidenciem quaisquer mudanças de personalidade, a única alteração ficando por conta do novo desfecho para os crimes da Rua Morgue.

¹² Especificamente na série *Batman: O Cavaleiro das Trevas*, escrita e desenhada por Frank Miller, na qual um Bruce Wayne já velho tenta em vão resistir a seu lado negro, representado pelo herói.

Já o duplo personagem de Stevenson apresenta sensíveis mudanças. A primeira delas é a que permite que se confunda Edward Hyde com um gorila (primeira solução para os crimes). O lado negro de Dr. Jekyll, longe de aparecer como o anão da literatura, é um gigante disforme e assustadoramente forte, preservando do aspecto original apenas a feiúra. Jekyll, por sua vez, aparenta fraqueza, seguindo a lógica de R. L. Stevenson, segundo a qual a força de um dos lados implica na fraqueza do outro.

É possível entender a mudança como uma forma de encaixar o personagem nas necessidades da Liga. Em se tratando de um grupo formado para uma missão de risco, o recrutamento do criminoso Hyde só faz sentido se ele tiver alguma coisa a oferecer. Oferece, então, força.

Isto não chega a ser uma deturpação da obra original. No relato da literatura está explícito que quanto mais Henry Jekyll se deixar dominar, mais Edward Hyde irá crescer. O Mr. Hyde que aparece nos quadrinhos é, então, a consequência do sucumbir de Dr. Jekyll. Isto explica inclusive a sua sobrevivência (lembrando que o personagem – ambos – morre ao final de *O Médico e o Monstro*): Hyde teria forjado sua morte para poder então seguir sua vida de corrupção sem dores de cabeça.

Há que se acrescentar também que a nova aparência de Edward Hyde se coaduna com a lógica do duplo tal qual ela se estabelece nos quadrinhos. Hyde é mal, é todo o mal que há em Henry Jekyll, mas é por ele que o leitor de quadrinhos espera. O raquítico Dr. Jekyll interessa muito pouco.

Existe também uma mudança sutil no caráter de Mr. Hyde. Há certo humor, que em hipótese alguma existe no livro de Stevenson. Hyde, que representa o mal sem meios-tons, aparece permeado de humor. Isso tem a ver com a personalidade do próprio Alan Moore, que sempre abordou os temas mais sombrios com um humor refinado. Hyde permanece essencialmente mal, mas conta piada e demonstra se importar com os companheiros de Liga. Coisas incompatíveis com um personagem de terror, mas que cooperam para o ritmo da HQ. E, em alguns casos, contribuem para complexificar o personagem. Há, por exemplo, um momento em que tudo indica que Mr. Hyde está apaixonado por Mina Murray. Ele, a mais pura expressão do mal, apaixonado. Como Moore resolve isso? Faz com que Hyde se expresse da forma mais inadequada e constrangedora possível. Antes de sair para uma missão que lhe tirará a vida, pede para Mina que lhe deixe tocar o seio, e termina o momento dizendo: “Hm. É do jeito que eu pensei”.

É possível ler a obra de Alan Moore sem conhecer qualquer um dos livros de referência. As informações necessárias sobre os personagens são todas dadas de alguma forma, seja em diálogos (nos quais os personagens falam de fatos presentes nos livros como se falassem do passado) ou em cenas de flashback. Detalhes como as alterações aqui elucidadas ficam obscuros, mas não prejudicam a leitura.

Alan Moore não trabalha com super-heróis desde o início da década de 1990. Desde então escreveu trabalhos como *Do Inferno* (sobre Jack, o estripador) e este *A Liga Extraordinária*, sobretudo uma paródia-homenagem de vários gêneros de ficção fantástica do século XIX. A obra parodia também o clima do final do século XIX. Em várias passagens da história é possível ver quadros que servem como silenciosa referência daquela época, retratando multidões de mendigos, surto populacional e poluição.

E as referências não se limitam ao contexto histórico. Também a escolha dos personagens parece ser cuidadosa com relação a seu significado no imaginário da cultura de massa. Todos os gêneros (representados por obras que transcendem os gêneros) que se popularizaram na sociedade de massa são homenageados. No caso dos personagens aqui analisados, o primeiro detetive e o primeiro duplo, origens de vários clichês das histórias em quadrinhos.

Certas coisas que sempre acompanharam o estilo de Moore estão presentes aqui também. O desencanto com o mundo, o humor refinado, ironia e brutalidade. Alan Moore é um autor de personalidade forte, no sentido criativo. Daqueles que não precisam assinar uma obra para que sejam nela reconhecidos. Isso já permite que se esqueça a concepção de “arte média para um público médio” quando a ele nos referirmos. E está-se falando de histórias em quadrinhos, um tipo de arte que já nasceu sobre o signo do produto, e que, aliás, demorou algumas décadas a ser reconhecido como manifestação artística (como o cinema e a fotografia). Em boa parte, é graças a figuras como Alan Moore (ou Will Eisner, ou Frank Miller, ou Lourenço Mutarelli e tantos outros) que as HQs puderam sair da vala comum do *produto*.

Sua trajetória é uma prova disso. Começa como um funcionário da indústria, como todos, mas aos poucos se destaca a ponto de que lhe seja possível fazer um trabalho absurdamente autoral. Subverte os quadrinhos de super-heróis, abandona-os e segue uma trilha inusitada. Trabalhos que misturam ficção e história, outros que jogam com obras alheias, como esse *A Liga Extraordinária*. A fôrma ainda é da massa, ou melhor, Alan Moore é um artista de massas, já que trabalha com uma mídia de massa (um

indicador de seu sucesso é a profusão de filmes baseados em obras suas)¹³. Parte dos códigos da cultura de massa, mas assimila outros códigos¹⁴, misturando todos num caldo consistente como poucos.

Além disso, ao longo de sua trajetória tem demonstrado uma incrível capacidade de reciclar personagens em decadência, como fez com o *Monstro do Pântano* e com o *Batman* na década de 1980. Trata-se de um dom precioso no esquema de produção da cultura de massa. Inclusive o fato de tantas de suas obras terem alimentado a indústria cinematográfica o coloca num lugar de destaque no papel de renovador dos estereótipos culturais.

Moore abastece a indústria e tem autonomia para trabalhar. Não é uma situação tão comum. E certamente é um símbolo da força criativa do indivíduo contra a padronização. Fazendo mais uma observação sobre as adaptações de suas obras para o cinema, parece que elas são um esforço para adequá-las à média, por um processo de simplificação extrema e enfraquecedora. Aquilo que Edgar Morin definiu como a preferência da cultura de massa por estéticas médias.

6. Algumas conclusões

Quando traz personagens da “alta cultura”¹⁵ para os quadrinhos, Alan Moore faz duas coisas. Escreve o trabalho que quer, utilizando sua criatividade como quer, e ao mesmo tempo contribui para a renovação do universo temático dos quadrinhos e da cultura de massa.

Talvez uma simples adaptação das obras (uma versão de *O Médico e o Monstro* para os quadrinhos, por exemplo) incorresse em mera facilitação, visto que adaptações têm o péssimo hábito de excluir ou condensar trechos da obra original, isso quando não lhe acrescenta eventos deliberadamente.

Alan Moore escolhe o caminho mais difícil, lembrando a máxima de Paul Valéry, “meu fácil me enfada, meu difícil me guia”. Faz aquilo que é primeiramente um trabalho de pesquisa, que envolve tanto os enredos das obras literárias utilizadas quanto

¹³ *Constantine, A Liga Extraordinária, Do Inferno e V de Vingança* são alguns exemplos. Curiosa é a relação de Alan Moore com o cinema. Tantas adaptações, e ele afirma odiar cinema. A péssima qualidade da maioria das adaptações de suas obras lhe dá motivo, é verdade. Um caso extremo foi o de *V de Vingança*, que desagradou Moore a ponto de ele pedir para que seu nome não aparecesse nos créditos. Assim foi feito.

¹⁴ Sobre isso, vale a pena lembrar que Alan Moore é também escritor de literatura. A editora Conrad publicou no Brasil seu romance *A voz do Fogo*.

¹⁵ É verdade que alguns deles vêm de obras extremamente populares em seu próprio tempo, mas utilizemos ainda assim o termo, por se tratar de literatura.

o contexto histórico do final do século XIX, período em que todas as obras usadas foram escritas e estão ambientadas. E, além disso, um trabalho criativo, criador, de preservar-alterar as obras, misturá-las, criando a partir da paródia uma obra extremamente original, lembrando inclusive o procedimento da montagem-colagem, fartamente utilizado pelos surrealistas do começo do século XX.

Por conta dessas coisas é que *A Liga Extraordinária* é uma obra repleta de referências, citações, ironias, e sobretudo inteligência. Diante dela, alguém que porventura ainda veja os quadrinhos apenas como entretenimento (e, como é comum, entretenimento para crianças) certamente se espantará. Isso se possuir mais ou menos as mesmas referências culturais que Alan Moore utiliza em sua composição, claro.

É possível perceber pelo exposto que *A Liga Extraordinária* é também uma obra que permite diversos níveis de leitura. O leitor que não conhece literatura consegue ler, entender e gostar. Mas um leitor com um repertório mais vasto não apenas entende o roteiro da obra, como também compreende seus métodos de composição. Métodos, aliás, em consonância com o que de mais radical se produziu nas artes a partir do século XX.

A figura do artista individualizado é recente, remontando ao Romantismo do século XVIII, antes disso vigendo o tempo em que “para os poetas, o próprio e o alheio ainda não estavam formados”, na feliz expressão de Nietzsche. Ocorre que já no final do século XIX a idéia de autoria era questionada, notadamente pelo escritor Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont¹⁶. Seus métodos de composição, que incluíam a citação deturpada e a apropriação inclusive de fragmentos de obras de outros escritores, foram bastante explorados por correntes de pensamento do século XX (como os situacionistas, dadaístas e surrealistas), apesar de jamais terem sido completamente compreendidos¹⁷. Quando Alan Moore retoma alguns de seus procedimentos, está também dialogando com a vanguarda artística mais radical e maldita da modernidade¹⁸.

A utilização de personagens criados por outros artistas também é um procedimento recorrente no século XX, sobre tudo na literatura. No Brasil, alguns exemplos são *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, onde figuram atores hollywoodianos como Marilyn Monroe, ou *Adorável Criatura Frankenstein*, de Ademir

¹⁶ Lautréamont, em *Os cantos de Maldoror*, utiliza pela primeira vez os procedimentos de colagem e apropriação de textos alheios. À época acusado de plágio, foi depois coroado como primeira e maior referência pelos escritores surrealistas.

¹⁷ Para perceber isso basta observar como ainda hoje se fala majoritariamente em plágio apenas com conotação pejorativa.

¹⁸ Sobre Lautréamont André Breton afirmou: “perto dele, Baudelaire parece uma senhora católica”.

Assunção, onde Patolino, Antônio Carlos Magalhães e Caetano Veloso chegam a conversar em uma festa.

Assim é que se pode afirmar ser Alan Moore um artista, na definição do poeta americano Ezra Pound, antena da raça. Ao se utilizar de técnicas da “alta cultura”, Alan Moore retira os quadrinhos da *mediocridade* (na acepção de Morin), elevando-os à condição de arte, mas da melhor arte, aquela que fala os códigos do seu tempo e os transcende, ao mesmo tempo.

Não é possível, diante disso, encarar com inocência ou desdém o fenômeno dos quadrinhos. Se surgem como expressão do entretenimento consumista da cultura de massa, por conta da criatividade dos artistas e do permanente diálogo com outras artes (como é o caso, aqui) os quadrinhos se tornaram terreno de permanente experimentação e ousadia. Claro que, como em todas as artes, nem tudo é experimentação e ousadia. Há muito conformismo, e é o conformismo que predomina. Isso Edgar Morin já havia previsto. O que interessa é mostrar como uma obra pode ser um ponto de luminosidade criativa, e iluminar décadas de produção artística. Como é o caso.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. In: Sobre a Modernidade. Ed. Paz e Terra. São Paulo, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. In: Obras Escolhidas III. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. **O conto policial**. In: Cinco visões pessoais. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. **Destino do romance policial**. In: Ensaaios Reunidos I. Ed. TopBooks. Rio de Janeiro, 1999.

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

LAUTRÉAMONT. **Os Cantos de Maldoror**. Iluminuras. São Paulo, 2005.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. M. Books, São Paulo.

MOORE, Alan. **A Liga Extraordinária v.I**. Editora Devir. São Paulo, 2003.

MOORE, Alan. **A Liga Extraordinária v.II**. Editora Devir. São Paulo, 2003.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX, V.1: Neurose**. Ed. Forense Universitária, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria para depois de amanhã**. Martins Fontes. São Paulo, 2005.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução Clarice Lispector. Ediouro. Rio de Janeiro, 2005.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução Brenno Silveira. Nova Fronteira. São Paulo, 1993.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o Monstro**. L&PM. Porto Alegre, 2002.