



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**ANDRE APARECIDO DE MEDEIROS**

**"ELE NÃO É UM DE VOCÊS":  
O herói revisionário e o medo do outro na romancização  
*Man of Steel*, de Greg Cox**

**CAMPINA GRANDE  
2023**

**ANDRE APARECIDO DE MEDEIROS**

**"ELE NÃO É UM DE VOCÊS":  
O herói revisionário e o medo do outro na romancização  
*Man of Steel*, de Greg Cox**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Doutor.

**Linha de Pesquisa:** Literatura Comparada e Intermidialidade.

**Área de Concentração:** Literatura e Estudos Interculturais

**Orientador:** Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

**CAMPINA GRANDE  
2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

M488e Medeiros, Andre Aparecido de.  
"Ele não é um de vocês" [manuscrito] : o herói revisionário e o medo do outro na romancização *Man of Steel*, de Greg Cox / Andre Aparecido de Medeiros. - 2023.  
166 p. : il. colorido.

Digitado.

Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes - CEDUC. "

1. Romancização. 2. Tradição poética. 3. Herói revisionário. 4. Mitologia do Superman. I. Título

21. ed. CDD 398.22

ANDRE APARECIDO DE MEDEIROS

**"ELE NÃO É UM DE VOCÊS": o herói revisionário e o medo do outro na romancização  
*Man of Steel*, de Greg Cox**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Doutor.

Aprovada em: 05/04/2023.

**BANCA EXAMINADORA**



---

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (UEPB)  
Orientador



---

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (UEPB)  
Examinador interno



---

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)  
Examinador interno



---

Prof. Dr. Iuri Andreas Reblin (Faculdade EST)  
Examinador externo



---

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva (UFCG)  
Examinadora Externa

Ao meu pai (in memoriam), DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

**“E o filho se torna o pai e o pai se torna o filho”**. Essa fala ecoou na minha mente ao reassistir *Superman* de Richard Donner após um bom tempo. Subitamente, veio o entendimento: às vezes escolhemos o objeto de pesquisa, às vezes somos escolhidos. A ideia desta pesquisa surgiu em 2018, após descartar uma ideia pensada no ano anterior. Naquele espaço de tempo, de 2017 a 2018, muita coisa mudou: uma relação há muito perdida se reestabeleceu, meio que sem querer, mas naturalmente se fez como tinha de ser, até sua interrupção prematura e definitiva.

Por tanto tempo permaneci afastado de meu pai e, conhecendo suas escolhas passadas, tentava também me manter afastado de escolhas parecidas, tentava seguir outros caminhos. Mas, algumas coisas parecem inevitáveis – **“E o filho se torna o pai”**. *Toda uma vida buscando fugir das influências, tal como o poeta em angústia de Harold Bloom. Ainda assim, cometi erros em comum, e tentei (e tento) não cometer os mesmos, e aprendi a aceitar a sua influência. E minha pesquisa, inconscientemente até pouco, seguiu de forma parecida: discutir narrativas revisionárias, atos de correção, críticas à tradição e às escolhas de narrativas antecessoras, fugas das diversas influências só para cair de novo sob seu domínio, seja pela aceitação ou pela negação. Além, talvez, do mais importante – a relação do protagonista com o pai.*

São poucas as lembranças com meu pai, mas algumas são muito importantes. Ainda adolescente, ele me perguntou se eu pretendia fazer faculdade, e minha resposta foi de que não havia nada que me interessasse na academia. Ele, sem escolaridade, tirou certeza, sabe-se lá de onde, para afirmar que na faculdade todo mundo poderia estudar o que gostasse. Sorri de leve, e preferi não discutir. Não havia visto ele há anos, e não o veria por mais alguns, então, não valeria a pena. Em uns cinco anos eu descobriria que ele não estava tão errado quanto pensei antes, e na pós-graduação descobriria que eu era a pessoa ingênua naquela situação. Sim, meu pai, que cometeu tantos erros, estava certo. E eu, que até ali não errava, tinha errado pela primeira vez, só para descobrir muitos anos mais tarde.

Em uma das nossas últimas conversas, já conectados, contei para ele do mestrado, que, na época, estava prestes a terminar. Ele não disse nada, mas sorriu de leve. Na hora eu entendi: ele não sabia o que dizer. Mas o olhar era de orgulho, como se dissesse “eu tenho um filho mestre”.

O tempo foi curto. Mas não era possível recuperar o tempo, então decidimos parar de perder tempo. Largamos as mágoas, as pazes foram feitas, o passado superado. Foram alguns fins de semana, uns cafés, algumas histórias. E sua voz foi soando, parando de soar, sussurrando até se esvair. Mas ela ainda ecoa em mim. Talvez, neste momento, ela é a minha maior influência. Espero que esteja orgulhoso, em algum lugar, de saber que minha inquietude não me deixou parar no tempo. Então, a grande dedicação deste trabalho é para José Luís de Medeiros (*in memoriam*), meu pai.

Agradeço à minha família que esteve ao meu lado o tempo todo, e que me apoiou em todos os momentos. Minha mãe, dona Maria, que é talvez o maior exemplo de luta que eu conheço e que mantém meus olhos abertos para a realidade. Minha irmã Andreia e seu esposo Zezé. Meu sobrinho Renan.

E especialmente minha esposa Jéssica, sempre ao meu lado em todos os momentos. Que muitas vezes me sustentou para que eu não caísse. Que é meu porto-seguro.

Ao meu orientador, que me acompanha há quase 10 anos, entre mestrado e doutorado.

À professora Ana Lúcia, que me recebeu como estagiário e com quem tanto aprendi.

Agradeço os professores da PPGLI, por todas as experiências e aprendizados ao longo da pós. Em especial, a Antônio Carlos Magalhães.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“As pessoas temem o que elas não compreendem.” (COX, 2013)

## RESUMO

Trata-se da análise da romancização **Man of Steel** (COX, 2013) enquanto reescritura da mitologia do Superman e *desleitura* de sua tradição poética, nos termos de Klock (2002), e como estas alterações formalizam *estruturas de sentimentos* (WILLIAMS, 1969). Para tanto, buscamos discutir histórias e elementos que compõe o tronco mitológico/tradição do Superman enquanto *mito* (BARTHES, 1998) ou *metatexto* (ZELLER-JACQUES, 2012) e seus significados em suas contemporaneidades. Também discutimos a *romancização*, enquanto uma forma de (re)experiência emocional de uma obra, que traz diferentes potencialidade em relação à contraparte cinematográfica. Nossa análise segue dividida em partes, tratando das *desleituras* do romance, dos aspectos *messiânicos* presentes nas narrativas do Superman que o aproximam da figura do *outro* (SAID, 2003) e das perspectivas coloniais, dominação, e do medo do *outro*. Por fim, observamos que a recepção do Superman se transforma ao longo dos anos, e este passa de um símbolo de esperança para um símbolo de medo e que **Man of Steel** revela *estruturas de sentimento* a respeito do medo norteamericano da figura do *outro*, do imigrante, medo que persiste desde o atentado do 11 de setembro de 2001, além do medo da perda de sua supremacia.

**Palavras-chave:** Romancização. Tradição poética. Herói Revisionário. Desleitura. Superman.

## ABSTRACT

This research analyses the novelization **Man of Steel** (COX, 2013) as the rewriting of Superman's mythology and a *misreading* of its poetic tradition, according to Klock (2002), and how these changes reveal *structures of feelings* (WILLIAMS, 1969). For this purpose, we discuss the stories and elements of that compose Superman's mythological basis/tradition whilst a *myth* (BARTHES, 1998) or *metatext* (ZELLER-JACQUES, 2012) and their meanings in their contemporaneities. We also discuss the *novelization*, as a way of emotionally (re)experience a work, that presents different potentialities regarding its cinematographic counterpart. Our analysis is divided in parts, discussing the novelization's *misreadings*, the *messianic* aspects of the narrative that approximate Superman of the figure of *the other* (SAID, 2003), and of the colonial perspectives, domination, and the fear of *the other*. Finally, we found that the reception of Superman changes through the years, from a symbol of hope to a symbol fear and that **Man of Steel** reveals a *structure of feeling* concerning the North-American fear of the *other*, the immigrant, that persists since the September 11<sup>th</sup>, 2001 attacks, besides the fear of losing its supremacy.

**Keywords:** Novelization. Poetic Tradition. Revisionary Hero. Misreading. Superman.

## RESUMÉ

Il s'agit d'une analyse de la novellisation **Man of Steel** (COX, 2013) comme une réécriture de la mythologie de Superman et un *mauvaise lecture* de sa tradition poétique, Klock (2002), et commenter ces altérations formalisent les *structures des sentiments* (WILLIAMS, 1969). Pour atteindre l'objectif, nous cherchons à discuter des histoires et des éléments qui composent le tronc mythologique /tradition de Superman en tant que *mythe* (BARTHES, 1998) ou *métatexte* (ZELLER-JACQUES, 2012) et leurs significations dans leurs contemporanéités. Nous discutons également de la novelisation, comme une forme de (ré)expérience émotionnelle d'une œuvre, qui apporte des différentes potentialités par rapport à la cinématographique version. Notre analyse est divisée en parties, discuter des *mauvaises lectures* du roman, des aspects messianiques présents dans les récits de Superman qui le rapprochent de la figure de *l'autre* (SAID, 2003) et des perspectives coloniales, de domination et de peur de *l'autre*. En conclusion, nous observons que la réception de Superman évolue au fil des années, et qu'il passe d'un symbole d'espoir à un symbole de peur et que **Man of Steel** révèle des *structures de sentiment* concernant à la peur nord-américaine de la figure de *l'autre*, du immigrant, une peur qui persiste depuis les attentats du 11 septembre 2001, en plus de la peur de perdre leur suprématie.

**Mots-clés:** Novelisation. Tradition Poétique. Héros Révisionnaire. Mal lecture. Superman.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Os poderes do Superman.....	58
Figura 2: Releitura da origem do Superman e seus poderes.....	60
Figura 3: A apresentação do casal Kent.....	62
Figura 4: Primeiras imagens de Krypton a compor o metatexto .....	64
Figura 5: O pedido do pai, Jonathan Kent .....	66
Figura 6: Capa: “A história completa da vida do Superman”, contada pela primeira vez .....	67
Figura 7: Jor-El e a matriz gestacional em Krypton .....	72
Figura 8: Superman é subjugado pela projeção kryptoniana de Jor-El.....	75
Figura 9: Um Superman inseguro .....	80
Figura 10: O jovem Clark/Superboy usa seu traje pela primeira vez .....	85

# SUMÁRIO

RESUMO.....	8
1. INTRODUÇÃO.....	13
2. REFAZENDO MITOLOGIAS: REESCRITAS, CRISES E NARRATIVA REVISIONÁRIA.....	18
2.1 Reescrita: política, mercado e “estrutura de sentimentos”.....	20
2.2 Narrativa revisionária nas HQs enquanto “desleitura”.....	28
2.2.1 Herói revisionário.....	32
2.2.2 Narrativa de herói revisionário no cinema.....	37
3. DA MITOLOGIA/DO METATEXTO.....	41
3.1 Do mito.....	41
3.2 Aspectos do mito do super-herói.....	43
3.3 Os fãs, a comunidade e a cultura participativa.....	49
3.4 Encruzilhadas: o tronco mitológico ou um metatexto de aço.....	53
3.4.1 O extraterreste enquanto “messias” do New Deal.....	55
3.4.2 Um Superman pós-Crises.....	70
4. A CHEGADA DO ESTRANHO.....	87
4.1 A romancização enquanto (re)experiência “emocional” de (des)leitura.....	87
4.4 O outro-imigrante e o medo do terror: reificações distópicas?.....	148
5. CONCLUSÃO.....	158
REFERÊNCIAS.....	161

## 1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, temos sido bombardeados por adaptações de narrativas sobre heróis, não apenas para o cinema, mas para as mais diversas mídias, como jogos eletrônicos e romancizações. Muitas delas são derivadas de produtos advindos das grandes editoras, como a Marvel/Disney e a DC Comics/Warner Bros, mas também há adaptações de editoras menores, como no caso das séries **Umbrella Academy** (da Dark Horse Comics, adaptada pela Netflix) ou **The Boys** (cujos quadrinhos foram lançados inicialmente pela DC comics, mas passados a seguir para Dynamite Entertainment, e adaptada para o *streaming* pela Amazon). Com o grande fluxo de adaptações, públicos fiéis se formaram ao longo dos anos, acompanhando cada lançamento das franquias, observando as diferentes relações de continuidade, coletando pistas soltas nos diversos filmes e criando teorias na tentativa de antecipar os passos seguintes a serem dados nos universos, por exemplo, cinematográficos de cada editora. Consequentemente, públicos tão empenhados se tornaram também mais exigentes, o que demanda das adaptações maior relevância e solidez na tessitura das histórias abordadas, além de um extenso planejamento.

Na longa história de publicação das grandes editoras das histórias em quadrinhos, podem ser encontradas diferentes versões para cada herói – frutos de experimentos, versões alternativas, versões que deram errado, além de elementos que já foram canônicos, mas que deixaram de ser ao longo do tempo, com o surgimento de novas adaptações para novos períodos e novas formas de ver o mundo. Como adaptar para uma versão cinematográfica, por exemplo, o Nômade – Capitão América que abdica ao seu título após descobrir que a grande mente por trás de um esquema de corrupção era o presidente dos EUA – em um contexto diferente de seu surgimento, porém expressando a mesma relevância e tendo o mesmo impacto da época de sua primeira aparição? Esta pode ser uma tarefa árdua para os adaptadores: escolher as histórias relevantes nos arcos de diferentes heróis a serem trazidas para os grandes públicos e como adaptá-las de maneira relevante. É justificável a dificuldade e os riscos em adaptar personagens bem estabelecidos no imaginário popular, tal como Batman, Superman, Mulher-Maravilha, Capitão América, dentre outros.

Superman, um personagem já bem estabelecido no imaginário do público, talvez mais conhecido pela sua adaptação cinematográfica do fim dos anos 1970, passou por uma tentativa de reavivamento para o cinema em 2006 com o filme *Superman: O Retorno*. Porém, mesmo tendo sido crítica e financeiramente bem-sucedido, a obra não teve o retorno de mercado esperado pela Warner Bros. e uma continuação foi descartada. Como uma tentativa de reapresentar o herói e atualizá-lo para os novos públicos, em 2013 foi lançado um novo filme, intitulado **Man of Steel** (*Homem de Aço*), dirigido por Zack Snyder, que dá início ao projeto de construção de um universo estendido da DC Comics/Warner nos cinemas, na esteira do sucesso comercial que vinha sendo construído pela concorrência da Marvel. Esta versão, porém, dividiu o público em relação à nova forma de apresentar o personagem – um herói conflituoso, inseguro, mais sério e menos carismático em relação às versões anteriores. Esta versão buscava trazer mais realismo, ao representar o herói de forma dramática e desconstrói noções sobredeterminadas em torno do personagem.

Nosso intuito, com este trabalho, é compreender como as novas versões deste personagem – o Superman – surgidas para compor um universo cinematográfico, se relacionam com sua tradição – versões já bem estabelecidas no imaginário do público – e como sua nova adaptação, assim, *revisa* essa mesma tradição, na tentativa de criar um personagem relevante para a contemporaneidade. Além disso, tentamos compreender o significado dessas mudanças no contexto socio-histórico-mercadológico atual. Assim, para compreender o que constitui a tradição – e entender o mito de cada um dos heróis estudados – nos basearemos no conceito de Barthes (1998) de mitologia e as estruturas dos mitos, assim como as historicidades das narrativas mitológicas, e em Reynolds (1992) para compreender as especificidades das mitologias dos super-heróis, dentre outros. Para analisar as histórias, tomaremos por base Geoff Klock (2002), e seu conceito de *herói revisionário*, que trata do rompimento da tradição poética construída em torno de um personagem ao longo do tempo, dado pela necessidade de tornar esse herói novamente relevante para a contemporaneidade, gerando uma *desleitura* de sua tradição poética.

A partir deste conceito, analisamos como as narrativas em questão rompem e revisam suas tradições, e em que tais rupturas implicam, que sentidos elas trazem. Nossa hipótese é a de que essas rupturas nos revelam a *estrutura de sentimento* de seus períodos de produção, conceito de Raymond Williams usado para tratar das formas de ver/sentir de uma dada época. Para tanto, analisaremos, principalmente,

as histórias de origem dos heróis, de modo a compreender seu tronco mitológico, entendendo cada história em seu contexto de produção, até chegar ao nosso corpus principal, que é constituído pela romancização **Man of Steel** (COX, 2013), a romancização oficial de sua contraparte cinematográfica.

Optamos por trabalhar com a romancização por se tratar de um gênero que é produzido há décadas, mas que não é suficientemente explorado academicamente, mesmo sendo bastante presente em nossas livrarias, e por suas potencialidades (CHATMAN, 1980), que nos permitem certo aprofundamento nas narrativas (VIGNA, 2011). Tendo isto em mente, nossa pesquisa seguirá a seguinte divisão:

No capítulo 1, é traçada uma discussão sobre as motivações em torno das reescritas/adaptações dos super-heróis ao longo dos anos, como reações ao mercado e como respostas aos momentos históricos contemporâneos à produção das histórias. Aliado a esse último ponto, estas histórias se transformam em reificações utópicas, ou seja, a transformação de resoluções imaginárias para problemas do cotidiano em mercadorias de consumo (JAMESON, 1995), reveladoras de estruturas de sentimentos, ou os modos de ver, formar e sentir de uma determinada época (WILLIAMS, 1969; CEVASCO, 2001). Também discutimos um conceito importante para a compreensão do *revisionismo* proposto por Klock (2002), a *desleitura* (KLOCK, 2002; CERTEAU, 1998; JENKINS, 2005). Seguimos discutindo o *herói revisionário* (KLOCK, 2002), e nos propomos a traçar uma estrutura de como funciona seu *revisionismo*, aplicado às narrativas de super-heróis, discutindo elementos como *desapropriação*, *desleitura*, *realismo*, *comentário*, *correção*, entre outros. Trazemos a contribuição de Zeller-Jacques para apontar algumas limitações da teoria de Klock e discutir sua relação com obras cinematográficas, e como ponte para o nosso objeto de estudos – a romancização da obra cinematográfica supracitada. Apontamos, a partir daí, como o ato de reescrever e reformular as histórias e personagens dos quadrinhos é constante, notando, porém, que, muitas vezes, inclusive nas histórias do Superman, as reescritas atualizam o contexto em que estas histórias se passam sem, no entanto, ousar alterar elementos pré-estabelecidos pelas narrativas anteriores.

O capítulo 2 é dedicado à discussão conceitual do que tratamos como texto-base ou tronco mitológico dos heróis ou tradição. Para discutir a tradição à qual se relaciona o objeto de nosso trabalho, buscamos compreendê-la enquanto *mito* (BARTHES, 1998; REYNOLDS, 1992), *metatexto* (ZELLER-JACQUES, 2012) ou tronco mitológico. Iniciamos a partir das noções de Barthes (1998) sobre mitologia e

estrutura dos mitos, compreendendo como estão situados historicamente e podem revelar sentidos outros quando lidos em sua historicidade. Também são discutidas a importância e as potencialidades do mito para a transmissão de valores (MAY, 1991; REBLIN, 2008). Discutimos as especificidades do mito do herói, discutidas por Reynolds (1992), GAVALER (2018) e REBLIN (2008), para entender os elementos constituintes de suas narrativas e seu funcionamento e as complicações que podem ser enfrentadas ao reescrever heróis representativos de valores sobredeterminados. Em seguida, discutimos sobre as comunidades de fãs, cultura participativa e reescritas de narrativas (JENKINS, 1992), para compreender a dedicação dos fãs à personagens, franquias e seu empenho em reescrever personagens, episódios etc., ilustrando que a reescrita de personagens não parte apenas das produtoras, mas também dos fãs. Esta discussão se faz pertinente ao estabelecer o elo entre a *desleitura* do *revisionismo* e a “leitura” de um fã, pois tal como no *revisionismo*, os fãs reescrevem histórias buscando corrigi-las. Em ambos os casos, há “operações de caça” (CERTEAU, 1998) por leitores que dominam as obras e verificam onde estas devem ser reescritas. Em seguida, fazemos uma revisão e análise de algumas das principais histórias de origem do Superman. Em suas narrativas de origem, buscamos compreender o que cada uma delas significava e quais estruturas de sentimentos de seus respectivos períodos estas revelam, comentando as alterações que sua mitologia sofre e os elementos que vão sendo incorporados ou descartados ao longo do tempo.

O capítulo 3 inicia discutindo o gênero *romancização* enquanto uma forma de (re)experiência emocional de uma obra, apontando suas potencialidades narrativas (BAETENS, 2018; CHATMAN, 1980; LARSON, 1995; KUPPERBERG, 2010) e os problemas relacionados à tentativa de definição do gênero. Apontamos sobre como a romancização muitas vezes sequer adapta o filme de fato, muitas vezes sendo adaptado tão somente o roteiro da obra, o que pode levar, inclusive, a diferenças entre as contrapartes romancizadas e cinematográficas.

Proseguindo para a discussão da obra, dividimos a análise em partes, sendo a primeira dedicada às desleitura, comentando como a romancização se propõe a reescrever a tradição que a antecede e como se dá a experiência emocional na narrativa em prosa, permitindo um maior aprofundamento psicológico em relação ao filme. A segunda parte é dedicada aos traços de messianismo nas narrativas do Homem de Aço, o que o conecta diretamente às figuras do oriente médio, do judeu, e

à figura do imigrante, que nos leva à parte seguinte. A terceira parte relaciona a narrativa do Superman diretamente às perspectivas coloniais, discutindo o herói e seu tratamento enquanto o outro (SAID, 2003).

Nesta seção, buscamos trazer à tona algumas das possíveis estruturas de sentimento reveladas pela obra, como o sentimento norte-americano de medo do imigrante, um sentimento que persiste desde o atentado sofrido pelos EUA em 2001, assim como o medo da dominação colonial e perda de sua supremacia, representado pelo ataque kryptoniano com uma máquina terraformadora, formalizando uma espécie de reificação distópica, em que a obra de arte não promove resoluções para os problemas, mas materializa os medos de uma sociedade.

## 2. REFAZENDO MITOLOGIAS: REESCRITAS, CRISES E NARRATIVA REVISIONÁRIA

A Marvel encerrou, em 2019, a primeira saga de seu universo cinematográfico – coerente e compartilhado, consolidado enquanto uma franquia que conta com mais de vinte filmes (lançados em mais de dez anos), muitos deles ultrapassando a marca de um bilhão de dólares em ganhos de bilheteria, mostrando a alta rentabilidade dos *blockbusters* de super-heróis no mercado cinematográfico contemporâneo. Do outro lado, a DC Comics também começara a construir um universo compartilhado mais recentemente, com **Homem de Aço** (2013), **Batman vs. Superman: A Origem da Justiça** (2016), **Esquadrão Suicida** (2016), **Mulher-Maravilha** (2017), e que, após muitos percalços, encerrou-se com o lançamento da **Liga da Justiça de Zack Snyder** (2021), que traz a visão original do diretor sobre o que deveria ter sido a versão do filme lançada em 2017.<sup>1</sup>

A questão é que, em ambos os universos de obras cinematográficas, temos versões “repaginadas”, reinterpretadas ou renovadas de personagens há muito conhecidos, havendo um movimento de reescrita das suas histórias. Estes atos de reescrita são particularmente marcantes, nas versões cinematográficas, devido ao seu alcance e, assim, essas (re)adaptações podem se mostrar problemáticas, principalmente quando tratamos de personagens que já estão bem estabelecidos no imaginário popular. A tentativa de alterar este imaginário pode levar ao que Martin Zeller-Jacques (2012, p. 149) chama de

[...] uma “crise da adaptação” nos filmes de super-heróis, em que sua relação com os metatextos dos quais foram adaptados se torna visível “como uma tentativa de se posicionarem como autênticos através da

---

<sup>1</sup> O diretor Zack Snyder, após uma tragédia familiar, se viu obrigado a se afastar da produção de **Liga da Justiça**. Apesar de ter o filme totalmente gravado, restando a parte de edição e montagem, o diretor não o finalizou, tarefa que foi delegada a um outro diretor, Joss Whedon, conhecido por seus trabalhos com **Vingadores**, na Marvel. Porém, a versão finalizada por Whedon não agradou ao público, que alegou diferenças de tom, falhas de edição e arcos mal desenvolvidos em relação ao que os trailers e outros vazamentos prometiam. Isso levou a protestos por parte do fandom de Snyder, que exigiam disponibilização da versão do filme como concebida originalmente. Após alguns anos de insistência, a Warner decidiu permitir a finalização do corte do diretor, que teve algumas cenas adicionais e que encerraria este universo. Porém, até a escrita deste capítulo, algumas ligações entre obras tornam incerta esta afirmação, como o lançamento de **Adão Negro** (2022), que trouxe de volta o Superman escalado por Snyder, interpretado pelo ator britânico Henry Cavill, o qual, assim, reviveria este universo, mas que agora parece ser um novo ponto de encerramento deste ciclo.

explícita reinscrição ou rejeição do que eles reconhecem como os tropos essenciais do metatexto”<sup>2</sup>.

Ainda segundo Zeller-Jacques, esta “crise” complica as relações com o crescimento das franquias, que, mesmo sem alcançar a complexidade ou extensão do metatexto<sup>3</sup> adaptante, ameaça deslocar as próprias histórias que são adaptadas (como no caso da adaptação cinematográfica do arco **Guerra Civil**, da Marvel). Um exemplo a ser pensado é o modo como a personagem Superman – cuja mitologia remonta ao ano de 1938, apresentado contemporaneamente nos supracitados **Homem de Aço** (2013) e **Batman v. Superman: A Origem da Justiça** (2016), por exemplo – foi (re)construído a partir da visão de um projeto estético-narrativo e comercial, conforme concebido pelo estúdio e pelas perspectivas do diretor Zack Snyder.

Esta nova leitura apresentou ao público do cinema uma versão mais sombria e séria do personagem, em contraste à versão apresentada, por exemplo, no filme (hoje clássico), estreado em 1978, **Superman**, sob direção de Richard Donner. Também há a polêmica em torno de uma recondução que envolve o *ethos* do herói, notadamente naquilo o que se refere à sua posição sobre “não matar”, rompido ao fim de *Homem de Aço*. Essas releituras, na visão de vários fãs, se afastam de aspectos bem tradicionais da mitologia já estabelecida em torno deste personagem, o que levou a acusações de que o diretor “não o entende/u”. Mesmo sendo “perigoso”, o ato de adaptar, reescrever e reinterpretar super-heróis – com mitologias/metatextos já há tanto estabelecida(o)s – é contínuo e remete a uma longa duração do processo intertextual e de reescritura.

Apesar da enorme produção de conteúdo de super-heróis atualmente, seus históricos de reescritas, assim como de reinterpretações, antecedem em muito a esta década e vão para além das versões cinematográficas. Muitas dessas personagens sobrevivem no mercado há quase cem anos, porém não como algo intocado – a cada

---

<sup>2</sup> No original: “[...] ‘crisis of adaptation’ in new superhero films, in which their relationship to the metatexts from which they have been adapted is made visible ‘as they attempt to position themselves as authentic through the explicit reinscription or rejection of what they regard as the metatext’s essential tropes.’” (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 149)

<sup>3</sup> Usaremos o termo *metatexto* aqui, especificamente, no sentido aludido por Zeller-Jacques (2012), que o utiliza para se referir ao conjunto de textos que compõem a tradição de uma personagem, sendo os termos *metatexto* e *tradição* usados intercambiavelmente.

novo momento, elas acabam passando por diversas mudanças para sobreviver ao mercado e ao ajuste do gosto do público, haja visto que suas aparências mudaram em pequenos detalhes; porém, outros mudaram totalmente, sendo reelaborados, por vezes, inclusive elementos que atuam sobre suas mitologias, *modus-operandi*, narrativas de origens.<sup>4</sup>

A questão é que estas reescrituras levaram à criação de uma grande “bagunça” na continuidade das histórias em quadrinhos da DC Comics, resultando na produção da maxissérie/arco *Crise nas Infinitas Terras* (WOLFMAN, PÉREZ, 1985-6), que será o nosso ponto de partida.<sup>5</sup> Rememorar tal arco serve para que possamos iniciar nossa discussão sobre reescrituras, pois este foi o objetivo primordial da *Crise*: reescrever o universo DC.

## 2.1 Reescrita: política, mercado e “estrutura de sentimentos”

A origem da “confusão” ou “desorganização” relativa às continuidades narrativas nas HQs, nos leva ao período pós-Segunda Guerra: se durante a guerra, os super-heróis lutavam contra nazistas, iam ao campo de batalha e defendiam os valores de suas nações (principalmente os estadunidenses) (Cf. ROBB, 2014, p. 109); no pós-guerra, estes heróis perderam sua função de incentivo nacionalista aos soldados, ocasionando uma queda expressiva das vendas das HQs. Assim, os heróis tinham de ser reinventados ou reescritos (em uma atitude já, de certo modo,

---

<sup>4</sup> É inegável que a mudança é um movimento constante nas histórias de super-heróis, e que elas são motivadas por fatores externos: crises de mercado, como a que foi verificada com a queda nas vendas, no período pós-Segunda Guerra; ou a tentativa de torná-las um produto mais atraente aos olhos do público consumidor; e, também, as crises editoriais, como a gerada pelas acusações do psiquiatra Fredric Wertham, na década de 1950.

<sup>5</sup> A **Crise nas Infinitas Terras** (doravante, **Crise**) trata-se de uma solução editorial que funciona, nos termos de Will Brooker (*apud* KLOCK, 2002, p. 19), como uma tentativa de limpar a “bagunça” criada pelas décadas de reescrituras e reinterpretações de histórias de diversos personagens e o consequente “empilhamento” destas histórias em universos paralelos. Até então a continuidade nas histórias era um fenômeno raro, permanecendo nos enredos seriados apenas traços fixos como as marcas mais consistentes de cada herói (MURDOUGH, 2006, p. 14-5) como elo. As histórias, até então, eram iniciadas e encerradas dentro da mesma edição. Não havia relações de ligação ou consequência entre as histórias, o que contribuiu para o “empilhamento” de narrativas. Assim, com a **Crise**, o resultado pretendido seria capaz de reorganizar aquele universo compartilhado de modo que se tornasse mais fácil de acompanhá-lo, em termos de continuidade pelos novos leitores, e a meta seria se chegar a novas “leituras” dos personagens, apagando versões duplicadas e personagens menos rentáveis para a editora DC Comics, restando, ao fim da empreitada, um único universo, supostamente coeso e simples.

revisonária): personagens clássicos como Capitão América e Superman, ícones do período bélico, passaram a ser considerados “antiquados” e “ultrapassados”.

Mais tarde, em 1961, foi acrescentado ao universo da DC o conceito de “universos paralelos”, o que viria a dar origem ao seu multiverso. A ideia nasceu a partir da edição “Flash de dois mundos” (**The Flash of two worlds**), criação de Julius Schwartz e Gardner Fox, que traz o encontro entre dois Flashes – Barry Allen, o novo Flash, e Jay Garrick (Joel Ciclone, no Brasil), seu antecessor e primeiro Flash dos quadrinhos. Nesta edição, Barry para, por acidente, em uma Terra paralela após vibrar seu corpo em determinada frequência para fazer um truque em uma apresentação para crianças. Esta Terra seria conhecida, a partir de então, como Terra-2, estabelecendo que os contemporâneos de Jay Garrick, habitantes daquele mesmo universo e que haviam sido personagens criados em uma primeira leva de super-heróis, seriam os heróis da “era de ouro” dos quadrinhos [1938-1954] <sup>6</sup> (Cf. MEDEIROS, 2017, p. 29-30). Como se sabe, o uso descontrolado desta possibilidade criativa acaba dando origem à “bagunça” que a **Crise** tentaria corrigir décadas mais tarde.

Como uma maneira de se tornarem mais relevantes socialmente, as HQs passam, a partir dos anos de 1970 [a chamada “era de bronze”], a tornar protagonistas heróis mais humanizados e problemáticos, além de dar ênfase a questões sociais, mediante a representação dos vícios em drogas, por exemplo, levando inclusive um departamento estatal dos EUA a pedir que a Marvel educasse os leitores sobre este tema (ROBB, 2014, p. 215-6) – como se viu em histórias, hoje clássicas, em que o Arqueiro Verde ajuda seu *sidekick* a lidar com o vício em heroína (**Green Lantern #85-6**) e o Homem de Ferro lida com o alcoolismo (no arco **Demon in a bottle**, de 1979). Nesta direção, podemos afirmar que estes heróis foram atualizados e reescritos de acordo os “modos de sentir e formar” de sua época, o que explicaremos através de dois conceitos: a *reificação* e a *estrutura de sentimento*.

---

<sup>6</sup> Porém, nem todas as reinvenções se deram devido a estas causas: nos anos de 1950, o psiquiatra Fredric Wertham agitou a indústria dos quadrinhos ao afirmar a relação entre esta produção e uma suposta delinquência juvenil, além de suscitar, por exemplo, aspectos que apontariam para uma também suposta influência homossexual das personagens das HQs sobre o comportamento dos jovens. Estas acusações suscitaram um olhar preocupado da população sobre estes produtos culturais, o que resultou na criação do *Comics Code Authority (CCA)*, órgão responsável por fiscalizar, regulamentar e censurar o conteúdo das HQs, a partir de 1954, dando ensejo ao surgimento da “era de prata” (1956- ca.1970).

É possível notar que as HQs vendem personagens políticos, ou que são alterados e adaptados por razões políticas, tornando-se algo como *reificações utópicas*. Para Fredric Jameson (1995), a

teoria da reificação (aqui fortemente recoberta com a análise da racionalização, de Max Weber) descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou “taylorizadas”, analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins (JAMESON, 1995, p. 10).

A mudança ocorre com o surgimento do mercado, que também provoca o desaparecimento do “*status* institucional do consumo e da produção artísticos”, fazendo com que “a arte pass[e a] ser um ramo a mais da produção de mercadorias, [levando] o artista [a] perde[r] todo o *status* social” (JAMESON, 1995, p. 19). Nesse sentido, tais atividades são esvaziadas de suas qualidades e valores, sendo absorvidas pelo sistema de mercado e transformadas em meros meios para os fins<sup>7</sup>: “Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas na medida em que possa ser ‘usada’: as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes, como atividade, e tornam-se meios para um fim” (JAMESON, 1995, p. 11).

A *narrativa reificada* passa a ser consumida pelo seu fim, e seu desenvolvimento passa a ser mero meio para este fim, como as narrativas de detetive que passam “a constituir um fim e uma satisfação de consumo, em torno dos quais o resto da obra é então ‘degradado’ à condição de mero meio” (JAMESON, 1995, p.13). Porém, o autor questiona: “Mas como pode a mera materialidade de uma sentença poética ser ‘usada’ nesse sentido?” (JAMESON, 1995, p.12), o que, em outras palavras, nos diz: que fim é este ao qual serve uma *obra reificada*?

Para responder a esta pergunta, Jameson evoca o modelo freudiano de obra de arte – em que há a realização ou a catarse de desejos recalçados e satisfeitos por formas simbólicas. Uma revisão deste conceito (HOLLAND, 1968 *apud* JAMESON, 1995) propõe observar as obras (comerciais) como potenciais manipuladoras de seus públicos. Nesta direção, sugere-se que, para tanto, a obra precisa satisfazer os

---

<sup>7</sup> Ainda segundo Jameson (1995), a aplicação deste conceito na arte contrasta a visão tradicional kantiana da arte como a “finalidade sem um fim”, carecendo de um propósito ou “fim prático” (p. 11). O autor se propõe trabalhar a *reificação* da arte a partir da perspectiva do “consumo” e não da “produção” (p.11). Como discutido, na visão de Jameson, a arte sob o conceito da *reificação*, deixa de ser a “finalidade sem um fim”.

desejos da *psique* ao mesmo tempo em que a protege da “erupção ameaçadora e potencialmente danosa dos poderosos desejos arcaicos e material desejante” (HOLLAND, 1968 *apud* JAMESON, 1995, p. 25), e que estas características devem ser harmonizadas. As obras de arte, então, por esta perspectiva, trazem à tona desejos “intoleráveis, irrealizáveis” na medida em que possam ser temporariamente satisfeitos (JAMESON, 1995, p. 25).

Esse modelo permite compreender os elementos de manipulação dos públicos na cultura de massa, assim como a finalidade a qual passam a servir as obras: a venda de resoluções imaginárias e satisfação de desejos. Estas resoluções imaginárias ocorrem nos moldes dos mitos arquetípicos: e, assim, à “emergência do herói”, cuja “tarefa mítica é livrar o mundo civilizado do monstro arquetípico”, Jameson chama de dimensões utópicas, nas quais há “a celebração ritual da renovação da ordem social e de sua salvação, não somente da ira divina, mas também da liderança indigna” (JAMESON, 1995, p. 27). Ele afirma também que não é possível “fazer plena justiça à função ideológica” de uma obra sem considerar sua dimensão utópica, seguindo a hipótese de que “as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas” pois estas “não podem manipular [o público] a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado” (JAMESON, 1995, p.30). Portanto, a *reificação de utopias* seria, de modo bastante direto, a transformação dessas (re)soluções imaginárias em mercadorias para consumo<sup>8</sup>, com o fito de satisfazer as necessidades do público em uma determinada época, com vistas a refletir seus medos, anseios e/ou desejos. E, assim, a satisfação desses desejos, também é um dos motivos por trás das mudanças.

Esta formalização, assim, revela-nos também as *estruturas de sentimento* de sua época.<sup>9</sup> Nas palavras de Raymond Williams, o “termo é difícil, mas ‘sentimento’

---

<sup>8</sup> Dentre os exemplos mais consistentes de *reificação*, poderíamos citar personagens como o Capitão América, tomado enquanto um dos maiores representantes dos ideais americanos nas HQs. Criado em 1941, no período da Segunda Grande Guerra, quando as narrativas passaram a representar super-heróis em campos de batalha (tal qual a tradição épica da *Iliada*, de Homero), o personagem já é posto em cena desferindo um soco na face de Hitler (**Captain America #1**, 1941), vendendo uma resolução utópica para a guerra, desejada naquele momento histórico – haja vista a sua posição icônica, já que seu uniforme traz as cores da bandeira americana, assim como o seu escudo.

<sup>9</sup> O autor defende que uma *estrutura de sentimento* é “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos [valores, crenças, experiências] e suas ligações, numa

é de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’” e, em sua compreensão, interessam ao pesquisador os

[...] significados e valores tais como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação, mas nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p. 134).

O conceito é desenvolvido por Raymond Williams como alternativa ao método de exploração da literatura utilizado naquele seu momento histórico, o *close reading*, proposto por F. R. Leavis.<sup>10</sup> Mediante sua crítica, ele defende que além de considerar apenas o passado como fonte válida de valores, esta maneira de ler deixa de lado toda a riqueza que pode ser proporcionada pela relação com o social, na medida em que

as relações mais atuantes e contínuas entre os estudos literários e os sociais, e as relações mais fundamentais entre a literatura e as sociedades reais, incluindo a sociedade contemporânea, foram de fato, escamoteadas e colocadas fora do campo de estudos da literatura, porque tanto na teoria como na prática, o exame dessas relações iria perturbar, e muitas vezes de forma radical, as relações sociais existentes e as divisões de interesses e de especialidades que lhes dão tanto expressão quanto proteção (WILLIAMS, 1970 *apud* CEVASCO, 2001, p. 111-2).

---

geração ou período” (WILLIAMS, 1979, p. 135). Assim, Williams defende a sua aplicação às artes, afirmando que “tem relevância especial para a arte e literatura, em que o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo, que não podem ser reduzidos sem perda e sistemas de crença, instituições, ou relações gerais explícitas, embora possa incluir todas essas como vividas e experimentadas, com ou sem tensão, como também inclui elementos da experiência social e material (física ou natural) que podem estar além, ou ser revelados ou imperfeitamente ocultos pelos elementos sistemáticos reconhecíveis em outros pontos” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

<sup>10</sup> Este método encarava a literatura como forma à parte da vida social, ignorando questões e valores do tempo sócio-histórico, as condições de composição e abordagem do texto como uma prática social. Segundo esta visão, o leitor é apenas um consumidor e não um coprodutor dos sentidos, o que obriga a literatura a encontrar valor em si mesma, excluindo as suas óbvias funções sociais (CEVASCO, 2001, p. 100). Nesta perspectiva, a literatura canônica e o passado são as fontes de nossos valores, e, aos estudiosos da literatura, cabe compreender que há certa ligação entre as grandes obras, a qual não é perceptível a qualquer estudioso ou leitor. A partir dessas ligações, caberia compreender este potencial canônico nas obras do presente e repassar este conhecimento às novas gerações.

Embora pareça se tratar simplesmente da relação entre uma obra e o meio social em que foi produzida, a *estrutura de sentimentos* é um conceito complexo, tornado central para o materialismo cultural<sup>11</sup>. Assim, mais do que propor a relação entre as obras e seu contexto sócio-histórico, Williams dedicou-se a investigar a profundidade destas ligações e o que elas poderiam revelar de sua contemporaneidade (valores, crenças, experiências) – o que, porém, não significa se limitar a identificar os *reflexos* do aspecto social na arte. Não se trata de reconhecer “características da base e buscá-la na superestrutura”, mas de perceber como a arte e a realidade se interconstituem. Ao ser cunhado, este termo se voltava à resolução de problemas analíticos relacionados à “prevalência de certas convenções cinematográficas em certos períodos, prevalência que não podia ser explicada pelos termos das análises correntes” (CEVASCO, 2001, p. 152). Por isso, Cevasco explica que outros estudiosos falharam em compreender estes elementos e caíram no *cliché* de “esquemas de aplicação de uma concepção já dada da ideologia”, não percebendo que as convenções<sup>12</sup> surgem “como resultado de escolhas feitas por comunidades historicamente situadas e em resposta a mudanças que não são estritamente artísticas” (CEVASCO, 2001, p. 152).

É nesta direção que as *estruturas de sentimento* permitem compreender a arte não como mera “reprodução”, “mas também criação e produção, sempre determinadas por um modo de produção econômico cujas relações sociais são cimentadas também pela produção cultural” (CEVASCO, 2001, p. 159). Portanto, este *conceito operativo* nos permite encontrar, nas obras, os elementos (como opiniões expressas em forma de comentários sobre algo, por exemplo) para além do que é facilmente visível e cognoscível (pois nelas estão formalizados), nos permitindo perceber o surgimento de novos modos de ver, sentir e pensar em uma sociedade ou comunidade. Isto implica, justamente, na emergência de novos sentimentos, na medida em que se baseia nos “mais profundos e menos tangíveis elementos de nossa

---

<sup>11</sup> “O materialismo cultural é uma teoria da historicização radical das práticas culturais no sentido amplo do termo, desde as instituições já consolidadas até as formações mais recentes, enfatizando seu caráter material como prática vinculada à agência humana.” (GLASER, 2008, p. 226)

<sup>12</sup> Em *Drama From Ibsen to Brecht* (1969), Raymond Williams afirma que o drama funciona através de convenções. Estas mudam com o tempo – convenções de um período podem não ser aceitas em outro período ou época, e estas precisam ser aceitas por um acordo comum. Para o autor, “tradição” é uma “convenção como consentimento tácito” (WILLIAMS, 1969, p. 16).

experiência”, expressando ideias inconscientes que funcionam como se fossem “a única maneira possível”.

A *estrutura de sentimento* se torna acessível a outros não por meios formais de instrução, mas pela “experiência direta” através da obra de arte – ou seja, pela mediação da forma estética (WILLIAMS, 1969, p. 18). Assim, é dificilmente notada enquanto ainda é vivida, e é tratada como “sentimento pessoal”; todavia, mais tarde, ela poderá ser interpretada como um traço comum a uma geração, ou seja, uma *convenção*, na medida em que

[...] trata-se de descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas (CEVASCO, 2001, p. 153)

Por isso, segundo Williams, compreendemos melhor obras do passado, embora em seus períodos de produção os autores possam ter parecido difíceis de entender: as estruturas surgem inicialmente como “distúrbio ou desconforto, um tipo específico de tensão, para a qual, quando nos afastamos ou nos lembramos dela, podemos encontrar um referente” (WILLIAMS, 1979 *apud* CEVASCO, 2001, p. 155). Isto se dá por se tratar ainda de estruturas *emergentes*, surgidas como distúrbios à hegemonia cultural. Embora pareça, no momento de formação da estrutura, que o artista está vivenciando uma experiência única, separada dos outros homens, ele está, na verdade, sendo separado das convenções e instituições que não mais satisfazem suas necessidades (Cf. CEVASCO, 2001, p. 153) – ou seja, não é uma [experiência] “única”, mas, a irrupção de uma convenção.

As novas *estruturas de sentimentos* só são percebidas e compreendidas quando outras estruturas já estão em formação: “Mas já a essa altura o caso é diferente: uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social”<sup>13</sup> (WILLIAMS, 1979, p. 135). Conhecendo-as, abre-se

---

<sup>13</sup> Para explicar as mudanças nas *estruturas de sentimento* e as diferentes formas de sentir, Williams faz uso do exemplo da era vitoriana, afirmando que a “ideologia vitoriana inicial, por exemplo, considerava as dificuldades causadas pela pobreza, pela dívida ou pela ilegitimidade, como um

uma possibilidade de análise dos sentimentos sociais em emergência em torno, por exemplo, dos personagens de HQs comentados até aqui, e como estas estruturas afetam as reescrituras e interpretações criadas em torno deles. Assim, podemos compreender a transformação do Capitão América (como já mencionado anteriormente) não apenas como uma *reificação*, mas como resultado da emergência de uma *estrutura de sentimento* do período de sua mudança, marcado por desconfiança e crise de identidade nacional. Tal como este exemplo ilustra, as reescritas revelam estruturas de sentimentos de um período, assim, outras histórias podem ser analisadas e revelar outras estruturas emergentes, ou seja, que são atinentes a suas épocas e que começam a desestabilizar a tradição, como pretendemos demonstrar em nossa análise de **Man of Steel** (2013), mais adiante.

Para além das representações políticas, há também as realizações de conflitos políticos por meio das narrativas. Voltemos, então, para a maxissérie, já citada, **Crise nas Infinitas Terras** (1985-6), engendrada para resolver a cronologia da DC Comics, formalizando, também, uma *estrutura de sentimentos* e fornecendo uma solução imaginária e simbólica para o grande conflito geopolítico e ideológico do período – a, assim chamada, Guerra Fria: isso em termos de estrutura de sentimento, mas também diante de certa perspectiva utilitarista, uma vez que o objetivo da **Crise**, como já discutido, era o de “limpar” e reescrever o universo DC – tornando-o mais conciso, livre de ambiguidades e corrigindo os erros de continuidade gerados ao longo das décadas<sup>14</sup>. Seu vilão, o Antimonitor, tem por objetivo destruir todo o multiverso transformando-o em um universo de antimatéria, e, para isso, ataca os diversos universos com uma enorme parede de antimatéria que, naquele contexto, pode ser compreendida como algo muito aproximado à crescente ameaça nuclear. Tal

---

fracasso ou desvio social; a estrutura contemporânea de sentimento, nas novas figuras semânticas de Dickens, Emily Bronte, e outros, mostrava o sofrimento e isolamento como condição *geral*, e a pobreza, a dívida, ou ilegitimidade, como seus exemplos. Uma ideologia alternativa, relacionando esse sofrimento com a natureza da ordem social, só se formou mais tarde, em geral, e oferecendo explicações, mas já agora com uma tensão reduzida: a explicação social plenamente admitida, a intensidade da experiência do medo e vergonha, agora dispersos e generalizados” (WILLIAMS, 1979, p. 136).

<sup>14</sup> Um caso importante a ser citado é o do Superman. O herói surgiu como o “último filho de Krypton”, título que não se sustentava mais com o passar do tempo – vários personagens derivados surgem para fazer parte de sua mitologia: Supergirl, Krypto, um grupo de vilões kryptonianos liderados pelo General Zod, uma cidade inteira de Krypton, Kandor. Após a *Crise*, estes personagens seriam “apagados” da nova continuidade, rendendo, novamente, ao Superman o título de “último filho de Krypton”. A *Crise* tenta explicar a origem do multiverso em seus próprios termos ficcionais e dar sentido às histórias contadas até então, para poder excluí-las da continuidade. Este movimento corretivo acaba por influenciar as histórias que a seguirão, como veremos adiante.

resolução, ansiada no período, é uma solução imaginária para um conflito real (fim da Guerra Fria e da ameaça nuclear), a *reificação* de uma utopia, tal como explicado Jameson, como potencialidade da arte (MEDEIROS, 2017, p. 107-8).

É, justamente, após a publicação e os impactos editoriais da **Crise** que é lançada a série **Batman: Cavaleiro das Trevas** (1986), uma HQ que busca tornar coerentes as leituras anteriores em torno do personagem, criando ordem a partir do caos. Esse é o ponto de partida de Klock (2002) para a discussão do surgimento do, assim chamado, “herói revisionário”, na medida em que, para ele, histórias de super-heróis revisionários funcionam comentando a tradição e, tal qual na “angústia da influência” de Bloom (2022), autores e heróis se debatem para negar as influências das tradições construídas ao longo de décadas. Estas histórias podem aceitar ou negar as tradições e comentá-las através das próprias histórias, aceitando-as até certo ponto, justificando aparentes “bagunças”/“desorganizações” ou abraçando o caos e usando-o como elemento narrativo.

Pretendemos, doravante, definir o revisionismo (para tratar da natureza das reescritas), o que tomaremos como uma mitologia (a base de histórias que é reescrita<sup>15</sup>) em face da **novelização/romancização** (por se tratar de um dos meios em que ocorre a reescrita, na passagem de uma mídia para outra, nesta tese, filme → romance).

## 2.2 Narrativa revisionária nas HQs enquanto “desleitura”

Para falar sobre as reescrituras nas mitologias dos super-heróis, tomaremos por base os estudos de Geoff Klock (2002) sobre a *narrativa de herói revisionário*. O conceito é forjado a partir de um outro conceito, de Harold Bloom, aplicado ao estudo da, assim chamada, *angústia da influência* entre os poetas. Em sua aplicação, Klock afirma que a *narrativa revisionária* é “uma ‘forte *desleitura*’ de sua tradição poética,

---

<sup>15</sup> Pensamos aqui no mito em um sentido parecido com o de fábula, tal como na relação *fábula-trama*. Pensamos no mito como a narrativa fundante, que dará origem a adaptações e revisões das narrativas de heróis para outras versões destes.

um quadrinho cujo significado é encontrado em sua relação com outro quadrinho”<sup>16</sup> (KLOCK, 2002, p. 25). Este autor considera, portanto, que os quadrinhos são um terreno fértil para a “desapropriação”<sup>17</sup> (*misprison*, em inglês), pois, como narrativas seriadas, por décadas, a reinterpretação se torna parte do “código de sua sobrevivência” (KLOCK, 2002, p. 13).

Assim, a *desapropriação* e a “*desleitura*” (*misreading*, em inglês) são atos de “interpretação que criam novos textos”, “qualidades inerentes à própria arte” e a “desapropriação é algo que todo forte leitor faz” (KLOCK, 2002, p. 12-3). Mas se, como visto, a reinterpretação é parte da sobrevivência dos super-heróis, então, em que seria diferente o herói revisionário ou a *desleitura*? Buscaremos responder a esta pergunta a seguir. Porém, antes de chegarmos ao herói revisionário, faz-se necessária uma discussão sobre leitura e *desleitura*, na medida em que, abordando as legitimações em torno das leituras, Michel de Certeau (1998) entende-as como uma “operação de caça”, pela qual modos de ler são impostos e o leitor se encontra ora na busca pelos novos sentidos, ora submisso aos sentidos impostos – ele parte de uma discussão/suposição histórica de que a leitura é um processo de consumo e de que o público-massa é afetado e transformado pela obra midiática passivamente, não ocorrendo o movimento inverso de transformar a obra pela sua própria interpretação, ou nas palavras do autor, “postulado de uma passividade própria do consumo” (DE CERTEAU, 1998, p. 262). Mediante esta noção histórica, “Supõe-se que ‘assimilar’ significa necessariamente ‘tornar-se semelhante’ àquilo que se absorve, e ‘não o tornar semelhante’ ao que se é” (DE CERTEAU, 1998, p. 260-1). Segundo o autor, há uma hierarquia que separa os processos de escrita e leitura: a marca da produção [de sentido], historicamente falando, pode ser encontrada na escrita; enquanto a leitura é encarada tão somente como uma atividade de recepção, “ler e recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar” (DE CERTEAU, 1998, p. 264).

Questionando estas visões sobre a leitura como processo de recepção passiva, De Certeau coloca o processo de leitura como uma “peregrinação por um sistema imposto”, pleno de sentidos legitimados. Neste mesmo movimento, também aponta que “toda leitura modifica seu objeto” (DE CERTEAU, 1998, p.264) e que a

---

<sup>16</sup> A “strong misreading” of its poetic tradition, a comic book whose “meaning” is found in its relation with another comic book. (KLOCK, 2002, p.25).

<sup>17</sup> Adotamos esta tradução, conforme a utilizada em *Um Mapa da Desleitura* (2003), de Bloom, tradução de Thelma Médici Nóbrega.

leitura é uma produção do leitor, o qual “inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a intenção deles”, implicando na maneira como os textos literários diferem entre si mais pelas maneiras como são lidos. Porém, esta produção de sentido na leitura é comumente reservada ao crítico literário, como uma barreira socialmente instituída e que relega outras leituras à marginalidade “não conformes ao sentido do texto”, efeito de um poder social da elite (DE CERTEAU, 1998, p. 266-7). Nessa perspectiva, mesmo os alunos que fazem parte da vida acadêmica não podem ser considerados intérpretes legítimos, devendo apenas “receber” o sentido dos mestres, cujas leituras são legitimadas.

Assim, “a leitura ficaria então situada na conjunção de uma estratificação social (das relações de classe) e de operações poéticas (construção do texto por seu praticante)” (DE CERTEAU, 1998, p. 268): a primeira impondo ao leitor uma leitura elitista e legitimada, enquanto a segunda trata da interpretação ocultada pela primeira e disseminada no “privado”, nas brechas do sentido imposto. Para além dos modos de leitura, podemos compreender que há uma imposição de *modos de ver* por parte de uma classe dominante.

A leitura é apenas um aspecto parcial do consumo, mas fundamental. Numa sociedade sempre mais escrita, organizada pelo poder de modificar as coisas e reformar as estruturas a partir de modelos escritos (científicos, econômicos, políticos), mudada aos poucos em “textos” combinados (administrativos, urbanos, industriais etc.), pode-se muitas vezes substituir o binômio produção-consumo por seu equivalente e revelador geral, o binômio escrita-leitura. O poder instaurado pela vontade (ora reformista, ora científica, revolucionária ou pedagógica) de refazer a história, graças a operações escriturísticas efetuadas em primeiro lugar num campo fechado, tem aliás por corolário uma intensa troca entre ler e escrever (DE CERTEAU, 1998, p. 262-3).

A imposição do modo de ler/ver, afinal, pode ser compreendida como uma maneira pela qual se busca influenciar no rumo de uma sociedade, em seu modo de pensar, de sentir, pela sua “vontade de refazer a história”. Assim, age-se no texto para que ele possa agir de volta na sociedade, legitimando as intenções para livrar interpretações e resultados indesejados numa perspectiva de dominação.

Tal como acontece na reescrita, também nas histórias de super-heróis acabam se refazendo mitologias e impondo-se modos de proceder às leituras, que passam, assim, a ser as novas visões legitimadas e concernentes ao contexto de produção-recepção-consumo. Portanto, a conclusão de Certeau sobre a posição do

leitor é de que “os leitores são viajantes; circulam em terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram” (DE CERTEAU, 1998, p.269-70), ora buscando novos sentidos, ora submetendo-se aos sentidos impostos pela hierarquia de produção-consumo.

A produção de sentido na leitura, indo contra a interpretação imposta, é o ponto que nos leva à *desleitura*. Justamente em consonância com Michel de Certeau, Henry Jenkins (2005) aborda a *desleitura* observando que o termo explicita a existência do privilégio das leituras (e, conseqüentemente, de interpretações) academicistas e elitizadas sobre as leituras populares, “comuns”. A *desleitura* aponta, assim, para a existência de supostas estratégias corretas de leitura que geram interpretações e sentidos “legítimos”, enquanto o desvio dessas estratégias não agregaria tanto valor. Assim,

O termo “desleitura” é necessariamente valorativo e preserva a hierarquia tradicional, concedendo o status privilegiado aos significados autorais sobre os significados dos leitores. Uma concepção de “desleitura” também implica que há estratégias apropriadas de leitura (por exemplo, as ensinadas pela academia) que, se se forem seguidas, produzem os sentidos legítimos e que há estratégias impróprias (por exemplo, as interpretações comuns) que, mesmo na generosa versão de sua formulação, produzem resultados menos valorizados. Finalmente, uma noção de “desleitura” implica que o acadêmico estaria em posição privilegiada, não o leitor comum, sendo capaz de julgar declarações sobre significados textuais, o que acaba sugerindo que a interpretação acadêmica é mais “objetiva”, de algum modo, pois é feita fora de um contexto histórico e social que molda nossos sentidos sobre o que um texto diz (JENKINS, 2005, p. 33).<sup>18</sup>

Assim, fugir a esta estratégia seria fugir da leitura “correta”, produzindo uma “desleitura”, ou uma leitura “errada”, que vai deixar escapar o sentido “legítimo” e “autoral” de uma obra. Se de um lado, para Jenkins e De Certeau, a *desleitura* é uma

---

<sup>18</sup> No original: The term “misreading” is necessarily evaluative and preserves the traditional hierarchy bestowing privileged status to authorial meanings over reader’s meanings. A conception of “misreading” also implies that there are proper strategies of reading (i.e., those taught by the academy) which if followed produce legitimate meanings and that there are improper strategies (i.e., those of popular interpretation) which, even in the most charitable version of this formulation, produce less worthy results. Finally, a notion of “misreading” implies that the scholar, not the popular reader, is in the position to adjudicate claims about textual meanings and suggests that academic interpretation is somehow more “objective,” made outside of a historical and social context that shapes our own sense of what a text means. (JENKINS, 2005, p. 33)

fuga ao sentido legitimado pelas leituras de autoridades, por outro, a *desleitura* é também um ato de criação e rompimento, como citado anteriormente.

### 2.2.1 Herói revisionário

Para Klock (2002), a *desleitura* se dá a partir da ansiedade gerada pela tradição criada através do tempo, sendo, nas HQs, a quebra de expectativas gerada pela ansiedade e autoconsciência que temos sobre estas tradições. A *desleitura*, como exposto, gera uma *narrativa revisionária*. Este procedimento é descrito por Bloom (*apud* KLOCK, 2002) como “um redirecionamento ou um re-examinar novamente, levando a uma re-apreciação ou re-avaliação [...] o revisionista esforça-se para *ver* de novo, para poder *apreciar* e *avaliar* de um modo diferente, de modo a *direcionar* corretivamente”<sup>19</sup> (BLOOM, 1975 *apud* KLOCK, 2002, p.28. Grifos do autor.). Ou seja, a narrativa do “herói revisionário” é aquela cuja *desleitura* rompe com a tradição e busca redirecionar e corrigir, escrevendo uma nova versão, portanto, uma *leitura forte*, que atribui novos sentidos, significados, explicações e/ou reorganiza elementos já conhecidos.

Para compreendermos este conceito, percorreremos os caminhos traçados por Klock e retomaremos uma das narrativas que serve de molde para o seu estabelecimento, a graphic novel, **Batman: O Cavaleiro das Trevas** (de Frank MILLER, 1986). Assim, vejamos:

*Batman: O Cavaleiro das Trevas* (1986) de Frank Miller e *Watchmen* (1986) de Alan Moore, são os primeiros exemplos do tipo de literatura que eu identificarei aqui enquanto a narrativa de super-herói revisionário: um texto de super-herói que, nas palavras de Harold Bloom, é uma “forte *desleitura*” de sua tradição poética, um quadrinho cujo “sentido” é encontrado em sua relação com outro quadrinho. Embora trabalhos fortes tenham sempre existido nos quadrinhos antes desse ponto – nos trabalhos de Will Eisner e Jack Kirby, por exemplo – é com esses títulos que, para citar o crítico Perry Meisel, ao se referir à tradição do blues após o swing, “uma tradição [existente] agora suficientemente densa com precedentes para gerar tipos de

---

<sup>19</sup> “[...] a-re-aiming or a looking-over-again, leading to a re-steering or a re-estimating. ... [T]he revisionist strives to *see* again, so as to *steer* and *estimate* differently, so as to *aim* ‘correctively’” (BLOOM, 1975 *apud* KLOCK, 2002, p. 28).

autoconsciência e angústia com a qual nós [como estudantes de literatura] somos familiares.”<sup>20</sup> (KLOCK, 2002, p. 25)

Robb (2014) afirma que, já nos anos de 1970, inicia-se um processo de revisionismo em torno de diversos super-heróis, levando-os a novas direções ou de volta às suas origens. Nesse período, os enredos também se tornam mais sombrios: super-heróis adquirem vícios, perdem seus bens, poderes, além de as histórias passarem a envolver aspectos políticos coetâneos (como o feminismo ou a luta contra o racismo) (ROBB, 2014, p. 210-5). Porém, Klock identifica o surgimento do, assim chamado, *herói revisionário* só em 1986, com o lançamento da minissérie **The Dark Knight Returns (O Cavaleiro das Trevas**, em português), uma primeira leitura “forte” nos quadrinhos, justamente com **Watchmen**.

Uma “leitura forte”, no sentido empregado por Klock, pode ser compreendida como uma interpretação e escritura consistente (de uma personagem, por exemplo), que funciona perfeitamente dentro de uma narrativa e que, devido à sua “força” e consistência, passará a influenciar leituras posteriores; o seu oposto seria a “leitura fraca”, marcada por traços que não se sustentam por falta de base ou relevância. É por estes caminhos que Klock (2002, p. 27) aponta, assim, **The Dark Knight Returns** como a primeira narrativa de super-heróis a tentar sintetizar quarenta e cinco anos de história em um único lugar, a primeira a tentar “fazer sentido” sua própria história, ao invés de simplesmente “adicionar mais uma história ao folclore [ou metatexto/mitologia] do Batman”, organizando e comentando sobre a tradição existente até então: aquele trabalho organiza as partes contraditórias do cânone do Batman, de modo a constituir e apontar para um “todo coerente” (p. 28) – tornando possível afirmar que Miller se esforça em juntar “leituras fracas” e contraditórias e convergê-las a uma leitura “forte”.

Ainda segundo Klock, aspectos são reorganizados na narrativa revisionária de Miller, tal como o envelhecimento de um personagem que não envelhecia desde 1939, pois, como no mito (cf. Ketterer (1990)), a narrativa de super-heróis parecia

---

<sup>20</sup> “Frank Miller’s *Batman: The Dark Knight Returns* (1986) and Alan Moore’s *Watchmen* (1986) are the first instances of a kind of literature I am going to identify as the revisionary superhero narrative: a superhero text that, in Harold Bloom’s words, is a “strong misreading” of its poetic tradition, a comic book whose “meaning” is found in its relationship with another comic book. Although strong work existed in comics before this point—in the works of Will Eisner and Jack Kirby, for example—it is with these titles that, to quote critic Perry Meisel, referring to the blues tradition after swing, “a tradition now [exists] sufficiently dense with precedent to cause the kinds of self-consciousness and anxiety with which we [as students of literature] are familiar.” (KLOCK, 2002, p. 25).

funcionar como uma máquina de supressão do tempo. Àquela altura, um intenso nível de realismo também passa a fazer parte das histórias, forçando o mundo de Batman a fazer sentido, através de referências ao mundo real (como a presença do presidente Reagan, a representação de uma cidade com referências a Nova York, embora seja nomeada Gotham, no texto) ou a explicação do uso da cor amarela em seu símbolo, por trás de seu “escudo” de morcego. O personagem também passa a ser representado como sendo passível de ser bastante ferido em seus confrontos, mostrando consequências físicas para os seus embates:

O primeiro aspecto da reorganização de Miller é o intenso nível de realismo, a marca de seu consistente e escaldado trabalho no Demolidor da Marvel no início dos anos 80 (mais influenciado pelos romances de Raymond Chandler e Dashiell Hammett do que pela fantasia/ficção científica). Essa tendência alcança sua culminância em *O Cavaleiro das Trevas*, no qual o Batmóvel é sensivelmente reconcebido como um Bat-tanque e o Asilo Arkham, geralmente retratado como uma espécie de calabouço medieval, torna-se um hospital de verdade para os perturbados mentalmente, cheio de doutores e enfermeiras. Miller força o mundo do Batman a fazer sentido. Numa escala ampla, isso significa introduzir o tempo realista nos quadrinhos de uma forma nunca vista antes.<sup>21</sup> (KLOCK, 2002, p.29).

Conhecendo a origem do termo “herói revisionário”, nos propomos, agora, a traçar uma estrutura do revisionismo, como foi discutido por Geoff Klock. Os principais pontos trazidos pelo autor podem ser resumidos em: *desleitura*, *desapropriação*, *comentário*, *realismo*, *atualização*, *correção*, *aceitação* ou *embate à tradição*. Assim, vejamos.

a) *Desleitura e desapropriação* são modos de leituras críticas, de reinterpretção que fogem à tradição preestabelecida e à sobredeterminação criada em torno de um personagem, enquanto atos de interpretação que criam textos. A narrativa do herói revisionário, então, a

---

<sup>21</sup> No original: “The first aspect of Miller's reorganization is an intense level of realism, the hallmark of his gritty, hard-boiled work on Marvel's Daredevil in the early 1980s (more influenced by the novels of Raymond Chandler and Dashiell Hammett than by fantasy/science fiction). This trend reaches its culmination in *The Dark Knight Returns*, in which the Batmobile is sensibly reconceived as a Bat-Tank, and Arkham Asylum, usually portrayed as some kind of medieval dungeon, becomes an actual hospital for the mentally disturbed, complete with doctors and nurses. Miller forces the world of Batman to make sense. On a broad scale, this means introducing realistic time into comic books in a way never done before”. (KLOCK, 2002, p.29).

partir da *desleitura*, *corrige* as contradições ou as “leituras fracas”; já a *desapropriação* liberta-o das condições pré-estabelecidas e repetidas incessantemente. Nesta direção, podemos dizer que a obra é usada, também, como *comentário* sobre a própria tradição de escrita do personagem, ou sobre as características gerais daquela mitologia previamente dada – “Miller organiza o contraditório campo significativo em torno do Batman [...] e transforma em uma história coerente que é por si só um comentário na história que o antecede, assim como na tradição do gênero”<sup>22</sup> (KLOCK, 2002, p. 50).

b) O *realismo*, ou seja, o conjunto dos fatores que promovem conexões com o mundo real, reinterpreta o personagem em uma visão contemporânea e o submete às consequências do real. Usando o exemplo criado por **Watchmen** (MOORE, 1986-7), Klock comenta sobre as consequências mais realistas trazidas pelas narrativas revisionárias, ao mesmo tempo em que comenta a passividade das autoridades e população em relação aos vigilantes mascarados, cuja autoridade ou legalidade de seus atos não costuma ser questionada:

A última página do trabalho revela que o título foi, na verdade, retirado da epígrafe de Juvenal *Quis custodiet ipsos custodes?* (Quem vigia os vigias?), uma frase que passa por todo o trabalho em forma de graffiti. A expressão contém um tipo de desestabilização a priori das concepções que faziam os super-heróis funcionarem: que heróis poderiam simplesmente cuidar da população sem que houvesse complicações. O entendimento de que a polícia necessita de policiais *ad infinitum* questiona se as bases da literatura de super-heróis podem de fato ser sustentadas. *Watchmen* declara que não podem.<sup>23</sup> (KLOCK, 2002, p. 62).

---

<sup>22</sup> No original: “Miller organizes the contradictory signifying field that surrounds the subject of Batman [...] and forms them into a coherent story that is itself a commentary on the history that has come before, as well as on the tradition of the genre” (KLOCK, 2002, p. 50).

<sup>23</sup> No original: The last page of the work reveals that the title is actually taken from the Juvenal epigraph *Quis custodiet ipsos custodes?* (Who watches the watchmen?), a phrase that occurs throughout the work in the form of graffiti. The statement contains a kind of a priori destabilization of the assumptions that make superhero comics work: that heroes can simply look after a population without complications. The understanding that the police require police officers *ad infinitum* questions whether the very foundations of superhero literature can in fact be maintained. *Watchmen* declares that they cannot (KLOCK, 2002, p. 62).

c) A *correção*, por sua vez, funciona no sentido mais aproximado ao da “angústia da influência”<sup>24</sup> de Bloom, na medida em que o poeta pega parte do trabalho que o influencia, na verdade, a parte que considera mais acertada, e nega a parte restante, corrigindo-a a partir de sua própria visão – “um movimento corretivo no poema [posterior], que implica que o poema precursor seguiu primorosamente até certo ponto, mas deveria ter se desviado, precisamente na direção a qual o novo poema segue”<sup>25</sup> (BLOOM, 1973, *apud* KLOCK, 2002, p.67).

d) O trecho anterior também serve para compreender o *embate*, que pode resultar na *negação* e tentativa de fugir da influência – ou, por outro lado, na *aceitação*, mediante a qual se “abraça” o texto. Tudo isso apontando para o fato de que a “narrativa de herói revisionário enfrenta a precedência, o passado, chegando a um acordo com sua própria história ficcional e sobredeterminação narrativa”<sup>26</sup> (KLOCK, 2002, p. 154).

Contudo, o autor que, sob a angústia suscitada pelas “leituras fortes”, tenta negar as influências, corre o risco de cair nos clichês já estabelecidos pelo gênero e invocar a tradição apenas na tentativa de negá-la (KLOCK, 2002, p. 78-81). Assim, a obra revisionária desfaz uma tradição de modo a criar uma leitura “mais forte”, que passará a ser um novo paradigma, o qual, mais uma vez, poderá ser negado ou simplesmente aceito, repetindo o ciclo de “angústia da influência”.

Nesta direção, o que estamos propondo aqui é que as, assim chamadas, narrativas de super-heróis revisionários quebram com uma tradição anterior e

---

<sup>24</sup> Bloom, em *A Angústia da Influência* (2022), trata sobre como poetas baseiam suas criações poética nas tradições que os precedem. Segundo o autor, o poeta, vive sobre a angústia de ser influenciado e comparado aos poetas predecessores. Inicialmente influenciado por outro(s) autor(es), o poeta passa a tentar se desvencilhar deste(s) vínculo(s), “desapropriando” os textos e temas, e corrigindo aquilo em que considera que seu precursor errou (2022, p. 77). Mais tarde, este poeta passará por outras fases, que vão do auto-esavaziamento e distanciamento do precursor ao retorno à sua fonte de influência.

<sup>25</sup> No original: “a corrective movement in [the latter] poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves” (BLOOM *apud* KLOCK, 2002, p.67)

<sup>26</sup> No original: “The revisionary superhero narrative battles anteriority, the past, by coming to terms with its own fictional history and narrative overdetermination.” (KLOCK, 2002, p.154)

constroem uma nova, que vai subjugar todas as posteriores, obrigando-as a, de uma maneira ou de outra, revisitá-la. Assim, este paradigma pode ser lido como uma “estrutura de sentimentos”, mobilizando um criador que se desvencilha de uma tradição/convenções que não mais satisfazem suas necessidades, de onde os novos traços surgem, tal como uma estrutura emergente, passando a constituir uma nova tradição.

### 2.2.2 Narrativa de herói revisionário no cinema

Martin Zeller-Jacques (2012), em seu estudo sobre as adaptações dos **X-Men**, grupo de personagens da Marvel Comics, analisa o conceito de Klock, percebendo suas limitações. Assim, ele discorre sobre como Klock se limita às visões “fortes” e “expansivas”, ignorando a audiência e, conseqüentemente, a popularidade de um texto. Segundo o autor,

[...] a estrutura de desapropriação que Klock identifica não é visível apenas no trabalho de autores fortes, mas na maioria, senão em todos, os novos textos de super-heróis, e a força de um texto novo não deveria ser compreendida apenas em termos da amplitude de sua visão, ou profundidade de sua invenção, mas também pelo tamanho de sua audiência. A série televisiva dos anos 60, *Batman*, com Adam West, pode ser uma piada da cultura pop, insultada criticamente, mas permanece como uma forte influência na produção dos novos textos sobre o Batman, que invariavelmente procuram evitar qualquer semelhança àquela. O tamanho de sua audiência e seu resultante lugar em nossa memória cultural coletiva a transforma um trabalho forte dentro de uma tradição do Batman e dos super-heróis em geral<sup>27</sup> (ZELLER-JACQUES, p. 149).

Ou seja, os *textos fracos* (no sentido atribuído por Klock, em que não há consistência nas interpretações) também criam tradições, mesmo que apenas para serem negados por *embate*, como citado anteriormente. Zeller-Jacques prossegue

---

<sup>27</sup> “However, I would suggest that the structure of misprision Klock identifies is visible not only in the work of strong authors, but in most or all new superhero texts, and the strength of a new text should not only be conceived in terms of the breadth of its vision, or depth of its invention, but also in the size of its audience. The 1960s Adam West *Batman* television series (1966–8) may be a critically reviled pop-culture joke, but it remains a strong influence on the production of new Batman texts, which invariably seek to avoid any resemblance to it. The size of its audience and its resulting place in our collective cultural memory render it as a strong work within the tradition of Batman, and superheroes in general.” (ZELLER-JACQUES, p. 149)

afirmando que, da mesma maneira que um amontoado de HQs (que compõem uma tradição) pode tornar problemática a compreensão (dessa mesma tradição) devido às “leituras fracas”, geradas ao longo das décadas, a tradição e seus produtos derivados afetam também as adaptações cinematográficas, por exemplo.

[...] Tal variedade nos encoraja a pensar a adaptação em termos não tão binários, quanto “fonte” de um lado e “adaptação” do outro, mas, em vez disso, como um processo contínuo através do qual novas adaptações (re)desenvolvem, continuamente, um sempre crescente meta-texto [ou tradição] – um texto “ideal” intangível, formado por uma aglomeração e inter-relacionamento de todos os textos que lidam com um universo narrativo de um super-herói em particular. Além disso, conforme os filmes de super-heróis se estabelecem cada vez mais e desenvolvem-se em franquias cinematográficas, eles alongam nossa concepção de adaptação para além, e discutivelmente trabalham para suplantam suas “fontes” super-heroicas, criando seus próprios meta-textos alternativos.<sup>28</sup> (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 143-4)

O filme/texto cinematográfico (que abordamos aqui tanto como uma ponte para a romancização, nosso objeto de estudo, quanto por seu potencial em disseminar as narrativas de heróis para grandes públicos na contemporaneidade), tal como a narrativa de super-herói revisionário, reescreve e afeta toda a tradição em termos de mercado, pois Johnson (2007 *apud* ZELLER-JACQUES, 2012) afirma que “existe uma clara discrepância entre o status cultural dos quadrinhos e de suas contrapartes cinematográficas, que certamente contribui para a subordinação do primeiro a nível industrial”<sup>29</sup> (Ibidem, p. 144).

Em outras palavras, o cinema possui maior alcance de público do que as HQs, e a imagem/leitura transmitida ao grande público da cultura pop, composto por boa parte de não-leitores de HQs, será tomada enquanto a imagem “definitiva” do

---

<sup>28</sup> [...] Such variety encourages us to think of adaptation not as a binary with “source” on one side and “adaptation” on the other, but instead as an ongoing process through which new adaptations continually (re)develop an ever-growing metatext – an intangible “ideal” text formed by the agglomeration and interrelationship of all the texts which deal with a particular superhero’s narrative universe. Moreover, as superhero films become increasingly well established and develop into film franchises, they stretch our conception of adaptation even further, and arguably work to supplant their superheroic narrative “sources” by creating alternative metatexts of their own. (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 143-4)

<sup>29</sup> Johnson points out that, “a clear discrepancy exists between the cultural status of comic books and their filmic counterparts, one that certainly contributes to the subordination of the former at the industrial level” (2007: 66) (ZELLER-JACQUES, 2012, p.144)

personagem trabalhado, que passará a constituir o imaginário público, tornando-se o novo paradigma, a nova interpretação<sup>30</sup>.

Nesta direção, para Zeller-Jacques, “o alcance e escala das franquias contemporâneas de *blockbusters* de super-heróis permitem o potencial de suplantar as narrativas das quais eles são adaptados, de modo que estas se tornem a “fonte’ de futuras adaptações e sequelas”<sup>31</sup> (ZELLER-JACQUES, 2012, p.144). Cada *blockbuster* lançado funciona como um “trabalho forte – reestruturando definitivamente a tradição de super-herói precedente ou meta-texto do qual foi adaptado” (ZELLER-JACQUES, 2012, p.149), assim reescrevendo a mitologia criada a cada novo relançamento ou reinício de franquia. Tais reescrituras, no cinema, são chamadas de *reboots*. Assim, a nova releitura apresentada no cinema carregará um fardo duplo: contar o “velho” para o público “novo” de uma forma “nova” e que agrade o público “antigo”. O novo texto cinematográfico passará então a criar uma tradição, ao mesmo tempo em que revive uma antiga e a reconta.

Como parte de seus amplos metatextos de super-heróis, maior parte dos filmes de super-heróis são retardatários tentando recontar histórias contadas muitas vezes antes ou encontrar novas formas de tratar do material velho. [...] Quando examinamos uma adaptação de super-herói, então, nós examinamos um texto marcado por forças contraditórias: pela pressão de reimaginar uma velha narrativa para um público estabelecido e pela pressão de reempacotar velhas propriedades para as novas audiências.<sup>32</sup> (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 147)

---

<sup>30</sup> Estas versões podem, inclusive, inspirar as histórias de outras mídias, tal como o sucesso de Jason Momoa como Aquaman influenciou mudanças no personagem dos quadrinhos, aproximando a sua caracterização a do visual do ator, ou mesmo a Arlequina/Harley Quinn, interpretada pela atriz Margot Robbie, que teve seu visual aproximado ao que foi apresentado em *Esquadrão Suicida* (2016).

<sup>31</sup> Indeed, the reach and scale of contemporary superhero blockbuster franchises allows them the potential to supplant the narratives from which they are notionally adapted, so that they become the “source” of future adaptations and sequels (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 144).

<sup>32</sup> No original: “As part of their wider superheroic metatexts, most superhero films are latecomers attempting to retell stories told many times before, or to find new ways to treat old material. [...] When examining a superhero adaptation, then, we are examining a text marked by contradictory forces: by the pressure to reimagine an old narrative for an established audience, and the pressure to repackage old properties for a new audience”. (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 147)

Aqui se faz visível também o *embate* com a tradição apontado por Klock, pois cada nova obra “briga” por um lugar na tradição, gerando o que Zeller-Jacques chama de “crise da adaptação”.

Eu sugeri em outro lugar [...]que este papel como trabalho forte leva a uma “crise da adaptação” nos novos filmes de super-heróis, na qual sua relação com os meta-textos dos quais foram adaptados torna-se visível “conforme eles tentam se posicionar como autênticos através da reinscrição ou rejeição do que eles consideram como tropos essenciais dos meta-textos”<sup>33</sup> (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 149).

Buscamos até aqui traçar um percurso teórico no qual delineamos as motivações para a reescrita/adaptação das narrativas de super-heróis. Buscamos apontar motivos que levam às adaptações dos heróis ao longo dos tempos, como questões mercadológicas ou mesmo por razões políticas, que acabam por formalizar estruturas de sentimentos de suas épocas. Estas novas versões ou adaptações de heróis para novos contextos, por vezes surgem como *desleitur*s, que fogem às leituras pré-estabelecidas e sobredeterminadas destes personagens. Estes *revisionismos*, tal como aponta Klock, reescrevem as narrativas de super-heróis, desprendo-as de suas amarras, questionando e criticando elementos constantes nestas histórias, reescrevendo-os de modo a criar maior sentido destes dentro da narrativa, trazendo consequências “reais” para as histórias e, assim, criando tradições devido à força e solidez destas versões.

Tendo em mente que estes são alguns dos passos seguidos no revisionismo/reescrita, tentaremos, a seguir, definir o objeto que é reescrito nas romancizações. Para tanto, abordaremos questões relativas à *mitologia* ou *metatexto*, entendido enquanto um conjunto narrativo, à guisa de tradição estabelecida e reconhecida, ou seja, que guarda convenções perceptíveis na estrutura de sentimentos, tal qual ela se formaliza em uma cultura do *fandom* e em um produto como a romancização, objeto de nosso estudo.

---

<sup>33</sup> No original: “I have suggested elsewhere [...] that this role as strong work leads to a “crisis of adaptation” in new superhero films, in which their relationship to the metatexts from which they have been adapted is made visible “as they attempt to position themselves as authentic through the explicit reinscription or rejection of what they regard as the metatext’s essential tropes.” (ZELLER-JACQUES, 2012, p. 149)

### 3. DA MITOLOGIA/DO METATEXTO

#### 3.1 Do mito

Até aqui, discutimos as reescrituras das narrativas de super-heróis, algumas das quais refazem/reimaginam toda a mitologia dos personagens, dando-lhes novas interpretações ou atualizando-as para a contemporaneidade. Vimos, então, que as (re)escrituras que optam por quebrar com tradições já bem estabelecidas podem ser consideradas revisionárias. A partir de agora, passaremos a tratar sobre, afinal, “o que se reescreve”.

Como já citado, a tradição [ou o metatexto] é formada pelo montante de textos que compõe o *background* de um personagem, tais quais textos sobre sua origem ou que estabelecem as suas fortes características. Esse conjunto narrativo, presente no metatexto, constitui o que chamaremos de uma “mitologia”. Para discutir o mito, o trataremos aqui com uma *metalinguagem*. Para Barthes, no mito existem dois sistemas, sendo estes

um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, que chamarei de *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira” (BARTHES, 1998, p. 206)

Assim, a metalinguagem age sobre um objeto que não pode alterar (o metatexto). Logo, a base sobre a qual age é inalterável, mas o mito (metalinguagem; comentário sobre essa base) pode acionar diferentes significados sobre ela, atribuindo-lhe diferentes significados/interpretações. Nesse caso, os metatextos do super-heróis funcionariam como fatos fixos ou imutáveis (Superman como um alienígena, vindo de Krypton, com superpoderes etc.) e os mitos/metalinguagens criariam interpretações em cima destes ‘fatos’ (como os diferentes resultados obtidos a depender das alterações feitas em algum elemento, como o já citado). Nessa perspectiva, o mito não fala “o Superman”, mas “sobre o Superman”. Ainda, para o mesmo autor, esta divisão organiza o mito segundo o sistema da linguística [*significante*, *significado* e *signo*], sendo que o mito funcionará em dois diferentes níveis: a união entre *significante* e *significado* geram um *signo*, e este signo, no

discurso mítico, passará a ser o *significante* de outra estrutura, também seguido por outro *significado* e outro *signo*.

O primeiro sistema, o linguístico, trata das “matéria[s]-prima[s] da fala mítica” (língua, fotografia, pintura) que, embora completos em si, servem por igual à função de linguagem e são reduzidos à mero *significante* para o mito em um segundo sistema de sentido, o da metalinguagem.

Para evitar confusão com as nomenclaturas usadas nas duas estruturas, Barthes seleciona diferentes termos para se referir a cada elemento. Ao *signo*, presente na primeira estrutura, Barthes chamará de *sentido*, enquanto o mesmo termo, na estrutura mítica, o *significante*, será chamado de *forma*. O *significante* desta estrutura será chamado de *conceito* e o *signo* será a *significação*. “[E]sta palavra cai aqui como uma luva, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.” (BARTHES, 1998, p. 208). Ainda segundo o autor, “o mito é um sistema duplo, no qual se produz uma espécie de ubiquidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto final de um sentido” (BARTHES, 1998, p. 214). Este sistema, no qual o símbolo é esvaziado para tornar-se receptáculo de uma mensagem historicamente contextualizada, para Reblin (2008), constitui um meio de transmissão de valores. Assim, para esse autor,

[M]itos são narrativas metalinguísticas (orais ou escritas) que visam, por meio de uma história, relatar um acontecimento originário, manter e reafirmar a identidade de um grupo, preservar valores, fornecer um equilíbrio com a conciliação de contradições, objetivando, em última instância, dar um significado e um sentido à existência. (REBLIN, 2008, p. 33)

Aplicando esta mesma lógica aos super-heróis, podemos compreendê-los da seguinte maneira: estes têm um significado “completo”, podendo ser lidos independentemente de qualquer conhecimento extra – lidos, mas não totalmente compreendidos, por exemplo, entendendo a situação que se passa na história (a luta de um herói contra um criminoso), sem compreender (conscientemente, ao menos), porém, outras implicações, ideologias e sentidos implícitos no discurso. Entretanto, ao compreendermos suas histórias sob a lógica do mito, suas vestes, discursos e poderes se tornam metáforas para a reprodução de valores inerentes a uma sociedade (como o já citado exemplo do Capitão América, que ataca com seu escudo), funcionando, portanto, como convenções e agindo na esfera do símbolo. Ao tentarmos

enxergar para além de toda esta ornamentação, podemos encontrar os mitos presentes em suas histórias, que também reafirmam valores históricos e justificam o presente. Podemos encontrar, também, abertura para ler os modos de sentir de uma sociedade em um determinado período a partir das leituras destes mitos.

O mito, assim, faz uso do signo, um objeto completo em forma e sentido e esvazia-o de suas qualidades inerentes para poder preenchê-lo com um novo sentido, de caráter histórico, imediato e temporário. Este esvaziamento não significa que o mito apenas nega a realidade – mais que isso, para Barthes, “[o] mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação”. Uma vez que seu é objeto purificado, o mito

[...] abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias. (BARTHES, 1998, p. 235)

Noutra direção, o mito, além de não negar a realidade, se propõe a tratar sobre ela, mas de uma maneira “simplificada” (por eliminar as contradições), como exposto por Barthes, ou mesmo, ousado dizer, de uma maneira “purificada”, protegendo nosso subconsciente, como aponta Rollo May (1991), ao ilustrar que na Grécia antiga os mitos eram usados como modo de confrontar os problemas da existência e sem se “inundar com a ansiedade ou com o sentimento de culpa” e assim aliviar a “culpa neurótica e ansiedade excessiva” (1991, posição 136). O autor afirma também que “[a] função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível.” (BARTHES, 1998, p. 234).

### **3.2 Aspectos do mito do super-herói**

O mito pode assumir diferentes faces, de acordo com o meio em que se estabelece ou se projeta. O *mito*, para Barthes (2009), trata-se de uma fala, de uma

mensagem: esta mensagem pode ser entregue por diferentes meios, estando carregada do significado gerado pelo contexto de sua produção/recepção. Diferentes objetos narrativos, tratados pela linguagem do mito, podem expressar diferentes significados que transpassam sua materialidade. Esta fala (ou mensagem) independe de meios físicos específicos, podendo se adequar aos mais diversos meios de representação: “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica” (BARTHES, 1998, p. 200).

Assim, o mito pode transparecer através das mais diferentes linguagens, artísticas ou não. *Fala* é a definição usada para poder estruturar, inicialmente, o mito. “[E]le é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma” (BARTHES, 1998, p.199). Logo, “a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas” (BARTHES, 1998, p. 200). Um mito pode fazer pleno sentido em um período ou época determinada, mas não ser tão bem compreendido em outra: fora de seu contexto de produção de sentido, um mito pode ser simplesmente mais uma história qualquer.

Como *fala*, o mito pode ser formalizado através de diversos meios, e não é diferente com a literatura. Leite (2018) defende a fertilidade da literatura como veículo de disseminação do mito e afirma que “todo mito nasce de um discurso e é sempre uma narrativa sobre algo e/ou alguém”. Assim, a Literatura “torna-se terreno fecundo para a criação, expansão e representações de mitos, seja através da atualização de elementos míticos antigos” (LEITE, 2018, p. 31) – pois, se trata de uma “amalgama que une, através da potência da Literatura, elementos de diversas ordens (simbólicos, históricos, políticos, culturais etc.) plasmados em uma forma literária (poética, narrativa, teatral) e que tem impacto sobre uma comunidade leitora” (LEITE, 2018, p.31).

O mito dos super-heróis, e aqui estamos falando de acordo com Reynolds (1994), nasce com o surgimento do Superman, em 1938, o qual viria a tornar-se um modelo para os heróis seguintes, categorizando uma nova mitologia. Nesse curso, Reynolds se propõe a decifrar e mapear as estruturas desta convenção a partir daquele personagem, apresentando suas principais características formadoras,

presentes já em sua primeira edição (**Action Comics #1**). Os traços fundamentais apontados pelo autor para a constituição das histórias de super-heróis podem ser sintetizados nos seguintes itens<sup>34</sup>:

- 1) ausência dos pais;
- 2) o “Deus-homem”, relacionado aos poderes dos personagens que lhes rendem este status;
- 3) luta por justiça/correção (desejo por justiça que pode sobrepor o desejo pela lei);
- 4) contraste entre o “normal” e o “superpoderoso” como temática nas histórias;
- 5) identidade secreta/personalidade diferente e a construção de situações que exploram esta dualidade e as razões para o segredo/discrição;
- 6) políticas dos superpoderes: a favor ou contra a lei? (lealdade ao estado e postura patriótica, mesmo que indo contra a lei);
- 7) ciência como mágica (a ciência não tem limites para as suas capacidades, atuando como “mágica”) (REYNOLDS, 1994, p. 16).

As histórias de super-heróis também têm um lócus específico: quase sempre, Nova York, desenhada ao fundo dos quadrinhos, embora seja apresentada por nomes diferentes (muitas vezes fictícios, tal como Metrópolis ou Gotham) (REYNOLDS, 1994, p. 18-9). Por fim, a origem do vilão que, segundo o autor, é mais bíblica do que sociológica<sup>35</sup>, baseada em “tentação e queda” tendo como texto subjacente o próprio

---

<sup>34</sup> Tais elementos estruturadores das narrativas apontados por Reynolds podem ser vistos como mais “estáticos” em relação aos elementos estudados por Propp, em sua teoria sobre o conto, por exemplo, e Campbell, em sua obra *O Herói das Mil Faces*. Enquanto os últimos, em seus respectivos estudos, analisam elementos que ditam o “andamento” das tramas, o “passo a passo”, Reynolds cita elementos que movimentam a trama, mas que coexistem sem uma sucessão entre eles. As mesmas regras, se invertidas, também podem ser verificáveis em processos narrativos que geram os vilões

<sup>35</sup> Vale notar que estas observações feitas por Reynolds tomam por base, como dito, um mapeamento feito a partir do Superman. Porém, para diferentes heróis, a situação pode ser diferente de acordo com as histórias de cada herói. Por exemplo, os vilões do Batman são majoritariamente de origem sociológica, enquanto da Mulher-Maravilha há uma junção dos aspectos mitológico e sociológicos, embora haja um foco maior na mitologia.

texto bíblico (REYNOLDS, 1994, p.24). Há também a presença de um traje, que servirá a diversas funções: distinguir o herói das pessoas normais, indicando seus poderes ou origem, bem como se tornando um símbolo do seu processo de desenvolvimento interno, mostrando a evolução do personagem através daquela mudança de traje, por exemplo. Vale notar que há um diferente processo para personagens masculinos e femininos: enquanto os primeiros geralmente vestem um traje, no segundo caso, as personagens femininas costumam se “despir” em uma “performance de um strip-tease incompleto” (REYNOLDS, 1994, p.37)

Outro ponto constituinte da escrita da mitologia dos super-heróis é a continuidade, que pode funcionar em diferentes níveis, tratando tanto de aspectos da narratividade quanto de estrutura mitológica. A primeira forma seria a *continuidade serial* ou “clássica”: episódios sequenciais que se conectam com anteriores e afetam os seguintes. Esta categoria é diacrônica. As novas histórias podem segui-la (como nas revistas mensais) ou negá-la (como a história “O que aconteceu com o Homem de Aço?” de Alan Moore, que a escreveu enquanto uma “história imaginária”) (REYNOLDS, 1994, p. 38-9). Mesmo negando a continuidade, as histórias podem ser trazidas para a continuidade e fazer parte do cânone, como **A Piada Mortal**, de Alan Moore. No cinema, este modo de continuidade é usado apenas dentro de franquias, e sempre que uma nova franquia surge, a continuidade anterior é apagada.

A segunda categoria apontada pelo autor é a *Continuidade Hierárquica* (*Hierarchical Continuity*). Esta categoria depende totalmente das relações intertextuais entre os personagens, apontando a hierarquia em termos de poder ou nivelamento por força bruta, desconsiderando o caráter moral ou o heroísmo. O embate contra vilões de mesmo nível (ou levemente superior) na hierarquia gera, assim, a necessidade do uso de um “*esforço-extra*” para superar desafios. A busca por essa superação, assim como uso de esforço-extra, é colocada por Reynolds como momento-chave nas narrativas de super-heróis em vista da necessidade de promover o desenvolvimento do/a personagem. Os personagens não “trajados” não participam desta hierarquia (a exemplo do Comissário James Gordon, bandidos comuns etc.) (REYNOLDS, 1994, p. 40-1).

A *Continuidade Estrutural* (*Structural Continuity*) é o resultado da combinação entre as continuidades *Sequencial* e *Hierárquica*, que resulta, nas palavras do autor, “em todo o conteúdo dos universos da DC ou Marvel” (REYNOLDS, 1994, p.41). Esta categoria engloba todas as informações que não foram explicitadas em textos

específicos, mas que podem ser deduzidas, posto que são implícitas (como a existência dos avós de determinado personagem) ou mesmo informações do mundo real (como existência de personagens específicos – presidentes, figuras populares) de modo a garantir a verossimilhança das histórias.

Ao longo do tempo, estas relações podem criar problemas temporais na continuidade, como o caso já discutido sobre a idade dos super-heróis que não envelhecem ao longo dos anos. Para o autor, esta propriedade da estrutura das histórias de super-heróis funciona de modo semelhante à dos mitos, agindo como “máquinas de supressão do tempo” (citando Levi Strauss [1964], p. 45), em que a “contemplanção da unidade é mais importante do que qualquer suspense criado sobre o resultado” (REYNOLDS, 1994, p. 45), ou, em outras palavras, de modo simples, qualquer resposta que explique possíveis lacunas e mostre unidade na continuidade é melhor do que uma lacuna não resolvida. Reynolds também afirma que a autenticidade é alcançada pelas relações entre os personagens e seus universos (como estes se influenciam dentro dos seus universos). “A continuidade é a *langue* na qual cada história particular é um discurso” (REYNOLDS, 1994, p. 45). É destacado também que obras de outras mídias não participam desta estrutura de continuidade das histórias mensais, e podem ter uma linha própria de continuidade, como as séries de TV, ou, atualmente, os universos estendidos do cinema.

O aspecto temporal é abordado por Chris Gavaler (2018), que compara o mito “comum” ao mito de super-herói, corroborando a função de supressão do tempo neste último. Galaver afirma que os “[m]itos e lendas populares são histórias completas que terminam com encerramento, mas os quadrinhos de super-heróis são comumente episódicos e intermináveis”<sup>36</sup> (GAVALER, 2018, p.18). Ainda segundo Galaver, “o monomito<sup>37</sup> do super-herói é uma aventura única” que é sempre repetida – “sempre começa com Clark, que abandona sua persona comum do dia a dia para deparar-se

---

<sup>36</sup> “Myths and folktales are complete stories that end in closure, but superhero comics are typically episodic and endlessly incomplete”. (GAVALER, 2018, p. 18)

<sup>37</sup> O *monomito* ou *jornada do herói* é um conceito que de Joseph Campbell introduzido em 1949 em sua obra *O Herói de Mil Faces*. Este se refere à estrutura narratológica subjacente e comum aos mitos, aos passos e etapas presentes nos percursos percorridos por heróis de mitos e narrativas de um modo geral.

com alguma força que ele assertivamente derrota e retorna para a sua vida entre os humanos como Clark, novamente”<sup>38</sup> (GAVALER, 2018, p.18).

Ainda sobre este aspecto, Galaver adiciona que, se os super-heróis

Resolvem os problemas através do uso de meios extraordinários, em termos monomíticos, os enredos dos quadrinhos de super-heróis são dominados pelo meio [da jornada do herói] de Campbell, o estágio de testes e de conquistas iniciais: “Dragões tem de ser assassinados e as surpreendentes barreiras ultrapassadas – de novo, e de novo, e de novo”<sup>39</sup> (GALAVÉR, 2018, p. 24).

Apesar de não haver passagem de tempo e de as estruturas cronológicas parecerem sempre inalteradas, as histórias de super-heróis são frequentemente atualizadas, diante das estruturas de sentimento emergentes. Assim como o mito “comum”, o mito dos super-heróis, retomando as palavras de Barthes, “não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas”, purificando-as e inocentando-as (excluindo possíveis conflitos, organizando um mundo sem as contradições da realidade), ou, em outras palavras, trata da realidade através de uma *forma*, nos termos das estruturas de Barthes, purificando a realidade de maneira, talvez, lúdica, enquanto “abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética [...] organiza um mundo sem contradições.” (BARTHES, 1998, p. 235).

A continuidade, porém, não é facilmente mantida. Esta pode ser afetada pela presença dos escritores diferentes. Enquanto autores menos renomados devem compreender os personagens e tentar manter o máximo de “fidelidade” ao que já foi produzido, mantendo também a continuidade, a chegada de autores de alto escalão aos títulos principais, segundo Reynolds, são “eventos por si só” (REYNOLDS, 1994, p. 47), que podem ser paralelos à continuidade e ainda assim vir a afetá-la. Reynolds também afirma que, mesmo com o anseio pela continuidade, “sempre há muito espaço para a reinterpretação de fatos consistentes dentro do estilo de um time criativo em

---

<sup>38</sup> The superhero monomyth is a single adventure—and, in fact, each and every single adventure. The early twelve-page *Action Comics* episodes begin with Clark, who abandons his common day persona to encounter some force which he decisively defeats, before returning to live among humans as Clark again, his boon-bestowing powers at the ready. (GAVALER, 2018, p. 18)

<sup>39</sup> “If superheroes, as O’Neill says, problem solve through extraordinary physical means, then in monomythic terms, the plots of superhero comics are dominated by Campbell’s middle, trial stage of initiatory conquests: “Dragons have now to be slain and surprising barriers passed—again, again, and again” (2004, p. 100).

particular” (REYNOLDS, 1994, p.48) e que elementos particulares, tal como a origem do personagem, podem ser usados de modo a “gerar um número potencialmente incontável de textos que parecem contar a ‘mesma história’” (REYNOLDS, 1994, p.48).

Dentre os pontos que são mais comumente reinterpretados, “pontos fixos”, como trata o autor, são as origens dos grandes personagens: e quando um novo artista ou equipe criativa assume as rédeas das narrativas, é esperado que estes trabalhem ou “redefinam” a origem do personagem. São pontuadas por Reynolds três expectativas comuns a estas reescritas: primeiramente, ao se recontar as origens, espera-se “trazer algum novo aspecto do personagem à luz”; um novo estilo criativo como elemento principal na reinterpretação; e, por fim, um novo material e conexões que não “estraguem” a continuidade.

A reescrita destes personagens, como citado, pode ser problemática. Nas palavras de Reblin, “[o] resultado é o mito do herói, do super-herói” que “como produto cultural, transmite valores morais e axiológicos [...] que se encontram diluídos nas histórias (que tratam da origem do super-herói, mas também nas narrativas atuais e na personalidade atribuída à personagem) na maioria das vezes, de forma sutil” (REBLIN, 2008, p. 40-1). A importância dos super-heróis como transmissores de valores é tamanha que alguns personagens, tal como o Superman ou o Capitão América “encarnam a tal ponto o ideal de uma grande parte da sociedade que as eventuais correções ao seu comportamento, ou, pior ainda, à sua morte, provocam verdadeiras crises entre os leitores” (ELIADE, 1963 *apud* REBLIN, 2008, p. 41) e até mesmo reações violentas entre eles – como o fato de, no filme do Homem de Aço, estreado em 2013, termos um final que foi lido pelos fãs como uma “traição” a uma suposta essência ética já estabelecida do personagem.

### **3.3 Os fãs, a comunidade e a cultura participativa**

As reescrituras de personagens bem estabelecidas, ao contrário do que se possa pensar, não partem apenas das grandes produtoras, mas também da ação participativa dos fãs. Segundo Henry Jenkins – em seu trabalho sobre a *cultura participativa* –, as reações dos fãs podem ir da “adoração ao antagonismo” em vista

do produto que lhes é oferecido, e estas reações promovem engajamento com a mídia/obra, levando-os também à procura ou, nos termos de Certeau, à “caça” de sentido e de “possibilidades não realizadas dentro do trabalho original” (JENKINS, 1992, p. 24).

É assim que Jenkins afirma que há um mito de que “o público americano recebe a programação que quer (e não pode, assim, culpar a ninguém exceto a si mesmo pela banalidade da cultura de massa)” mas o fato é que este público “recebe o que é calculado para atrair a “audiência da mercadoria” com preocupação limitada para o que maioria dos telespectadores de fato desejam”<sup>40</sup> (JENKINS, 1992, p. 30). A prova disso são os *flops* de bilheteria nos cinemas, as séries canceladas e as críticas dos fãs ao que lhes é apresentado: quando o produto “contradiz os interesses culturais”, os fãs “frequentemente respondem com hostilidade e raiva àqueles que tem poder de “remodelar” suas narrativas em algo radicalmente diferente daquilo que suas audiências desejam”<sup>41</sup> (JENKINS, 1992, p. 24).

A partir deste sentimento de insatisfação, formam-se comunidades que buscam “consertar” os descasos, que, contrariando expectativas, foram criados nas narrativas, mediante a escrita criativa por parte dos fãs. Esse fenômeno, segundo Jenkins, surge com o nascimento de comunidades de fãs de “mídia”, como a dos fãs de *Star Trek*, por exemplo. Tais comunidades, por sua vez, “surgem como resposta a condições históricas específicas”, influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico ou mesmo por movimentos sociais como o feminismo, “atomização e alienação da cultura americana contemporânea”, e “permanece em constante fluxo”<sup>42</sup> (JENKINS, 1992, p. 3). Quanto à atividade criativa empreendida, estes fãs também se propunham a reescrever os episódios assistidos de modo a corrigir as “injustiças” feitas a

---

<sup>40</sup> “The myth is, of course, that the American public gets the programming it wants (and can thus blame no one but itself for the banality of mass culture); the reality is that the American public gets programming that is calculated to attract the “commodity audience” with limited concern for what most viewers actually desire” (JENKINS, 1992, p. 30)

<sup>41</sup> “Sometimes, fans respond to this situation with a worshipful deference to media producers, yet, often they respond with hostility and anger against those who have the power to “retool” their narratives into something radically different from that which the audience desires.” (JENKINS, 1992, p. 24)

<sup>42</sup> “There is nothing timeless and unchanging about this culture; fandom originates in response to specific historical conditions (not only specific configurations of television programming, but also the development of feminism, the development of new technologies, the atomization and alienation of contemporary American culture, etc.) and remains constantly in flux.” (JENKINS, 1992, p. 3).

determinados personagens pelos escritores (JENKINS, 1992, p. 53), como se, pela “operação de caça”, os fãs travassem “uma luta contínua pela posse do texto e pelo controle sobre o seu significado”<sup>43</sup> (JENKINS, 1992, p. 24-5) – processo pelo qual tentam se apropriar dos textos, desconsiderando até mesmo as leituras já “legitimadas”, demandando suas próprias interpretações enquanto impactantes para os cânones culturais. Assim, os fãs leem, releem e reinterpretem, reescrevem.

Nesta direção, algumas destas apropriações e reescrituras deram origem às primeiras **romancizações** da série *Star Trek*, quando fãs se juntavam para assistir aos episódios da série (entre 1966 e 1969), depois reassistiam aos episódios gravados em fitas de videocassete, anotando os diálogos, para discuti-los. Então, os episódios eram reescritos, ou seja, eles eram **romancizados**, com o fito de corrigir os “erros” (na visão dos próprios fãs) supostamente cometidos pelos autores. Este processo levou, aos poucos, à criação de novos textos, de histórias originais, publicadas em fanzines.

Assim, este processo de ver, rever, debater e reescrever possibilitou a constituição das comunidades de fãs<sup>44</sup> (JENKINS, 1992, p. 53-4). Nesta direção, o ato de reler uma obra leva o leitor a perceber elementos não percebidos em uma primeira leitura, além de permitir o melhor aprofundamento e compreensão da trama. Segundo Barthes (1975 *apud* JENKINS, 1992, p. 68),

[...] o ato de releitura altera essencialmente nossa experiência de uma narrativa ficcional: “Reler tira o texto de sua cronologia interna (‘isso acontece antes daquilo’) e recaptura um tempo mítico (sem antes e depois). As insistentes demandas por um código hermenêutico, o desejo de solucionar mistérios narrativos, perde seu controle sobre o leitor uma vez que a resolução da história se torna totalmente conhecida. O interesse muda para outro lugar, para relações entre personagens, para os significados temáticos, para o conhecimento social assumido pelo narrador: “reler não é mais consumir, mas jogar”.

---

<sup>43</sup> “De Certeau’s ‘poaching’ analogy characterizes the relationship between readers and writers as an ongoing struggle for possession of the text and for control over its meanings.” (JENKINS, 1992, p. 24-5)

<sup>44</sup> Comercial, por exemplo, devido às leis de direitos autorais que proibiam a distribuição do material. Embora os fãs-romancizadores, de modo geral não pudessem alcançar êxito profissional através destas, a prática de romancizar lhes servia como “treinamento” para que adentrassem mais tarde carreiras como escritores profissionais. No que diz respeito aos romancizadores de *Star Trek* especificamente, Jenkins afirma que muitos conseguiram se tornar profissionais escrevendo romances sobre a série (JENKINS, 1992, p. 49).

O livro relido não é o trabalho que nós encontramos em nossa leitura inicial; é “o mesmo e o novo”<sup>45</sup> .

Do mesmo modo, a reescrita pode ser pensada por esta lógica: reescrever ou romancizar permite a mudança de foco, de ponto de vista, de eixos de interesse, na medida em que parte das lacunas ou brechas, encontradas nas “operações de caça” empreendidas pelos leitores, ao serem reescritas funcionam como uma forma de reconduzir ao receptor àquela emoção proporcionada pela obra em um contato anterior.

A ponte que propomos aqui é: seria a “desleitura” revisionária o resultado de uma “leitura” empreendida por um fã? Como discutido, a narrativa revisionária busca reescrever personagens não apenas atualizando-os para a contemporaneidade, mas também corrigindo-os, organizando partes “confusas” de suas mitologias e que implicam na continuidade em histórias que se dão, em sua maioria, *in media res*<sup>46</sup>. Tal como o revisionista, o fã aplica os processos de *desleitura*, *desapropriação*, *correção*, *aceitação* (quando apenas se romanciza uma obra) ou *embate à tradição* (quando reescreve corretivamente segundo suas percepções) restando apenas a tessitura de *comentários*, *atualizações* e adicionar *realismo* às situações (não havendo, porém, impedimentos na implementação destes passos).<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> [...] the act of rereading fundamentally alters our experience of a fictional narrative: “Rereading draws the text out of its internal chronology (‘this happens before or after that’) and recaptures a mythic time (without before or after)” (16). The insistent demands of the hermeneutic code, the desire to resolve narrative mysteries, loses its grip on the reader once the story’s resolution becomes fully known. Interest shifts elsewhere, onto character relations, onto thematic meanings, onto the social knowledge assumed by the narrator: “rereading is no longer consumption but play” (16). The reread book is not the work we encountered upon an initial reading; it is “the same and new.” (JENKINS, 1992, p.68)

<sup>46</sup> Termo utilizado para se referir a histórias que são iniciadas pelo “meio”, em termos cronológicos.

<sup>47</sup> A HQ *Watchmen* (MOORE, 1985) pode ser considerada uma *fanfic*, ou uma releitura/reescrita de fã. Impedido de trabalhar sua própria visão dos super-heróis nos personagens já bem estabelecidos da Charlton Comics, o autor recebeu a proposta de criar personagens análogos àqueles e que, se observados de perto, são claras referências à heróis e vilões já conhecidos (KLOCK, 2002, p. 65-6). Este procedimento gerou desleitura dramáticas e desconstrutoras dos conceitos de super-herói (KNOWLES, 2007, p. 221). A narrativa de Moore, mesmo subvertendo toda a tradição, foi capaz de influenciar toda a geração de HQs que o seguiu: “Depois de Moore, não havia lugar para onde ir que não parecesse bobo e embaraçoso. [...] Os super-heróis haviam sido expulsos do Éden pelo juiz barbudo, levados a confrontar suas próprias roupas bobas e denunciar seus valores fora de moda.” (MORRISON, 2012, p. 266-7). Podemos ir além e considerar que, geralmente, todas as releituras, mesmo de grandes autores, são releituras de fãs, uma vez que estes não possuem os direitos autorais sobre os personagens, e que podem “levar” os personagens para diferentes “lados”, de acordo com suas próprias visões, interpretações. Vale retomar as palavras de Certeau, sobre toda leitura alterar e vai além da proposta do texto: “toda

### 3.4 Encruzilhadas: o tronco mitológico ou um metatexto de aço

Johnson (2012) defende que as HQs foram capazes de espelhar e moldar as tendências e rupturas estadunidenses, e que as narrativas de super-heróis sempre foram “excelentes fontes primárias para estudar as mudanças na sociedade americana, de 1938 até os dias atuais”<sup>48</sup> (JOHNSON, 2012, p. 2). Como parte da cultura popular, elas se ajustam mais rapidamente às mudanças sociais para atender às necessidades do público-leitor, sendo “frequentemente um dos medidores das esperanças, medos, desejos, e necessidades de uma sociedade”<sup>49</sup> (JOHNSON, 2012, p.34).

Esse mesmo autor exemplifica estes ajustes mostrando que, a despeito de sempre falarmos dos esforços de guerra em vista das HQs, é importante considerar que antes “da guerra, os heróis dos quadrinhos como Superman e Batman, haviam sido vingadores sociais da Grande Depressão, lutando como foras-da-lei para corrigir as mazelas que o governo não podia”<sup>50</sup> (JOHNSON, 2012, p. 37). Indo além, o autor aponta ainda que, no período da Segunda Guerra, assim como os cidadãos norte-americanos, os heróis, mesmo os mais radicais, abandonaram voluntariamente muitas de suas liberdades para apoiar o esforço de guerra em prol do bem coletivo (JOHNSON, 2012, p. 38) e que os “super-heróis, que antes foram poderosas vozes sociais, agora se silenciavam por um bem maior”<sup>51</sup> (JOHNSON, 2012, p. 47).

Um dos mais antigos super-heróis das HQs e sobre o qual nos debruçaremos daqui por diante é o **Superman**, enquanto propriedade intelectual da DC Comics. Para

---

leitura modifica seu objeto” (CERTEAU, 1998, p. 264), além de ser uma produção do leitor que “inventa nos textos outra coisa que não aquilo que era a intenção deles”.

<sup>48</sup> “[...] superhero stories are excellent primary sources for studying changes in American society from 1938 until the present” (JOHNSON, 2012, p. 2).

<sup>49</sup> “One of the most important attributes of popular culture is that it quickly changes to meet a society’s needs. Popular culture often serves as both a mirror and molder in society and is frequently one of the best gauges of a society’s current hopes, fears, wants, and needs.” (JOHNSON, 2012, p.34)

<sup>50</sup> “Just as the government asked Americans to adapt their lives to support the war effort, comic book publishers altered superheroes to better represent the new American society. Before the war comic book heroes like Superman and Batman had been Great Depression social avengers that fought outside the law to right the wrongs that government could not.” (JOHNSON, 2012, p. 37)

<sup>51</sup> “Superheroes that once had powerful social voices silenced themselves for the greater good.” (JOHNSON, 2012, p. 47)

compreender a profundidade política do movimento revisionário que pode ser verificado em sua tradição, contextualizaremos o personagem (assim como suas reescrituras) historicamente, usando também outras narrativas de apoio, para ilustrar a caracterização do personagem a ser defendida – diga-se de antemão, como o “outro”, o “estranho”<sup>52</sup>.

Nesta perspectiva, buscaremos entender, também, as reificações e as estruturas de sentimentos que nos são reveladas através de suas histórias, já que ele é, possivelmente, um dos heróis mais adaptados para outros meios ao longo dos anos, passando pelas séries de TV (como **As Aventuras do Superman**, de 1952; **Smallville**, de 2001, ou **Superman e Lois**, 2021-presente) –, séries animadas (como **Superman**, em 1941; **Superman: A Série Animada**, em 1996, só para citar algumas), jogos (**Injustice: Gods Among Us**, 2013, ou **Superman**, 1988), filmes animados e filmes em *live action* – havendo também as HQs que são publicadas continuamente desde sua criação, em 1938. Com tanto tempo de existência, é de se esperar que um personagem como este passe por mudanças e que se adapte ao seu contexto coetâneo de produção-circulação-recepção.

Porém, com o acúmulo de narrativas ao longo das décadas, é possível que surjam inconsistências em suas histórias. Henry Jenkins (2019) afirma que “super-heróis têm acumulado significados conflituosos desde sua concepção, se eram compreendidos como campeões dos oprimidos ou executores de funções de policiamento”<sup>53</sup> (JENKINS, 2019, p.27). Ainda assim, é construída uma tradição em torno destes personagens, cheias de valores e padrões, a partir de traços e elementos recorrentes nas histórias, a que Geoff Klock chamou de “leituras fortes”, já discutidas no capítulo 1.

---

<sup>52</sup> Esta visão pode ser aliada às discussões de Edward Said e Aníbal Quijano. Said, em **Orientalismo** (2003), discute como o Ocidente tirou a capacidade do Oriente de se definir ou representar, definindo o Oriente sob seus próprios termos (p. 21). Tudo o que não é “ocidente” é uma imagem de ameaça, de um estranho, que constitui um *Outro*, em oposição ao “nós”, do ocidente (p. 26; 43). Para Quijano (2000), o Ocidente é sempre o lado civilizado, científico, racional e moderno, enquanto o Oriente é primitivo, selvagem, mágico/místico e ultrapassado, além de ocidente ser relacionado à “mente”, enquanto o oriente é aproximado do “corpo”, em uma espécie de fragmentação Descartiana, justificando o domínio e superioridade Europeus sobre os povos “orientais” (p. 555). Este “outro”, para ser incorporado, deve se tornar o “mesmo”, abdicando ao que é em prol do que deve ser.

<sup>53</sup> “Superheroes have accumulated conflicting meanings since their conception, whether they were understood as championing the oppressed or performing policing functions.” (JENKINS, 2019, p.27)

Como vimos, o estabelecimento dessa tradição é importante, pois é a partir dela que o público se conecta com os personagens. Tendo como horizonte estes pontos, buscaremos, a seguir, mapear o que chamaremos, doravante, de tronco mitológico, justamente quando este diz da tradição estabelecida (o metatexto) em torno do personagem Superman, comentando, principalmente, suas histórias de origem, que marcam diversas de suas adaptações para cada período/estrutura de sentimento.

### 3.4.1 O extraterrestre enquanto “messias” do New Deal

Em sua primeira versão publicada, a origem do Superman é contada concisamente em uma única página. Esta foi publicada na revista **Action Comics #1** pela Detective Comics Inc. (que viria a se chamar, mais tarde, National Allied Publications e mais adiante DC Comics), e escrita e ilustrada por dois jovens judeus provenientes de Cleveland, Ohio, Jerry Siegel e Joe Shuster, em 1938. Estes jovens criaram um herói que lutava contra as péssimas condições de vida naquele contexto da Grande Depressão. Ou seja, o personagem surge como resposta às mudanças sociais, como fruto de sentimentos em comum vividos na época, como uma resposta à violência, aos tratamentos abusivos sobre pessoas indefesas, à corrupção que afetava e maltratava o povo, revelando estas estruturas de sentimentos, como veremos a seguir.

Embora seus feitos pareçam pequenos inicialmente, de acordo com Johnson (2012) cada um dos problemas enfrentados pelo herói era “bastante danosos socialmente” (p. 16). Naquela edição foi estabelecida a origem extraterrestre do personagem, que era encontrado por um motorista e, depois, criado em um orfanato. Seu planeta de origem é apenas referido como um “planeta distante”. Seus poderes são “menores” e simplificados (em relação às versões posteriores; i.e., ao invés de voar, o personagem era capaz “apenas” de dar grandes saltos), todos justificados pseudocientificamente na própria obra (força como a de formigas, salto como o de gafanhotos, por analogia). Sua motivação para o heroísmo, àquela altura, não é específica, mas há um elemento temático-social que ali revela uma estrutura de sentimentos, formalizada em um dos seus poderes: o herói pode repelir balas. Segundo Robb (2014), o pai de Siegel, Mitchell, foi assassinado durante um assalto à

sua loja, e mesmo que o relatório feito pela polícia indicasse que ele havia sido vítima de um ataque cardíaco, sem nenhum ferimento (mesmo tendo havido disparos), sua família acreditava que ele havia sido assassinado. Superman repele as balas fazendo o que Mitchell não pôde fazer, representando aquele contexto de necessária reação à violência, assim como uma forma de reificação, pois o herói é como as pessoas gostariam de ser – imunes a balas. Anos mais tarde, outro herói seria criado expressando a mesma reação – Luke Cage seria criado em 1972 como um herói a prova de balas, em meio ao movimento dos direitos civis nos EUA, em que a população negra lutava por direitos iguais e contra a violência.

Assim, é possível afirmar que, nesta versão, temos um personagem destemido e que busca corrigir as mazelas e desigualdades sociais – em franca relação com os frutos da recessão econômica –, tornando-se um “campeão dos oprimidos”, que chega a invadir a residência dos malfeitores para fazer justiça com as próprias mãos. Em **Super-History**, Jeffrey K. Johnson (2012) se propõe a discutir o contexto de criação do Superman e a função social que este personagem passa a desenvolver, não em face de eventos cósmicos, mas de problemas reais, como a exploração da pobreza. Embora não pareçam relevantes ao super-heroísmo, estes eram os problemas sociais que preocupavam aquela sociedade em que Superman fora criado e para o qual seus primeiros autores se dirigiam – a saber, um oficial do Estado, um agressor doméstico, mafiosos e policiais corruptos – e, portanto, era esta a estrutura vilanesca daquele tempo-espço. Portanto, mais do que simples entretenimento, sua função na sociedade era a *reificação*, ou seja, a de resolver na arte os conflitos da vida real, pois “os problemas que ele combatia eram as injustiças do dia a dia e os males sociais. O Homem de Aço estava começando a enfrentar os males que os cidadãos comuns americanos e os líderes mundiais não podiam”<sup>54</sup> (JOHNSON, 2012, p. 9).

Superman se tornara, pois, o vingador da sociedade estadunidense de sua época, visto que lutava contra as condições de vida vigentes após a Grande Depressão (JOHNSON, 2012, p. 16) e “teria todos os objetivos do New Deal, mas não

---

<sup>54</sup> “[...] the problems he would combat were everyday real world injustices and social evils. The Man of Steel was beginning the fight against the evils that average Americans and real world leaders could not.” (JOHNSON, 2012, p.9)

teria nenhuma de suas limitações”<sup>55</sup> (JOHNSON, 2012, p. 11). Inclusive, aquela primeira versão do Superman agia de forma violenta, fora dos limites da lei, não reconhecendo a autoridade que falhava em proteger os comuns. Suas histórias funcionavam como vingança ou compensação: sua brutalidade, por vezes, poderia ser catastrófica, mas não podemos olvidar que ele se tornara “um forte comentário sobre a sociedade que produziu os criadores do Superman”<sup>56</sup> (JOHNSON, 2012, p. 18).

---

<sup>55</sup> No original: “This social avenger would have all of the New Deal’s goals but would be bound by none of its limitations.” (JOHNSON, 2012, p. 11)

<sup>56</sup> No original: “Superman leaps into these situations with an almost manic Glee that serves as a strong commentary about the society that produced Superman’s creators.” (JOHNSON, 2012, p. 18)

Figura 1: Os poderes do Superman



Fonte: (Action Comics #1, 1938).<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Disponível em: <https://downloaddehq.s.blogspot.com/2019/12/action-comics-1938-1939-dc-comics.html>

Aspectos como estes foram bastante criticados nas versões cinematográficas mais recentes do personagem, como em **Homem de aço** (2013), **Batman vs. Superman** (2016) e **Liga da Justiça de Zack Snyder** (2021), sob alegações de que aquele nível de violência ou mesmo o ato extremo de matar iria contra uma suposta essência do personagem, o que, assim, parece esquecer aspectos comuns da primeira versão do herói. Há certa noção de ética do heróismo em jogo: o símbolo que Superman se tornou ao longo das décadas parece proibi-lo de seguir certos caminhos, notadamente quando ele insurge enquanto figura messiânica, que vem salvar o povo em um período de atribulação. Assim, ao incorporar a figura do salvador, tem seu *ethos* limitado a tal, sobrepujando a maneira de encarar este personagem – há diversas figuras messiânicas que se portam de formas diferentes, basta lembrar que o próprio Moisés, por exemplo, roga pragas ao Egito antes de libertar os Hebreus, por exemplo, não temendo fechar o Mar Vermelho sobre os seus perseguidores, posteriormente.

Dadas estas informações, é compreensível o sucesso do Homem de Aço. Sua origem apresentou uma força sem igual até aquele momento, e talvez (ao nosso ver) ainda não equiparável. Força esta que influenciou a criação dos heróis que se seguiram, e a forma de criar de outros artistas ao longo das décadas, como Alex Ross e Paul Dini, em **Superman: Peace on Earth** (1998 – Figura 2), que recontam sua origem a partir de uma releitura deste momento (intercalado com algumas das imagens apresentadas em **Superman #1**), refazendo-o dentro de seus próprios estilos, explorando a força destas imagens.

Com uma iluminação dramática, Dini e Ross comentam a tradição, desta vez contada pela voz do próprio Clark (ou seja, mediante texto em primeira pessoa, como se houvesse ali uma focalização interna), resumindo sua origem (que até 1998 já estaria mais estendida, pois já teria havido o *reboot* em 1986, como veremos adiante) e recontando-a ao seu modo: há alteração nos ângulos das cenas, atualização do contexto a partir de elementos sutis, como a representação do trem no quinto painel inferior da página dupla, com design mais moderno que a locomotiva apresentada em 1938, e, além disso, adicionam à sua origem o elemento da identidade secreta/vida dupla nos últimos painéis. Assim, é possível afirmar que diversos elementos *comentam* o que há de importante e sólido na tradição do Superman, como o amor de seus pais, seus poderes, sua orfandade, a destruição do seu planeta natal, e sua predisposição para ajudar quando necessário.

Figura 2: Releitura da origem do Superman e seus poderes.



Fonte: *Superman: Peace On Earth*, 1998

Por isso, afirmamos que a criação desse super-herói pode dizer de uma *estrutura de sentimentos* em que está formalizado o descontentamento do povo com as leis e as autoridades, justamente por sua incapacidade de resolver os problemas sociais, projetando a esperança de solução na necessidade de se pensar a chegada de um salvador externo – ressoando um forte aspecto messiânico, de base judaizante, atinente à cultura dos seus criadores. Nesta direção, o Superman funcionava, então, para aquele contexto, como um “remédio” para os males da sociedade, mas este não era seu único diferencial, pois, ele “é o primeiro herói que aprecia tanto o que faz que externa o seu deleite por seus poderes e pelo bem que ele pode fazer”<sup>58</sup> (JOHNSON,

<sup>58</sup> “Gerald Jones, the author of *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book*, claims that Superman’s sense of fun was previously unseen in the pulps and the comics. Superman

2012, p. 19). Agressivo, vingador social e salvador externo à humanidade comum, ele representava a realização dos desejos de muitos americanos, formalizando a figura do herói que sua nação precisava, assim como muitos heróis que o seguiram. Porém, seu *status* e postura mudariam com a chegada da Segunda Guerra, operando sua transformação em “em algo muito mais patriota e menos radical”<sup>59</sup> (JOHNSON, 2012, p. 28).

Em 1939, se estende e se altera a versão já contada anteriormente da origem do Superman. É esta edição – **Superman #1** – que marca o início das publicações de uma revista própria do herói, visto que a **Action Comics** também continha publicações de outros personagens. Esta edição repete todas as aventuras do personagem contadas em em **Action Comics #1**, porém, acrescenta mais cenas e aventuras à edição como um todo. **Superman #1** também foi escrita e ilustrada pelos criadores do personagem, Shuster e Siegel.

Nesta atualização, Clark é encontrado pelos Kent<sup>60</sup> (figura 3), o que se torna uma convenção para seu metatexto a partir de então – garantindo ao personagem uma relação de pertencimento a uma família terrena e estadunidense –, na medida em que eles se tornam os seus primeiros guias, em face de uma defesa de sua identidade tão distinta da humanidade (de modo a não ser temido por esta) e na preparação dos valores que o conduziriam, quando um dia estivesse pronto para salvar a população humana. Seu caráter, ou seja, seu *ethos* super-heróico, nesta versão, é resultado de sua criação, mesmo que a cidade de Smallville não seja citada ainda, contudo, os pais morrem e, assim, este motivo o leva a canalizar o luto e transformá-lo em motivação para sua jornada heróica.

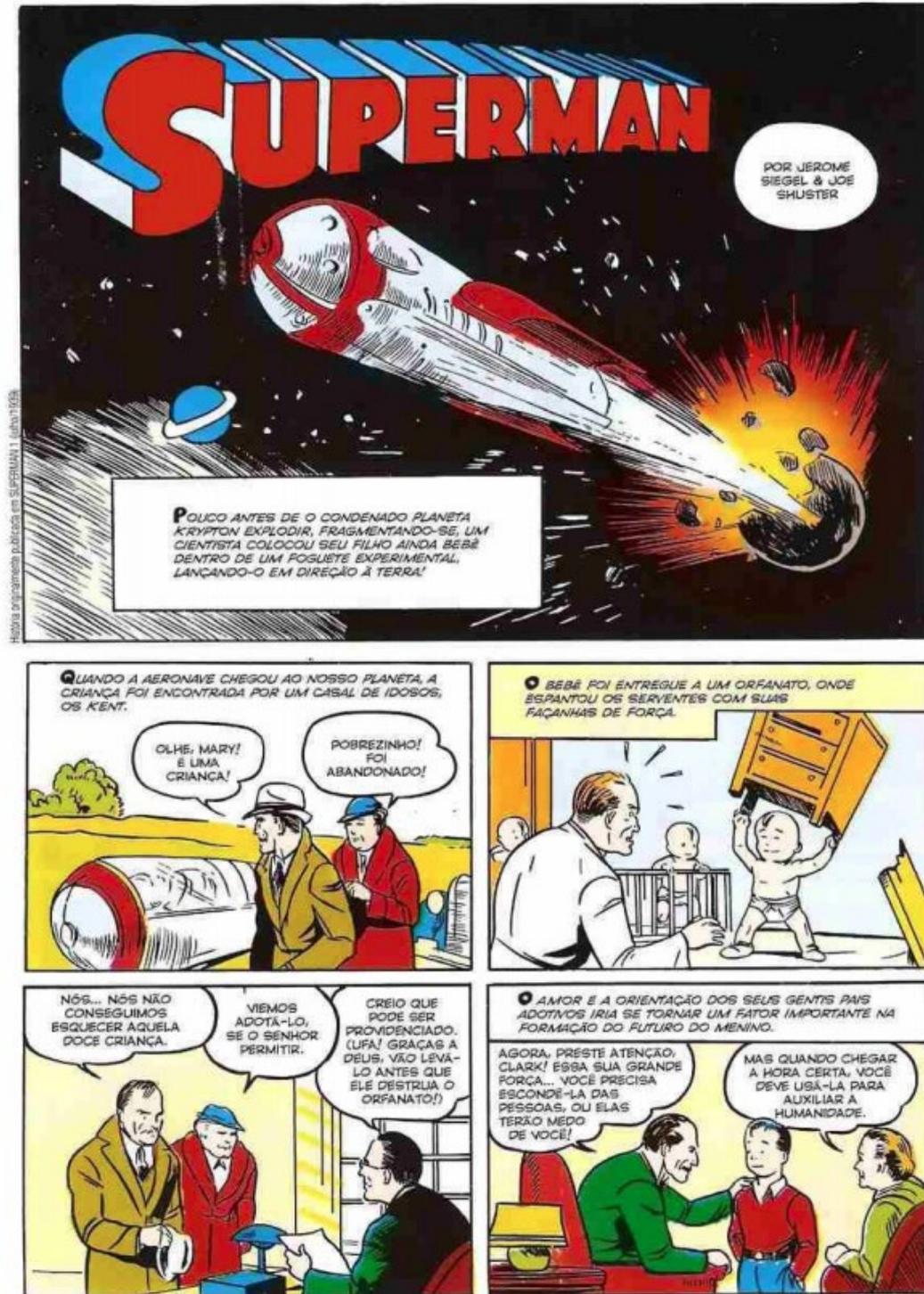
---

is the first hero who enjoys what he does so much that he outwardly delights in his powers and the good that he can do.” (JOHNSON, 2012, p.19)

<sup>59</sup> “Although comic book superheroes were Great Depression characters, war was on the horizon and soon these heroes would be transformed into something far more patriotic and less radical.” (JOHNSON, 2012, p. 28)

<sup>60</sup> O fato de Clark ser encontrado pelos Kent e entregue para a adoção, sendo depois resgatado por eles, funciona de modo a não contradizer a narrativa, mas apenas serve adicionar pequenos detalhes à metanarrativa que vai se construindo. Esta leitura permanece durante as narrativas de origem do volume 1 (que vão até 1986, quando o personagem sofre um *reboot* completo após a **Crise**) e, em versões posteriores da origem do Superman, serão encontradas alternativas diferentes para contar este momento, excluindo o orfanato.

Figura 3: A apresentação do casal Kent



Fonte: Superman #1, de 1939.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Disponível em: [https://hqdragon.com/leitor/Superman\\_\(1939\)/01](https://hqdragon.com/leitor/Superman_(1939)/01)

Em 1948, a origem do personagem é novamente revisada, dessa vez pelos autores Wayne Boring e Bill Finger, em uma edição de aniversário – publicada nos Estados Unidos na revista **Superman #53**. É destacável que, no contexto pós-guerra, os super-heróis vinham perdendo sua relevância, o que afetou também o Superman, cujas publicações perdem relevância na primeira parte da década de 1950, para ser redescoberto mais tarde. Porém, já em 1947, as vendas de HQ's haviam despencado substancialmente, o que se complica em 1948 a primeiras acusações de Wertham, que relacionavam a delinquência juvenil à leitura de HQ's. Contudo, a versão publicada naquele ano, estende mais uma vez a narrativa de origem do Superman: pois, agora, são contados os momentos finais de Krypton. Pela primeira vez, o leitor é apresentado a Jor-El, pai biológico da personagem, cientista que busca salvar seu povo, mas que é desacreditado. Sua última decisão é a de salvar sua esposa, Lara, e seu filho recém-nascido. Mesmo havendo espaço para salvar ambos, Lara decide ficar junto ao seu companheiro. Contudo, é mantida a já citada adoção de Clark por Jonathan e Martha Kent. Na queda do foguete, uma fazenda já pode ser vista ao fundo de alguns dos quadros, apesar de não ser nomeada ainda.

Outro aspecto relevante, é que também muda a motivação da personagem em sua jornada rumo ao heroísmo, agora, acionada como resposta ao último pedido do seu pai terráqueo no leito de morte, tal como o seu alter-ego (Superman) e necessidade de esconder sua identidade. Jonathan Kent também enfatiza que Superman deve trabalhar em consonância com a lei. Esta mudança pode ser entendida como uma atitude revisionária (ou como um conjunto de pequenos *revisionismos*, mas não, ainda, como uma narrativa *revisionária*, por não se tratar de uma *desleitura* de aspectos pré-estabelecidos na tradição poética, mas de adição frente a brechas pré-existentes) se pensarmos que o heroísmo do Superman por si só poderia não mais fazer sentido em 1948, e que seria necessário um motivo mais plausível para confiar em suas motivações, talvez como primeira expressão de desconfiança em relação ao personagem – ou desconfiança em relação ao estrangeiro e a salvadores externos.

Figura 4: Primeiras imagens de Krypton a compor o metatexto



Fonte: Superman #53, 1948<sup>62</sup>

<sup>62</sup> . Disponível em: <https://getcomics.info/>

Não se altera nada em sua tradição, apenas se adiciona essa cena, mas há certa “correção de curso” e uma tentativa de criar uma *leitura forte* (o último pedido de seu pai adotivo) para sobrescrever uma *leitura* que se tornara *fraca* ao longo do tempo (heroísmo sem motivo aparente) e que perdeu sua base ou relevância (tal como discutido por Klock). Um planeta que simplesmente explode, tal como nas versões anteriores, também poderia ser visto então como uma *leitura fraca* a esta altura, então, os últimos momentos de Krypton parecem importar e ressignificar o todo: saber de onde o *Outro* vem é importante, pois isto significar saber quem recebemos em nosso planeta. Também é importante saber do sacrifício de seu pai biológico, de sua bondade e do companheirismo de sua mãe, o que parece atribuir bondade e altruísmo ao próprio Kal-El. Tal reescrita ocorre após, e como uma espécie de culminância, talvez, do que chamaremos de “guinada nacionalista” do período da guerra, que transformou diversos personagens para que se adequassem às circunstâncias do tempo ou para que servissem à propaganda nacionalista. Para Johnson (2012), os heróis estavam mudando assim como a América: enquanto o mundo ficava mais violento, os heróis estadunidenses se tornavam menos violentos (buscando soluções inteligentes e construtivas para os problemas) e mais patriotas. Estas mudanças acontecem como uma reação às mudanças sociais, como uma estrutura de sentimentos emergente, agora, cada vez destinada a um público infanto-juvenil e, assim, o Superman trava suas guerras pela “verdade, justiça e o modo de vida americano”, operando dentro de ditames legais, tal qual um “policia honorário”.

Jenkins observa que sua luta contra do mal e contra a injustiça, em favor dos oprimidos e desamparados, se torna simplesmente a defesa da propriedade privada e o extermínio de criminosos, e que, por se tratar de um *alien* de poderes assustadores, Superman deve se tornar um “homem do sistema” (JENKINS, 2019, p. 26-7). A observação de Jenkins pode nos apontar para uma nova visão sobre a origem apresentada em **Superman #53 (Figura 5)**. É possível que, mais do que expandir, esta nova versão buscasse humanizar o personagem a partir da introdução de seus pais biológicos, como indivíduos que tentaram salvar seu planeta, da adição da fazenda ao fundo, que viria a fazer parte da cidade chamada de *Smallville* mais tarde, e da realização do desejo do seu pai em seu leito de morte. Tudo isso aponta para o que, de acordo com Michael Smith (2012), seria a introdução uma “smallvilidade”<sup>63</sup> –

---

<sup>63</sup> Em inglês, *Smallvillness*.

conceito forjado pelo autor para descrever um padrão ou senso americano de genuinidade, inocência, altruísmo e decência sem pretensão, cinismo ou autoconsciência, um tipo de característica que pode ser encontrada nas pessoas de cidades pequenas (cf. SMITH, 2012, p.145).

Figura 5: O pedido do pai, Jonathan Kent



Fonte: Superman #53, 1948.<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Disponível em: <https://getcomics.info/>

Figura 6: Capa: “A história completa da vida do Superman”, contada pela primeira vez



Fonte: Superman #146, 1959<sup>65</sup>

<sup>65</sup> (Disponível em: <https://getcomics.info/>)

Uma nova edição, que (re)conta a origem do Superman, foi lançada em 1961, pelos artistas Otto Binder e Al Plastino. Esta edição, **Superman #146** (Figura 6), anunciava em sua capa que a história *completa* do Superman seria contada pela primeira vez. Talvez este anúncio tenha sido feito por propor adicionar mais informações e fechar o ciclo destas adições, completando a história do personagem ou talvez como uma renovação simbólica, após os efeitos dos ataques promovidos pelo psiquiatra Fredric Wertham nos anos anteriores.

Trata-se de um período de mudanças, contracultura e Guerra Fria, em que, de alguma maneira, parece surgir um novo mundo, mediante este ato simbólico, é renovado e reestabelecido o personagem ao recontar sua origem. Retomando o que havia sido feito em 1948, agora se acrescentam ainda mais novos elementos, principalmente sobre Krypton: aparece o pai de Kara Zor-El, introduzida em 1959 como Supergirl – uma prima do Superman, também enviada à Terra; se explica a existência de Krypto, o supercão, (que também já aparecera em edições passadas) usado como cobaia em uma das naves enviadas para a Terra (bem ao gosto do que se dará na corrida espacial). Além disso, outros elementos adicionados são a kryptonita vermelha e a explicação sobre a origem e funcionamento da kryptonita verde, já conhecida dos leitores – introduzida inicialmente no programa de rádio *As Aventuras do Superman* (1943) e incorporada aos quadrinhos em 1949.

Smallville é novamente citada, desta vez, apesar de já ter sido citada anteriormente em outras histórias. Assim, os pais terráqueos, Martha e John, deixam Kal-El na porta de um orfanato, para não levantar suspeitas de sua origem, já planejando voltar para adotá-lo – como estava bem estabelecido no tronco mitológico até então. Seus poderes são introduzidos com o personagem ainda criança. Assumindo o nome civil de Clark, o jovem se torna Superboy desde cedo, ao contrário das versões anteriores, em que se torna Superman apenas na vida adulta, para justificar a existência do Superboy (introduzido em 1945, como uma versão juvenil do Superman). Há também a justificativa e nomeação para outros poderes nesta edição, tal como *Superforça*, *Supersopro*, *Supervelocidade*, *Superaperto*, *Visão raio-x*, *Visão de calor* e *Invulnerabilidade*, para citar alguns, que se justificam devido ao herói ser proveniente de um planeta cuja fonte de luz era uma estrela vermelha, de maior gravidade, de tecnologia extremamente avançada e habitantes de alta inteligência. Seu traje é produzido por seus pais terráqueos (isso será recuperado, também, nos anos de 1980), que também o ajudam em seu treinamento. Ao final de sua história de

origem, ao ser concedido o título de cidadão honorário de vários países, Superman enfatiza que, apesar da grande honra, sua lealdade será sempre para com os Estados Unidos.

Recontar uma origem é também reestabelecer as bases da mitologia de um personagem. Mais que isso, é também tentar criar *leituras fortes*, corrigir e/ou ressignificar elementos que não mais funcionam na contemporaneidade ou reforçar aqueles elementos que ainda se mostram bem-sucedidos. Até o momento são apresentadas novas leituras que tratam de, no máximo, atitudes revisionárias, que revisam determinados elementos e acrescentam outros onde há espaço para tanto, sem, no entanto, romper com a tradição e nem se tratar *desleituras*. O acréscimo da kryptonita oficializa a inserção deste elemento às histórias do Superman, mas, além disso, funciona como mais um recurso para a humanização do personagem. Para os menos familiarizados, a kryptonita é uma espécie de mineral radioativo que pode enfraquecer o Superman e deixá-lo vulnerável. Refletindo o poder estadunidense no período da Segunda Guerra, nas palavras de Kohl (2012), até então “incontestável”, Superman não precisava de fraquezas. Porém, com o fim da guerra, ambos passam a temer o que poderia ser capaz de destruí-los: a kryptonita e as armas nucleares. É reafirmada a necessidade de Superman ser americano, não mais como apenas um “sentimento público”, como apontado anteriormente, mas como uma expressão clara de pertencimento, o que reforça a ideia de que, o que é “externo” pode ser uma ameaça, o que, afinal, é bastante atinente àquele momento histórico.

O Superman, em suas versões apresentadas até aqui, passa de um herói que, nos termos de Johnson (2012), atua em “microníveis” para um que age no nível macro, que ultrapassa da esfera dos pequenos problemas da sociedade estadunidense na Grande Depressão para os problemas acionados pelas transformações advindas da Guerra Fria, do crime nas ruas ou o medo de um ataque alienígena (expressado pelo surgimento do vilão Brainiac, em 1958, por exemplo) <sup>66</sup>. De herói subversivo Superman passa a ser um defensor do *status quo*, pois, o *alien*, o “estranho”, precisa

---

<sup>66</sup> Superman é apresentado cada vez em mais detalhes, e, como nos lembra Johnson (2012), de forma a tentar aproximar cada vez mais o super-herói dos terráqueos e valores norte-americanos, sendo-lhe dados uma namorada (Lois Lane) e um “camarada” (Jimmy Olsen). Mais que isso, Superman (assim como outros heróis) deixa de ser um “agente da mundaça” para se tornar um “agente da ordem”, tornando-se cada vez mais ‘domesticado’. Com o surgimento das viagens espaciais, vem o medo de que um possível visitante não seja “amigável” e queira dominar/subjugar a humanidade, então o Superman deve ser americanizado, aderindo sem ressalvas a certos valores (especificamente os dos Estados Unidos).

ser controlado (se necessário, reforçando o poderio dos EUA) e, para isso, lhe são atribuídas vulnerabilidades, para que haja alguma tensão sobre como as coisas irão ser resolvidas: seu poder lhe permitiria controlar o mundo, mas seus valores e sua criação estadunidense o tornaram um guerreiro da “verdade, da justiça e do modo americano”. Aqui saímos dos anos 1930 para os anos 1970 – o que estas narrativas, cada uma a seu modo revisionária, implica? Como se constrói o papel do Superman, “herói americano”, mas formalizado enquanto um *alien* em contato com os outros? Como esse processo implica em uma visada cada vez menos colonial (ele poderia dominar tudo e todos e não o faz)? O que é o *alien* na cultura deste momento? É o que pretendemos discutir adiante.

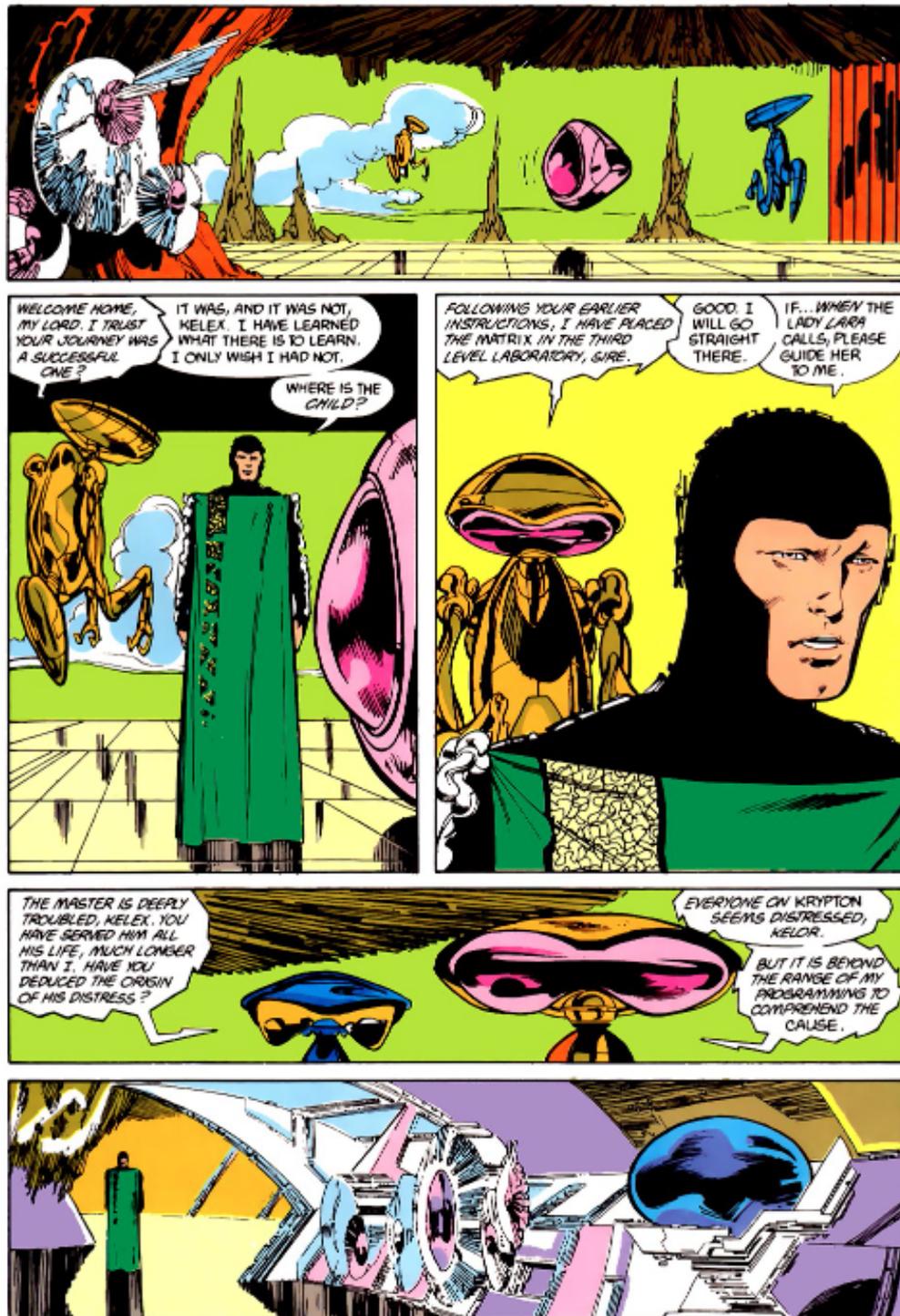
### 3.4.2 Um Superman pós-Crises

Publicada em 1986, durante o período que Klock (2002) denomina como a era de surgimento das “narrativas de heróis revisionários”, sob a tutela dos autores John Byrne e Dick Giordano, **Man of Steel** é uma minissérie em seis partes, pós-**Crise nas Infinitas Terras**, tratando-se de um *reboot* extensivo do herói, , provavelmente, a primeira escrita revisionária do Superman, que busca reorganizar a sua tradição, reintroduzindo diversos elementos e personagens, bem como voltando a aspectos mais tradicionais daquele tronco mitológico, especialmente, a ideia de que ele seria um último sobrevivente de seu planeta, algo que perdeu o sentido ao longo dos anos, devido as adições à família, como Krypto e Supergirl. Nesse sentido, esta versão promove uma *correção*, realinhando Superman à uma de suas alcunhas, além da alteração de outros elementos, como a relação com seu pai biológico, Jorl-El, e a sobrevivência de seus pais adotivos que, até então, sempre morriam antes de Clark se mudar para Metrópolis.

Esta versão, portanto, reimagina o planeta Krypton apresentado anteriormente. Desta vez, o planeta é ameaçado pela “morte verde”, resultado da radiação emitida por um metal e que vinha tirando incontáveis vidas de kryptonianos – a saber, a kryptonita, em uma clara revisão da versão apresentada anteriormente, que, em **Superman #146**, era um meteoro que atingiria Krypton. Nesta versão, a kryptonita está presente no núcleo do planeta e sua radiação e exposição são consequências da descontrolada exploração dos recursos naturais do planeta por

milhares de anos, atualizando a narrativa com discussões sobre os usos dos recursos naturais e a necessidade de soluções sustentáveis, revelando *estrutura de sentimento* emergente, porém com resíduos das anteriores.

Figura 7: Jor-El e a matriz gestacional em Krypton



Fonte: Man of Steel #1, 1986.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Disponível em: <https://getcomics.info/>

Jor-El, diante da calamidade que se aproxima, invoca uma lei antiga, não invocada há séculos, para poder retirar seu filho, prematuramente, da câmara de gestação em que os bebês de Krypton eram nutridos/gerados, de modo a enviá-lo para outro planeta e garantir sua sobrevivência. Esta adição se torna um elemento mitológico que será, mais tarde, aproveitada e reinterpretada em **Man of Steel** (2013), tratando da geração artificial de bebês, devido à esterilidade dos kryptonianos – ilustrando a falta de “humanidade” e “sentimentos” nos kryptonianos (ou, em nossa leitura, no *outro/estrangeiro*). Lara se nega a acreditar no fim de Krypton e pede que Jor-El reconsidere a ideia, notadamente por considerar a Terra um mundo primitivo – o que não ocorre.

Há uma passagem de tempo e a trama segue mostrando um Clark mais ativo que, ao contrário de versões anteriores, se permite jogar futebol, por exemplo. Só aos 18 anos, o jovem passa a conhecer sua origem, que lhe é narrada por um *flashback*, quando seu pai terrestre revela um compartimento subterrâneo, onde esconde a nave que o trouxera à Terra. Jonathan e Martha Kent encontraram o bebê, esconderam a nave e cuidaram dele como seu filho biológico desde o princípio, sem nunca o levar ao orfanato. A farsa do casal Kent é bem-sucedida devido a uma ajuda da natureza, um longo período de nevascas que impede todos de Smallville de saírem de suas casas por meses, o que facilita a ideia de que a criança é um filho natural do casal. Este evento sobrescreve a versão anterior, alterando o evento de sua chegada, possível indício de que essa explicação talvez não fosse mais tão bem aceita e excluindo totalmente presença do orfanato e o processo de adoção.

Após descobrir toda a verdade, o próprio Clark decide que deve partir de Smallville e ajudar pessoas necessitadas, assim como afirma que sua identidade deve ser mantida em segredo. Após sua primeira aparição pública (impedindo um acidente aéreo), em Metrópolis, Clark volta para Smallville desiludido com as exigências e pedidos das pessoas que testemunharam seu ato, como num ato messiânico observado por aqueles que esperam por seu salvador, afirmando que aquelas pessoas “destruíram” tudo que lhe havia sido ensinado. Isso funciona como um comentário sobre tradição, reforçando a ideia de que não faria sentido que Superman simplesmente se tornasse um herói e salvador, sem razão aparente, mas também excluindo o último desejo de seu pai como motivação. A explicação mais sensata para o momento é o impulso involuntário, não o intuito planejado de heroísmo.

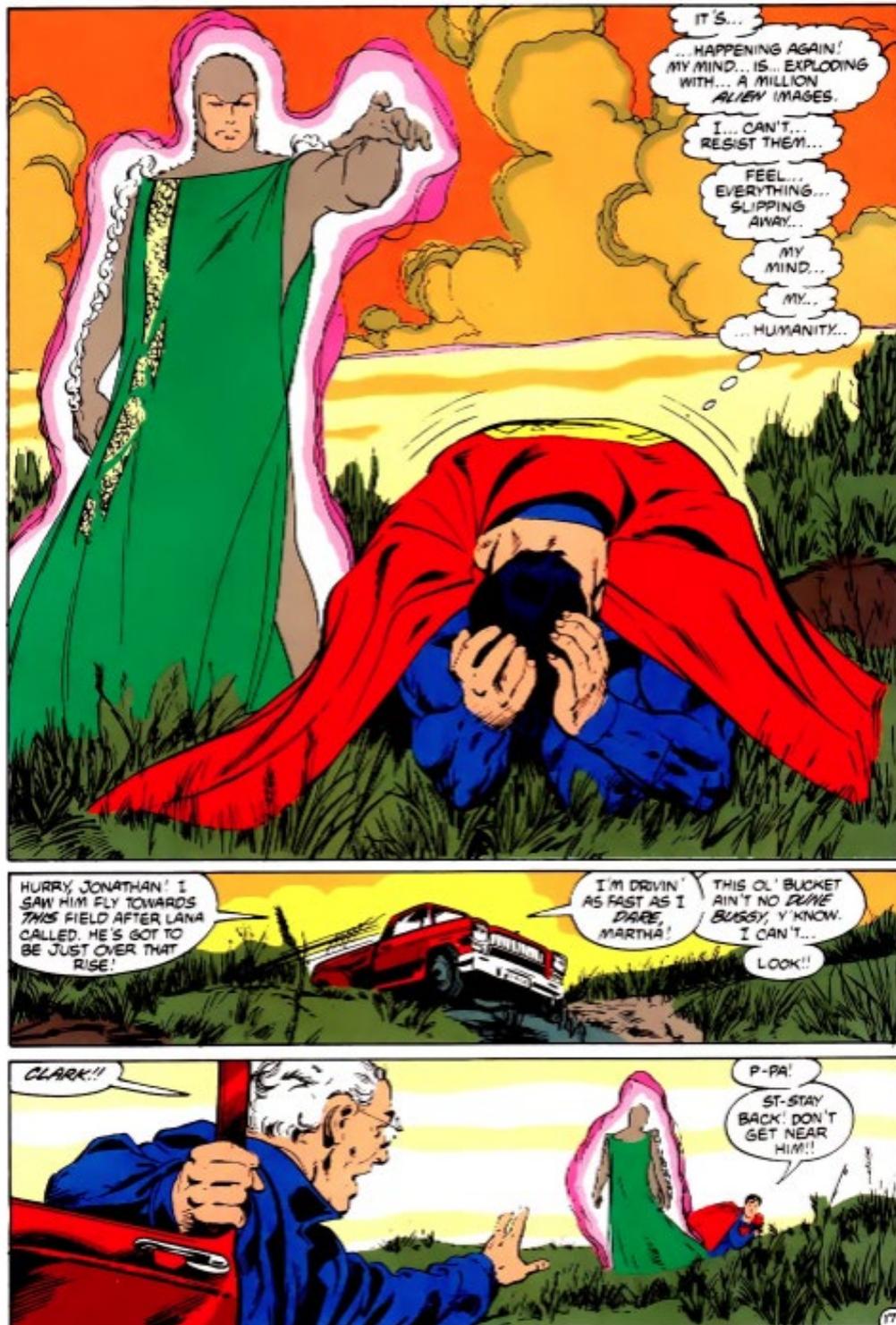
Daí, surge a ideia do traje e de mudanças na aparência (como o uso de óculos e o cabelo penteado para trás), também comentando a tradição estabelecida por versões anteriores, mostrando que apenas óculos não são suficientes para garantir que sua identidade permaneça secreta, em tentativa de criar uma leitura forte sobre este aspecto. Superman volta à Metrópolis, agora com seu traje clássico, e ajudando pessoas em situações “normais” (para um Superman), como assaltos, esbanjando suas habilidades, mas sem causar mortes ou grandes danos materiais. Em entrevista concedida a Lois Lane, Clark recebe oficialmente o nome de Superman, apesar de ter se autointitulado assim no final da primeira edição do arco, seu nome não era público até então. Ainda durante a entrevista, ao ter sua origem questionada, Superman afirma que é de “fora da cidade”, mas o que importa é que “se sente como um americano”.

Após reestabelecer a relação entre Superman e Batman, e reintroduzir o vilão Lex Luthor, a narrativa da minissérie segue levando Clark de volta à Smallville onde ele tem uma visão de Jor-El (sem saber de quem se trata, inicialmente), que mais tarde o leva a procurar respostas na nave que o levou à Terra. Ao chegar ao local, Clark percebe que a nave desapareceu, e tem uma nova visão de Jor-El, que, dessa vez, o chama de “filho”. A projeção de Jor-El ativa em Kal-El memórias de Krypton, e dos seus antepassados, sua cultura. Fica reestabelecido que Kal-El é o último sobrevivente de Krypton. Por fim, Superman abdica a sua identidade estrangeira/extraterrestre por vontade própria, apegando-se ao seu lado humano, ao afirmar que pode ter sido concebido nos confins do espaço, mas que nasceu de verdade quando sua nave foi aberta na América.

Vale ainda citar que, durante o contato com Jor-El (Figura 8), Kal-El diz que sua memória e humanidade estão sendo afetadas antes de John atacar a projeção – com medo do que estava acontecendo ao filho. Clark não queria aquilo, o que parece mostrar que se ele aceitasse os ensinamentos Kryptonianos, ele mudaria e, talvez, dominaria a terra (como Lara afirmou esperar que acontecesse, na primeira edição do arco). Mas ele resiste, e abdica do seu legado kryptoniano (resgato apenas como uma memória narrativa de sua origem), seguindo em frente como “americano” e identificando-se enquanto um “humano”, devidamente forjado desde a sua estada na Terra. A adição de uma forma de representação de Jor-El, em uma forma que não fica clara do que se trata, adiciona uma nova dinâmica ao metatexto do personagem. Esta é a primeira vez que Superman tem algum tipo de contato com seu pai biológico,

diferente das publicações discutidas anteriormente, nas quais ele só conhecia seus pais adotivos.

Figura 8: Superman é subjugado pela projeção kryptoniana de Jor-El



Fonte: Man of Steel #6, 1986.<sup>68</sup>

Esta alteração/reescrita é uma provável influência da versão apresentada em **Superman – O filme** (1978), na qual Jor-El assume o papel de mentor de Kal-El. No filme dirigido por Richard Donner, há a tentativa de aproximar Superman da narrativa de Cristo, e criar uma consonância entre pai e filho. Antes de lançá-lo à Terra, Jor-El diz a Kal: “Tudo o que sou, tudo o que sei eu transmito a você, meu filho. E o filho se torna o pai e o pai se torna o filho” (DONNER, 1978), ressoando o verso bíblico: “Eu e o Pai somos um” (João 10:30). Em **Man of Steel** (1986), Jor-El tenta assumir também uma posição de mentoria, mas que é forçada sobre Clark e que busca transformá-lo para se tornar um dominador da Terra, diferentemente da versão dirigida por Richard Donner, na qual Jor-El proíbe Kal de interferir na história humana. Como discutido por Zeller-Jacques (2012), as versões cinematográficas tendem a funcionar como “trabalhos fortes” e reestruturar seus “meta-textos precedentes” (p. 149). Neste caso, a obra cinematográfica criou uma *leitura forte* para o personagem que viria a influenciar as HQ’s e até mesmo o filme/romance **Man of Steel** (2013), como veremos mais no capítulo seguinte. É nesta versão, também, que os pais de Clark permanecem vivos pela primeira vez até a transformação de Clark em Superman, rompendo a tradição estabelecida anteriormente, sobre a transformação e partida para Metropolis após suas mortes.

Após este momento, Clark decide se afastar do mundo para pensar sobre sua origem e descendência, e revela que seu sangue é o de “um milhão de gerações do planeta Krypton”, e que ele tem a história daquele mundo (Krypton) em sua memória (BYRNE, GIORDANO, 1986, p.21). Este elemento, em **Man of Steel** (2013), se revelará na presença do *códex*, artefato que traz em si toda a informação genética de kryptonianos por vir, e que é incrustada ao corpo de Kal-El ainda recém nascido, na última ação de seu pai. Vale destacar que, ao se afastar, Clark vai em direção às montanhas, como uma espécie de aceno à primeira versão da Fortaleza do Solidão, feita nas montanhas (Superman #17, 1939), sendo adicionada à sua nova jornada uma fortaleza propriamente dita mais tarde.

Esta revisão do personagem, publicada em 1986, é a que, para Smith (2012), mais reflete a “smallvillidade” discutida anteriormente. Para o autor, esta versão

---

<sup>68</sup> Disponível em: <https://getcomics.info/>

simplifica toda a *background* do Superman, que passa a ser simplesmente “Clark” e sua alteridade é eliminada.

É a insistente Smallvillidade de Reagan que é mais refletida na revisão de Byrne do Superman. E é assim porque não apenas a história completa da complicada dupla identidade do personagem é simplificada – o personagem agora é Clark, Superman é Clark de macacão – é sua própria alteridade, seu status como órfão, como alien, como Kal-El, o Último Filho de Krypton, que é eliminado, ou melhor, elidido na revisão de Byrne. Krypton, na visão de Clark, não é nada além de um planeta condenado onde ele pode “ter sido concebido.” Dado acesso a toda sua história através de uma estranha projeção holográfica mental, Clark rapidamente dispensa tal conhecimento como “no fim das contas, sem significado”, já que ele “nasceu na terra, quando a nave abriu.” As memórias de Krypton transmitidas a ele pelos fantasmas de seus pais biológicos são “curiosas lembranças do que a vida que poderia ter sido”<sup>69</sup> (SMITH, 2012, p. 147).

Aqui é reforçada a abdicação de Clark ao seu status “estrangeiro”, assim como é reforçada sua identidade e lealdade humana/americana, introduzida décadas antes – primeiro como um “sentimento público” e, depois, se tornando exteriorizado e reforçado gradualmente. Vale citar também que este Superman está situado na era Reagan, após o Escândalo de Watergater, que afetou negativamente o patriotismo americano. Na era Reagan, o patriotismo havia sido renovado, sob o slogan “torne a América grande novamente”.

Ainda dando sequência à era Byrne, os anos de 1990, para Johnson, são um período em que, após o fim da Guerra Fria, os EUA buscam entender seu novo propósito no mundo, e que a “DC se esforçava para entender o que os leitores desejavam nesta nova era”.<sup>70</sup> Nesse período, também, é publicado o arco “A Morte do Superman”, que teve grande repercussão na mídia mundial. Este arco é seguido

---

<sup>69</sup> No original: “It is Reagan’s insistent Smallvillness that is most reflected in Byrne’s revision of Superman. It is why it is not just the entire history of the character’s amazingly complicated dual identity that gets simplified—the character is now just Clark, Superman is Clark in longjohns—it is his very Otherness, his status as an orphan, as alien, as Kal-El, the Last Son of Krypton, that gets eliminated or rather, elided in Byrne’s revision. Krypton, as far as Clark is concerned, is nothing more than the doomed planet where he “may have been conceived.” Given access to its entire history through a strange holographic mind- projection, Clark quickly dismisses that knowledge as “ultimately meaningless,” since he was “born on earth, when the rocket opened.” Memories of Krypton transmitted to him by the ghosts of his biological parents are “curious mementos of a life that might have been.” (SMITH, 2012, p. 147)

<sup>70</sup> “As the U.S. searched for a novel way forward in a post-Cold War world, DC struggled to understand what readers desired in this new era.” (JOHNSON, 2012, p. 164).

pela busca de um substituto para o herói no arco “Reino dos Supermen”, em que foram apresentados quatro novos *supermen*, cada um deles explorando diferentes aspectos da nova era, além de novas possibilidades de “supermen”. Embora sua morte seja revertida em pouco tempo, este se torna um evento marcante na trajetória do personagem. Johnson aponta ainda que a morte do herói e a criação de seus possíveis substitutos revela que, apesar de os leitores, tal como os americanos de modo geral do período, apreciarem as novas ideias, na realidade, estes preferiam manter a tradição (JOHNSON, 2012, p. 164). Nessa era de experimentos, muitas dessas alterações nos heróis, para o autor, de modo geral, pareciam descabidas e deslocadas, sendo Superman o principal símbolo destas. Uma das poucas mudanças que se mostrou permanente foi o casamento do Superman com seu interesse de longa data, Lois Lane. Outro experimento, menos duradouro, foi a bipartição do Superman, em 1998, em duas partes: um Superman vermelho, esquentado e agressivo, e um Superman azul, racional e descontraído. O experimento durou pouco e Superman logo retornou ao seu molde tradicional. Apesar de refletir aspectos da sociedade (como uma América bipartida), estas tentativas de mudanças podem ser tomadas como “leituras fracas”, talvez por sua falta de relevância. Uma das características que trouxeram o êxito não apenas do Superman, mas também de vários outros heróis ao longo das décadas é o fato de que, mais do que simplesmente refletir a realidade, as suas narrativas também satisfaziam algumas necessidades. E este parece ser o ponto central para todos os experimentos dos anos 1990 – o que os leitores precisam? Como devem ser os super-heróis?

Em meio a tais questionamentos, ainda assim, Superman parece encontrar seu caminho e, ao fim dos anos 1990, surge uma das versões mais aclamadas deste personagem. **Superman: As quatro estações** (1998, Figura 9), produzida por Joseph Loeb e Tim Sale, é um curto arco, de quatro edições especiais, fora da continuidade das revistas mensais, em que há um claro processo narrativo pelo qual se humaniza o Superman. O Clark apresentado é tímido, assustado, “disperso”, inseguro, tem dúvidas, se apaixona, se sente só. Sua chegada à Terra não é mostrada, mas, comentada/narrada por Jonathan Kent, cuja voz também narra ou faz contrapontos em diversos momentos da HQ, e discute sobre como foi ser pai do Clark, vê-lo crescer,

o que se torna relevante, justamente, por conta de a história ser narrada pelo ponto de vista de pessoas em torno do Superman<sup>71</sup>.

Esta reescrita representa, assim, um Superman mais leve em relação as suas versões anteriores, um Superman humano e visto por olhos humanos. Uma espécie de experimento sobre como este herói poderia ser naquele novo contexto mundial, talvez comentando sobre algo que parecia faltar nas versões apresentadas anteriormente, cobrindo essa lacuna. Aqui parecem ser reveladas o que formalizam novas estruturas de sentimentos: de insegurança, de incerteza, da necessidade de se sentir acolhido em caso de falhar, da fragilidade após um período de tensão e medo (da Guerra Fria).

---

<sup>71</sup> Além do Jonathan Kent (edição #1), há Lois Lane (edição #2), Lex Luthor (edição #3) e Lana Lang (edição #4). Superman é visto como herói (p. 91), mas Lois afirma que, apesar de ele parecer estranhamente “bom”, “é como se--” “ele soubesse se nós tenhamos sido bons ou maus, então, pelo amor de deus, seja bom” (vol. 2, p. 58), o que revela um certo temor quanto ao que Superman pode fazer. Por exemplo, após impedir que Metrópolis seja destruída por um míssil nuclear, Superman é referido por um terrorista como um “imperialista americano” cuja presença desequilibra a balança de poderes (p. 66). Em outro ato de resgate, a chegada do Superman para salvar vítimas de um incêndio é descrita por Lois como “o elemento humano que vende os jornais” (p. 85) – mais um passo no aprofundamento da humanização de Superman –, em contraponto aos drones enviados por Luthor, “sem personalidade”. A origem alienígena não é mostrada ou explicada em momento algum, apenas questionada por Luthor durante um surto viral (planejado pelo próprio Luthor) que ataca a cidade deixando quase todos os habitantes inconscientes.

Figura 9: Um Superman inseguro



Fonte: Superman: as quatro estações, 1998.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Disponível em: <https://getcomics.info/>

Se, como apontado por Johnson, os americanos estavam à procura de compreender seu lugar no novo mundo, talvez essa fosse a versão que melhor representa como estes se sentiam em tal período – um herói simples, inseguro, incerto, passível de falhas (como ocorre na quarta edição, ao deixar que a cientista Jenny Vaughn morresse, após salvar toda a população de Metrópolis). Alguns destes traços viriam a se tornar *leituras fortes* do personagem. Parte das críticas que mais tarde seriam feitas à versão de Snyder em **Man of Steel** (2013) baseiam-se nesse perfil do personagem, mais leve, ingênuo, e talvez mais humano e menos ameaçador para a soberania estadunidense. Esta mesma versão parece ter influenciado de a série televisiva **Smallville** (2001-2011).

### 3.4.3 Um herói para o século XXI

A década inicial dos anos 2000 é definida por Johnson como “a década do medo”, marcada pela saída de um período de relativa paz, de esperança e de certo desnorteamento, que pode ser lida como um período de “calmaria antes de uma década tempestades sociais destrutivas” (JOHNSON, 2012, p.170). Segundo Robb (2014, p. 275-6), os super-heróis, assim como na Segunda Guerra, não poderiam ser vistos derrotando seus mais novos inimigos, ao mesmo passo em que estes não poderiam ignorar certos eventos: após o atentado terrorista de 11 de setembro de 2001, os super-heróis passam a chorar ou “pagar tributo” aos socorristas, lidar com os traumas do acontecido e a se subordinarem às autoridades locais e nacionais.

O medo, assim, é um sentimento presente na vida dos americanos e que passaria, embora com algum atraso, a integrar gradualmente as HQs, uma vez que,

Os ataques do 11/9 estimularam a nação enquanto também lançaram muitos Americanos em direção a uma base de sentimentos de medo e paranoia. Cidadãos rapidamente começaram a se preocupar com inimigos invisíveis e conspirações desconhecidas. *Muitos acreditavam que um terrorista poderia ser qualquer um se escondendo em qualquer lugar*, apenas esperando para fazer mal. Enquanto os Americanos lamentavam, muitos perguntavam como isso podia ter acontecido nos EUA e qual o próximo alvo dos terroristas. Apenas uma semana depois, em 18 de setembro, enquanto a sociedade ainda estava se recuperando dos ataques do 11/9, um terrorista desconhecido enviou uma série de cartas contendo esporos mortais de antraz. Durante o mês e meio seguinte, 22 pessoas adoeceriam e cinco morreriam

devido o contacto com o patógeno do antraz contido nas cartas. De repente, nada, nem mesmo as atividades mais mundanas, pareciam mais seguras. O terror tinha chegado aos Estados Unidos e muitos Americanos se questionavam se eles poderiam se sentir seguros novamente.<sup>73</sup> (JOHNSON, 2012, p. 172. Grifo nosso)

Os anos que seguiram foram preenchidos por esta desconfiança e medo, mesmo dos mais próximos. Johnson afirma que “levou vários anos para que os super-heróis refletissem o terror que engoliu os EUA, mas logo os heróis fantasiados ficaram tão apavorados quanto a maioria dos americanos”<sup>74</sup> (JOHNSON, 2012, p. 175). As histórias, com o passar dos anos, transpareceriam cada vez mais esse medo emergente, revelando estruturas de sentimentos relacionadas ao medo<sup>75</sup>.

Os EUA tinham se tornado um lugar onde o governo e a mídia encorajavam o medo e muitos acreditavam que sentir medo era a única opção possível em um mundo que parecia, para muitos, ter enlouquecido. Esse é o mundo em que os autores dos quadrinhos escreviam as histórias de super-heróis da década, um mundo no qual quase todos os canais sociais estavam não apenas encorajando, mas exigindo que os cidadãos sentissem medo. Embora os super-heróis dos quadrinhos tenham potencial para inspirar grande esperança e coragem, durante a primeira década do século XXI maior parte dos nossos campeões vestidos em spandex seguiram a batida da sociedade e pregaram o medo e a paranoia, ao invés disso.<sup>76</sup> (JOHNSON, 2012, p. 173)

---

<sup>73</sup> No original: “The 9/11 attacks galvanized the nation while also pushing many Americans towards base feelings of fear and paranoia. Citizens quickly began to worry about unseen enemies and unknown conspiracies. Many believed that a terrorist could be anyone hiding anywhere just waiting to do harm. As Americans mourned, many asked how this could happen in the U.S. and what would be the terrorists’ next target. Only a week later, on September 18, as the nation was still reeling from the 9/11 attacks, an unknown terrorist mailed the first of a series of letters containing deadly anthrax spores. During the next month and a half, 22 people would become ill and five would die due to contact with the anthrax pathogen contained in the letters. Suddenly, nothing, not even the most mundane activities, seemed safe anymore. Terror had come to the United States and many Americans wondered if they would ever feel safe again.” (JOHNSON, 2012, p. 172)

<sup>74</sup> “It took superheroes several years to mirror the terror that had engulfed the U.S., but soon costumed heroes became as terrified as most Americans were.” (JOHNSON, 2012, p. 175)

<sup>75</sup> Outros exemplos de medo e desconfiança se seguiram depois da **Crise de Identidade** (2004), como **Guerra Civil** (2006-7), **Invasão Secreta** (2008), **Crise Infinita** (2005-6), **Crise Final** (2008). Estas histórias representavam não apenas o medo do terrorismo, mas também a desconfiança entre os próprios americanos, vivendo em um país bipartido em relação às ações do governo Bush e do exército americano que seguia em guerra, mesmo sem encontrar armas de destruição em massa durante suas invasões (JOHNSON, 2012, p. 178).

<sup>76</sup> No original: “The U.S. had become a place where the government and news media encouraged fear and many believed that being afraid was the only acceptable option in a world that appeared to many to have gone insane. This is the world in which comic book creators wrote the decade’s superhero stories, a world in which nearly all societal outlets were not only encouraging but demanding that citizens be afraid. Although comic book superheroes carry the potential to inspire great hope and courage, during the first decade of the twenty-first century most of our spandexclad

Na história **Superman: O Legado das Estrelas** (WAID; YU, 2004), Superman escolhe não utilizar uma máscara para que as pessoas confiem nele, o que pode ser compreendido de duas maneiras: como uma “leitura forte”, que justifica um elemento presente há décadas nas histórias do super-herói, e/ou um reflexo da desconfiança pós-atentado do 11/09. Outra tentativa de criação de uma “leitura forte” é a afirmação de Clark (além das demonstrações dentro da narrativa) de que as pessoas “surtam” e se tornam “paranóicas” ao descobrir o que ele pode fazer, o que o obriga a manter sua identidade secreta. Além disso, a desconfiança e o medo se fazem presentes em outros elementos da narrativa, através da figuração de drones e a tentativa de chacina em uma escola.

Além disso, por seu status alienígena, apesar do bem que representa, Superman perde facilmente a confiança da população, tendo sua humanidade e suas intenções questionadas. Por fim, Superman enfrenta um exército falso de kryptonianos, controlado por Lex Luthor. Mesmo tratando-se de um falso exército, é simbólico o ato de Superman enfrentá-lo em frente à população de Metrópolis: para ser aceito na Terra, deve abdicar publicamente dos seus laços genéticos e lutar contra seu próprio povo, se for preciso, para não ser visto como uma ameaça.

Essa estrutura de sentimento é reforçada por outras imagens/acontecimentos ao longo deste momento: mesmo enfraquecido (Lex usa radiação de Kryptonita para enfraquecê-lo durante a batalha), Superman entra na frente de balas que matariam civis, sendo machucado, enquanto tenta expor a farsa para as pessoas; em seguida, ele é “despido” de seu símbolo (o “S” em seu peito) por um dos soldados (como um ato simbólico, em que ceder parece abdicar às suas origens para abraçar o seu lado terráqueo), e derrota máquinas que usam este mesmo símbolo.

Após este último ato, Superman é derrubado, porém, agora conta com a ajuda do povo em sua luta, que decide protegê-lo. Seu símbolo, arrancado de seu traje, lhe é devolvido por Jimmy Olsen, quase como um ato de restauração da fé no herói. Superman é aceito após supostamente lutar contra o seu próprio “povo” (os Kryptonianos) e depois que a farsa de Lex, que buscava incriminar o Superman, é desfeita. Neste arco, estão presentes as estruturas de sentimentos de medo de ataques terroristas (tanto domésticos, como os que acontecem em escolas, quanto

---

champions followed society's drummer and instead preached fear and paranoia” (JOHNSON, 2012, p. 173)

externos), de desconfiança e medo do estrangeiro e o sentimento de que o estrangeiro deve abdicar aos seus costumes e identidade para ser aceito, e até arriscar sua vida, se necessário. Arriscar a própria vida é como a morte necessária para renascer como um novo cidadão, portador dos direitos de sua nova pátria.

Posteriormente, a série **Superman: Secret Origin**, lançada em 2009, por Geff Johns e Gary Frank, é descrita pela DC Comics como a origem “definitiva” do Superman para o século XXI<sup>77</sup>. A história se inicia com Clark Kent, ainda jovem, descobrindo e, inicialmente, se assustando com os seus poderes. Por conta de um incêndio causado por ele em sua escola, Clark passar a usar óculos, que ganham a função de proteção e não mais apenas de disfarce. O incêndio, causado por sua visão de calor, é também o motivo seus pais adotivos decidirem contar a verdade sobre sua origem, levando-o à nave em que chegara à Terra.

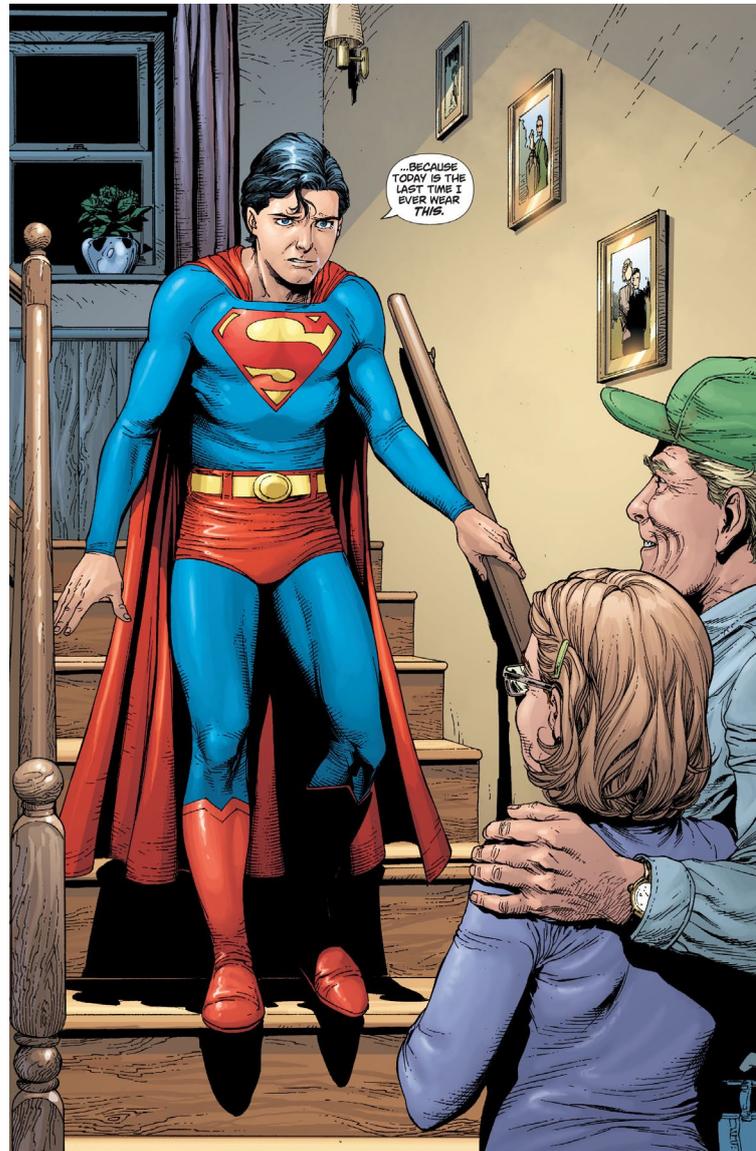
A história de Krypton é brevemente resumida através das falas de uma projeção de Jor-El, ativadas pelo contato de Clark com a nave. Jor-El também enfatiza que, embora Clark pareça com os habitantes da Terra, ele não é um deles (p.29), o que leva o jovem um surto, afirmando que não quer ser “diferente”. Nesta direção, a ideia de seu traje parte de sua mãe, após observar algumas das projeções emitidas pela nave de Clark, busca imitar os trajes kryptonianos. Assim, Clark inicia sua jornada heroica como Superboy<sup>78</sup> (Figura 10). Nesta direção, a obra “comenta” escolhas clássicas da tradição, como o uso dos óculos para esconder sua identidade (tentando também criar uma “leitura forte”) ou as cuecas por cima das calças, justificando, no primeiro caso, e fazendo piadas, no último caso (por se tratar de um recurso que funcionava no passado, mas que se tornou uma leitura enfraquecida ao longo do tempo).

---

<sup>77</sup> In: <https://www.dccomics.com/comics/superman-secret-origin-2009/superman-secret-origin-1>

<sup>78</sup> A história segue com Clark já adulto, em Metrópolis, desajeitado e com uma aparência que remete à versão do cinema, interpretada por Christopher Reeves – emulado pelo traço de Gary Frank. São reapresentados personagens como Lois Lane e Jimmy Olsen. Após salvar Lois, que cai de um prédio, também em referência à versão cinematográfica de 1978, algumas pessoas demonstram medo do Superman, que vai embora quando alguns policiais decidem interrogá-lo. Este é encarado com medo por diversos momentos dessa narrativa. Mesmo provando que não se posicionava contra a humanidade, o General Lane pede aos seus soldados prendam Superman, o que se veem obrigados a obedecer, apesar de não concordarem, e estes são confrontados pelos civis, que buscam proteger o herói. Por fim, ao ser confrontado novamente por Luthor, Superman é questionado sobre o porquê de não voltar ao seu mundo, Superman responde que “mesmo se pudesse, não voltaria”, pois a Terra agora é o seu lar. Em seguida, ao fim de uma conversa, Lois pergunta se ele é um homem ou um *alien*, e sua resposta é “Eu sou o Superman, Lois”.

Figura 10: O jovem Clark/Superboy usa seu traje pela primeira vez



Fonte: Superman: Origins #1, 2009. Disponível em: <https://getcomics.info/>

Com esta edição, fechamos o ciclo de histórias de origem do Superman, estabelecendo seu tronco mitológico, e podendo seguir para **Man of Steel** no próximo capítulo. Como visto até aqui, várias adições foram feitas ao longo dos anos à mitologia dessa personagem, que teve, em sua primeira aparição, apenas uma página dedicada à sua origem. Algumas destas adições buscavam também “corrigir o curso”

do personagem, tal como discutido – dessa maneira, buscam sobrescrever, em uma relação palimpséstica, leituras anteriores que se tornaram fracas, inefetivas, insustentáveis.

Ainda assim, a força das primeiras versões (**Action Comics #1** e **Superman #1**) foi o suficiente para influenciar as versões que se seguiram por anos, até mesmo nos anos de 1990, na já discutida releitura de Dini e Ross da origem do Superman. Isto não significa, porém, que o herói permaneceu inalterado, pois este passou por uma virada patriótica, se tornou defensor do *status quo* e, cada vez mais, norte-americano ao longo das décadas. Várias destas adições parecem apontar para uma tentativa de humanização do personagem, de modo a aproximá-lo do que é ser um humano, assim como uma expressar a necessidade de que o Superman seja americano<sup>79</sup> – seja pela força do contexto, como em **Superman: O Legado das Estrelas** (2004), ou pela própria escolha em abdicar ao seu povo para que não se torne uma ameaça, como em **Man of Steel** (1986).

Parte destas adições, mesmo que substituindo leituras anteriores, trata-se de “atitudes revisionárias”, mas não criando narrativas revisionárias ainda – estas não rompem com a tradição, não se tratam de desleitura desta tradição que ainda se encontrava em construção. Porém, **Man of Steel** (BYRNE, GIORDANO, 1986) reconta todo o percurso do Superman, em um *reboot* que repagina totalmente o Super-herói, contando de uma forma diferente fatos já conhecidos, e reinterpretando outros, como Krypton, Jor-El, as escolhas de Clark.

No capítulo seguinte, nos voltaremos à discussão sobre a romancização de **Man of Steel** (COX, 2013), assim como do gênero **romancização**, tratando de suas definições e potencialidades. Também somos movidos ao estudo deste último devido à relação deste gênero com conceitos já discutidos, tal como a *desleitura* – afinal, muitas romancizações surgiram como *desleituras* de textos, interpretações de fãs que buscavam “corrigir” (em uma atitude um tanto *revisionária*) aquilo que julgavam que deveria ter sido diferente em suas séries favoritas – entrelaçando o tema com a forma.

---

<sup>79</sup> Uma edição da revista Action Comics, inclusive levou às discussões acaloradas no EUA, após Superman se declarar não mais americano, mas um cidadão do mundo (Cf. TERJENSEN, 2011).

## 4. A CHEGADA DO ESTRANHO

*“Quando um herói é necessário, um herói nasce. Embora isso possa soar como um pensamento simplista ou ansioso, na realidade as sociedades e culturas dão à luz aos heróis mitológicos que elas precisam”.<sup>80</sup>*

### 4.1 A romancização enquanto (re)experiência “emocional” de (des)leitura

Como vimos discutindo, os super-heróis, de modo geral, são reformulados e reescritos de tempos em tempos, por influência do mercado e/ou por razões político-culturais. Algumas dessas mudanças podem se mostrar conflituosas, por alterarem personagens já bem-estabelecidos no imaginário popular. Nesta direção, compreendendo o que se reescreve (a mitologia/tradição), as motivações (atualização, adequação, reificação utópica, revitalização, reexperiência) e como se reescreve (desleitura e correções) podemos adentrar um novo campo a ser explorado: a romancização (enquanto gênero e enquanto processo) e suas potencialidades narrativas, tais quais o desenvolvimento vertical e a reexperiência narrativa.

Em sendo tomadas enquanto narrativas míticas, bastante circunscritas a um dado modo de experienciar os super-heróis em certo tempo histórico, tais formalizações estéticas podem se mostrar enquanto poderosas representações da cultura, visão de mundo e dos valores vigentes (MCSWEENEY, 2020, posição 709), assim como podem servir à função de *reificar* nossos desejos ou de revelar as *estruturas de sentimentos* das sociedades em que/para que foram produzidos. Assim, a escolha pela investigação em face do gênero **romancização** aqui dá-se pelos seguintes motivos: primeiramente, este é um gênero que, apesar de estar presente

---

<sup>80</sup> “When a hero is needed a hero is born. Although this may sound like simplistic or wishful thinking, in reality societies and cultures give birth to the mythological heroes they need.” (JOHNSON, 2012, p. 7)

nas livrarias e com expressão no mercado editorial<sup>81</sup>, praticamente desde que surgiu o cinema<sup>82</sup>, ainda é pouco explorado nos estudos acadêmicos, em contraponto à sua exploração comercial, sendo a maior parte dos estudos sobre ele publicados em língua francesa, e, dentre os principais nomes que podemos citar, estão Larson (1995), Parys (2011) e Baetens (2018).

Em seguida, a romancização tem como uma de suas potencialidades a abertura para a exploração do aprofundamento vertical/emocional das personagens, conforme os termos de Vigna (2011, p. 105), para quem, no eixo *narrativo* ou *horizontal*, conta-se algo, uma sucessão de fatos, enquanto no eixo *vertical* ou *emotivo*, a narrativa horizontal é temporariamente interrompida e a história se projeta em direção ao receptor, criando uma sobreposição de camadas de profundidade na narrativa.

Larson (1995) também observa que o trabalho do romancizador inclui “expandir os personagens, preencher seus planos de fundo e colorir suas percepções” – o que nem sempre é possível nos filmes, dado o seu “ritmo dramático”. Já Chatman (1980, p. 123) refere-se a esta potencialidade do romance (e, conseqüentemente, da romancização) como capacidade descritiva, na qual a história é “interrompida e congelada” para que sejam explorados outros detalhes da trama sem que haja prejuízo no andamento dos eventos.

Por seu turno, Kupperg (2010, posição 1054) aponta um exemplo prático desta potencialidade, rememorando a novelização **The Adventures of Superman** (sem tradução em português, 1942), de George Lowther, que consegue expandir a mitologia do personagem, vindo inclusive a influenciar narrativas que seriam lançadas só mais tarde, na medida em que é notável seu lugar pioneiro, ao adaptar um personagem de HQs, para jovens leitores, dando-lhe um tratamento “sério”. Ou seja, para investigar a *romancização* é necessária uma discussão inicial, conceituando o

---

<sup>81</sup> Para citar alguns exemplos que podem ser encontrados atualmente: romancizações de franquias como a de Star Wars, (série Darth Bane, Darth Plagueis, entre inúmeras outras) adaptações HQs das editoras Marvel (Marvel’s Spider-man, Morbius, Civil War) e DC (The Killing Joke, Mad love, Wonder Woman: Warbringer), de jogos (God of War, Assassins Creed, Death Stranding) e de filmes variados (War For The Planet Of The Apes, Hotel Transylvania, Transformania Movie Novelization, Cruella Live Action Novelization etc.).

<sup>82</sup> Alguns dos exemplos mais antigos de romancizações, como aponta Baetens (2018, posição 393), datam de 1913, **What Happened to Mary**, em língua inglesa, de Robert Carlton Brown, que adapta uma série de revistas femininas, e, em 1916, **Vampires**, em francês, por Geroge Meirs, que adapta uma série de filmes.

gênero e identificando os problemas que sua definição traz consigo, além de seu contexto de produção. Assim, é importante, conforme Baetens (2018), tratar esta produção, de modo a se ultrapassar vários clichês: o primeiro deles é que “[a] romancização é algo sobre o qual todos acreditamos saber tudo sobre: um livro ‘depois do filme’ que todos se sentem livres para julgar e categorizar como um gênero menor, comercial e descartável”<sup>83</sup> (BAETENS, 2018, posição 1213). Ou seja, é comum observar o ato de romancizar como processo inverso à adaptação cinematográfica, porém, este raciocínio além de enganoso está completamente errado (BAETENS, 2018, posição 1259).

Sobre isso, Thomas Van Parys destaca que

[A] romancização não é, em muitos casos, um processo de tradução intersemiótica ou transmediação, em que romancizações padrão são, em grande parte, baseadas em suas contrapartes visuais, mas em seus roteiros. Além do mais, o texto de partida, não necessariamente, tem de ser o fílmico ou televisivo, nem o texto de chegada precisa ser literário no sentido rigoroso do termo, pois os *tie-ins* vem sob vários disfarces (PARYS, p. 1, 2011. Grifo nosso)<sup>84</sup>

Esta citação acima mostra como este processo é complexo, pois a romancização pode partir de outras fontes que não os filmes (por exemplo, há muitas romancizações de HQs, como a estudamos em nossa pesquisa de mestrado, em que investigamos este processo na adaptação da **Crise nas Infinitas Terras**<sup>85</sup>), além do fato de que, maior parte das vezes, mesmo as romancizações fílmicas não adaptam o filme, mas sim um roteiro, que pode nem corresponder à versão final que é editada e lançada comercialmente. Por estes caminhos, Baetens (2018) ilustra parte desta confusão ao, aparentemente, se contradizer a partir de duas afirmações: a primeira é que “o leitor comum, regularmente, se confunde como as diferenças entre adaptação

---

<sup>83</sup> “Novelization is something we think we know all about: a book “after the film,” one everyone feels free to judge and categorize, a minor, commercial, disposable genre” (BAETENS, 2018, posição 1213).

<sup>84</sup> “[...] novelization is in many cases not at all an intersemiotic process of translation or transmedialisation, in that standard novelisations are mostly based not on their visual counterparts but on the screenplays. Furthermore, the source text does not necessarily have to be film or television, nor does the target text need to be literature in its strict sense, for film tie-ins come in various guises [...]” (PARYS, p. 1, 2011)

<sup>85</sup>[https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es\\_2015/DISSERTACAO-ANDRE-APARECIDO-DE-MEDEIROS.pdf](https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/disserta%C3%A7%C3%B5es_2015/DISSERTACAO-ANDRE-APARECIDO-DE-MEDEIROS.pdf)

e romancização”<sup>86</sup> (BAETENS, 2018, posição 1024), porém, afirmando, mais adiante, que “[a] romancização é inegavelmente uma forma de adaptação”<sup>87</sup> (BAETENS, 2018, posição 1259).

Na primeira situação, está implicado o fato de que nem toda romancização seja uma adaptação de uma obra – o que pode ser verdade, mas não sem consequências para a definição do gênero, pois, se a romancização não é, necessariamente, algo que se adapta e é levado à forma do romance, ou seja, se não há texto adaptado, então qualquer produto em forma literária (subsidiário a outro produto e/ou mídia) seria uma romancização? No segundo caso, o autor afirma que a romancização é, de fato, uma adaptação.

Contudo, os dois casos convergem ao considerarmos um dos produtos-romancização mais comuns: os *tie-ins* (ou *derivados*)<sup>88</sup>. Apesar de, mediante estes produtos, uma aparente solução ter sido encontrada, há um ponto crítico a ser considerado: como apontado por Parys, o texto de chegada, o produto-adaptado, não é necessariamente um romance, podendo resultar em outras formas, por exemplo, contos ou fotonovelizações, por exemplo – por enquanto, nos limitaremos a discutir os clichés em torno da romancização na forma do romance, retornando a estes pontos mais adiante, que serão discutidos ao tratarmos sobre o papel da romancização.

Quanto ao tratamento deste gênero como “menor”, muitas vezes, este preconceito parte dos próprios escritores que desenvolvem o trabalho de romancizar. Entrevistando diversos autores de romancizações, Larson (1995) verifica que há, de

---

<sup>86</sup> “the average reader regularly confuses the difference between adaptation and novelization” (BAETENS, 2018, posição 1024).

<sup>87</sup> “Novelization is undeniably a form of adaptation” (BAETENS, 2018, posição 1259).

<sup>88</sup> Cabe citar aqui o caso dos *tie-ins*, ou obras derivadas. Estas obras são trabalhos que não adaptam roteiros ou filmes em específico, mas que são baseados em obras ou universos específicos de outros produtos midiáticos. Em relação ao romance, Parys classifica os derivados apontando que é necessário distinguir “entre “romances intersticiais” e “romances de expansão”. Os primeiros são “romances de preenchimento” que funcionam dentro de uma linha do tempo estabelecida pelos textos do filme original e que não tem efeito nas histórias destes filmes [...] Os últimos são romances que ocorrem fora da linha do tempo estabelecida, que exploram o universo da propriedade origem e como textos subsidiários podem as vezes até influenciar e afetar o os textos primários” (PARYS, 2011, p. 6). Estas obras, apesar de não adaptarem obra alguma e se tratar de textos “originais”, adaptam algo, ainda assim – e, por isso, na visão do autor, caem sob o manto da romancização, o que nos leva de volta ao ponto de que uma romancização não é necessariamente uma adaptação, no sentido de adaptar uma obra. Neste caso, a romancização pode ser encara apenas como um processo: o de adaptar “universos” para a forma literária.

um lado, autores afirmando que o trabalho do romancizador é literário, digno e colaborativo. De outro lado, diversos autores, escritores de romancizações, consideram esta prática como “hackwork” – um trabalho de “fórmulas”, encomendado e feito dentro de certos moldes –, implicando que ele seja visto de forma negativa, junto a alegações de que não há criatividade envolvida no processo, do qual não surgem “obras-primas” e que é feito apenas por questões financeiras (LARSON, 1995, p. 39).

Parte desta visão negativa relacionada ao gênero deve-se ao fato de que no âmbito da literatura “real”, o escritor é o “*alpha* e o *ômega*”, a figura *dominante*, enquanto na “literatura de massa”, este passa a ser o *dominado*, ou apenas uma “ligação na cadeia, e uma das fracas, substituível (tão facilmente quanto uma impressora, por exemplo). No sistema literário clássico, o autor é um *indivíduo*, no outro, o autor é uma *função*”<sup>89</sup> (BAETENS, 2018, posição 213). É importante notar, também, que é comum encontrar romancizações assinadas sob pseudônimos – o que, talvez, possa se dar devido ao estigma negativo em torno da autoria – ou por “escritores-fantasmas”, que tem seus textos assinados por outras pessoas, tal como **Star Wars**, escrita por Alan Dean Foster, porém, assinada por George Lucas, criador da franquia. Baetens (2018) aponta também que a romancização é comumente associada aos setores “populares” da literatura, cujas formas de escrita não são “ligadas à inspiração do autor, mas a um trabalho mais ou menos pré-determinado”<sup>90</sup> (BAETENS, 2018, posição 123).

Dentre os defensores deste gênero, Alan Dean Foster também critica as posturas de quem diminui este tipo de trabalho:

[...] há romances originais que também são trabalhos resultantes de moldes. Eu as vejo [as romancizações] como uma colaboração. Quero dizer, ninguém parece dizer nada quando alguém pega um livro e escreve um filme como *Império do Sol* a partir dele. Eles dizem ‘Oh,

---

<sup>89</sup> “In our conception of “industrial” literature, one of the key factors is the status of the author, *dominant* in the system of the “real” literature where the writer is the system’s alpha and omega, but *dominated* in the plebian regime of mass nonliterature, where the writer is only one link in the chain, and a weak, interchangeable one at that (a writer can be changed easily as a printer, for instance). In the classic literary system, the author is an *individual*; in the other, the author is a *function*” (BAETENS, 2018, posição 213).

<sup>90</sup> “It is associated with the popular sector of literature (paraliterature, mass literature, industrial literature), that is a form of writing intimately tied not to an author’s inspiration but to a more or less predetermined job” (BAETENS, 2018, posição 123).

que colaboração maravilhosa entre o romancista e o roteirista.’ Mas se você segue na direção contrária, de repente isso é diminuído ao invés de aumentado.<sup>91</sup> (FOSTER, 1988 apud LARSON, 1995, p. 38)

Outro dos clichês comuns é, segundo Baetens, “o fato de que a romancização é um gênero supostamente anacrônico, até reacionário, e do outro lado, o fato de que a relação entre livros e filmes é reduzida a uma simples forma de tradução de signos textuais e visuais”<sup>92</sup> (BAETENS, 2018, posição 1213). Se a romancização pode ser tomada como um anacronismo – pois sua produção “parece ir em direção contrária à influência do visual sobre toda forma de escrita em nossos tempos”, assim como pelo retorno da escrita como uma vingança à cultura do “visual”<sup>93</sup> (BAETENS, 2018, posição 1225) –, para Baetens, é possível afirmar que o “boom” da romancização é a resposta de um sistema subjugado, revidando com as ferramentas deste próprio sistema, contra uma cultura visual (BAETENS, 2018, posição 1225)<sup>94</sup>.

Porém, quando analisado mais de perto, Baetens afirma que este gênero não é moldado pela cultura visual ou mesmo reacionário à cultura visual, mas é sim oposto à imagem, revelando pela própria existência do gênero certa resistência da cultura escrita, e que “só pode ser imaginada dentro de um contexto visual mais amplo” (BAETENS, 2018, posição 1225). Esta contradição, de dependência do embate ao visual revela a romanização como o que Baetens chama de “gênero contaminado”, não em um sentido “danoso”, mas inovador.

Como já citado, muitas vezes, os romancizadores não acessam a obra-filme, mas apenas ao roteiro, o que contradiz/desfaz o clichê de que a romancização é mera

---

<sup>91</sup> “But there are plenty of original novels that are hack work, too. I look on it as a collaboration. I mean, no one seems to say anything when somebody takes a book and writes a movie like *Empire of the Sun* out of it. They say, ‘Oh, what a wonderful collaboration between the novelist and the screenwriter.’ But if you go in the other direction then suddenly for some reason it’s diminished instead of increased”.

<sup>92</sup> “the fact that novelization is supposed to be a profoundly anachronistic, even reactionary, genre, and the other hand, the fact that the relationships between film and book are reduced to a simple form of translating visual and textual signs” (BAETENS, 2018, posição 1213)

<sup>93</sup> “[...] seems to go in the opposite direction from the visual influence over every form of writing in our times. Next because this paradoxical return to the written form seems to exist unapologetically, instead exacting a sort of revenge on the visual” (BAETENS, 2018, posição 1225).

<sup>94</sup> Baetens afirma que mesmo falhando como remediação (o que não ocorre, ao nosso ver, como discutido), a romancização sempre se encaixa perfeitamente na sociedade em movimento, mesmo parecendo ficar para trás em meio a uma “revolução das mídias”, mas que esta sempre encontra seu lugar nos diferentes períodos (BAETENS, 2018, posição 1373).

transcrição de um filme. Primeiramente, porque a romancização é quase sempre lançada junto ao filme que supostamente adapta, devendo ser concluída com alguma antecedência para que o texto seja revisto, editado, impresso e que os livros sejam transportados e distribuídos ao mercado consumidor. Nas palavras de Baetens (2018), “acontece que o romancizador começa [o processo de escrita] não pelo filme, mas por alguma fase do roteiro”<sup>95</sup> (BAETENS, 2018, posição 1279) e que “se o livro é escrito antes de o filme sair, é porque os dois surgem da mesma fonte, o roteiro”<sup>96</sup> (BAETENS, 2018, posição 1279).

Este traço da romancização torna-a o que Baetens chama de “antiadaptação”. Primeiramente porque, se não há transposição de um filme para um romance, então “falta a natureza transmidiática que marca a passagem de uma mídia para outra, e que é o coração de qualquer projeto de adaptação de livro para filme”<sup>97</sup> (BAETENS, 2018, posição 1259). Em segundo lugar, para o autor, ao adaptar um texto “pré-novelizado” as romancizações “evitam” enfrentar desafios presentes nos processos de transposição que exigem “esforços criativos” por parte do adaptador (BAETENS, 2018, posição 1279):

[...] o gênero pode permitir-se o luxo de ser poupado de todos os problemas clássicos de uma adaptação cinematográfica. Assim, pode-se dizer que a romancização é uma falsa adaptação; de fato, em um sentido ainda mais forte e sempre em contraste com o modelo tradicional de adaptação livro-para-filme, ela é uma *antiadaptação*. (BAETENS, 2018, posição 1279. Grifo do autor.)<sup>98</sup>

Vale notar que, embora não haja transposição midiática (nos termos de Hutcheon, 2013), ainda assim esse processo pode ser considerado enquanto uma estratégia de adaptação, uma vez que é possível que adaptações sejam feitas para

---

<sup>95</sup> “[...] for it happens that the novelizer begins not from the film but rather from some stage of the screenplay.” (BAETENS, 2018, posição 1279)

<sup>96</sup> “if the book is written before the film comes out, it is because the two arise from the same source, the screenplay” (BAETENS, 2018, posição 1279)

<sup>97</sup> “One side, novelizations are missing the *transmedial* nature that marks the passage from one medium to another and that is at the heart of any book-to-film adaptation project [...]” (BAETENS, 2018, posição 1259)

<sup>98</sup> “[...] the genre can afford the luxury of being spared almost all the classical problems of cinematic adaptation. Thus one can say that novelization is a false adaptation; indeed, in an even stronger sense and always in contrast to the traditional book-to-film adaptation model, it is an *antiadaptation*. (BAETENS, 2018, posição 1279. Grifo do autor.)

uma mesma mídia, não sendo necessária a relação intermediária. O próprio Baetens (2018) declara que a “romancização é inegavelmente uma forma de adaptação” (2018, posição 1261). “Antiadaptação”, no sentido usado por Baetens, se aplica ao movimento que vai no sentido oposto ao modelo clássico ou comum de adaptação, que adapta o livro para o filme.

Além disso, o autor também classifica o gênero como uma “antirremediação”<sup>99</sup>, pois não busca “melhorar” o trabalho realizado em outra mídia pela evocação de seus traços, atualizar estes traços ou mesmo de se igualar ao filme que adapta, havendo poucos exemplos que sobressaem à regra (BAETENS, 2018, posição 1353). Há aqui, porém, certa limitação na abordagem de Baetens. Bolter e Grusin (2000) discutem o conceito de *remediação* em um sentido mais amplo: para os autores, *remediação* trata da “representação de uma mídia em outra” (p. 45), em um contínuo processo em que estas “comentam, reproduzem e substituem” umas às outras (p. 55), podendo este processo ser suave ou agressivo (repaginando/remodelando completamente a mídia) ou mesmo acontecer em um único produto de mídia, como homenagem ou emulação, sem violar o trabalho remediado. Neste sentido, a romancização seria uma *remediação*, pois o romance leva o roteiro do filme a uma outra mídia. Por fim, Baetens aponta a falta de “visualidade” na romancização, pois ao adaptar o roteiro, não há o contato, muitas vezes, do adaptador com a aparência real daquilo que será narrado na obra cinematográfica. Os romancizadores costumam tentar se afastar da visualidade tanto para não “trair as descrições originais” que não tenham bases no roteiro, quanto para expandir a obra a partir das potencialidades literárias inerentes à narrativa verbal/romanesca.

Por outro lado, a presença de peritexto<sup>100</sup> relacionado aos filmes, faz com que sejam invocadas suas imagens na romancizações, e que sejam lidos como adaptações *per se*. O peritexto faz com que a romancização seja vista menos pelo que é, o seu próprio texto, do que pelo peritexto que o acompanha. O autor afirma que “[d]essa perspectiva, é menos interessante ponderar onde fica a romancização em

---

<sup>99</sup> Para Rajewski (2005), *remediação* é um processo intermediário em particular no qual, tanto as novas quanto as velhas formas midiáticas se envolvem em uma luta por reconhecimento cultural, apropriando e remodelando suas práticas de representação (2005, p. 60)

<sup>100</sup> Conjunto de elementos paratextuais que acompanham o texto de uma obra, o que inclui imagens, prefácio, sumário, notas, etc. (Cf. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1125289.pdf>)

relação aos filmes do que notar o quanto a ficção contemporânea tende a ser lida *como se fosse de fato uma romancização*, mesmo que uma imaginária”<sup>101</sup> (BAETENS, 2018, posição 1410). Mesmo não sendo um texto adaptado do filme em si, a romancização é lida como se fosse, por influência/presença do peritexto, um mal que afeta mesmo os romances que não adaptam filmes, mas se tornam adaptações e, em edições lançadas após a adaptação fílmica, passam a trazer o peritexto fílmico como capa do livro, por exemplo.

Dado todo este debate em torno do gênero e seus clichés, voltamos a um ponto anterior: afinal, o que é a romancização? Como visto, não necessariamente o texto de partida deve ser um filme, pois há romancizações de peças, jogos, histórias em quadrinhos, programas de rádio etc. – se o ponto de partida fosse o único ponto de conflito, essa questão seria facilmente resolvida, porém, como citado, autores como Parys e Baetens afirmam que o texto “de chegada” não é necessariamente um romance. Nesta direção, só para citar alguns casos, Baetens estuda romancizações em forma de fotonovelas e poemas, o que não será discutido aqui. Contudo, isso permite que seja questionado até o próprio termo “romancização”. Neste sentido, o produto da romancização não é necessariamente um “romance” enquanto produto midiático clássico, fechado e fixo, mas uma reprodução da “mídia” de “dentro da mídia”, que seria também um “romance” para além do suporte ou gênero – nessa perspectiva, o conteúdo também é uma mídia, e sua transposição constituiria uma romancização. O conteúdo é aqui também parte da forma que faz a nova forma: como afirma Marshall McLuhan (1964 *apud* BOLTER; JAY, 2000, p. 45), “o conteúdo dentro de qualquer mídia é sempre outra mídia”.

Uma possível definição, que engloba de maneira mais ampla o produto-romancização, é a de Van Parys, o qual, ao analisar as diferentes fontes das romancizações, afirma que “[t]udo isso mostra que a romancização não está limitada meramente aos derivados de filmes, mas que esta permanece como um persistente reflexo do crescente corpus de diferentes mídias que geram adaptações em *formas literárias*”<sup>102</sup> (PARYS, 2011, p. 3. Grifo nosso.). Apesar de o autor debruçar-se sobre

---

<sup>101</sup> “From this perspective, it is less interesting to ponder where novelization falls in relation movies than to note how much contemporary fiction tends to be read *as if it were in fact a novelization*, even an imaginary one.” (BAETENS, 2018, posição 1410).

<sup>102</sup> “All this goes to show that the novelization is not merely limited to the film tie-in, but that it remains a persistent reflex of the ever-growing body of different media to churn out adaptations in literary form.” (PARYS, p. 3, 2011)

as fontes e não sobre resultados do processo de adaptação, podemos observar o uso dos termos “formas” e “literárias”, que enfatizamos, pois estes parecem ser úteis para resolver o problema da definição por um lado, porém permitindo o questionamento sobre o uso do termo “romancização”, uma vez que o produto deste processo é literário, mas pode não ser um romance.

Assim, nas palavras de Parys, “a romancização não se restringe de modo algum ao romance ou à prosa”<sup>103</sup> (PARYS, p. 9, 2011). Este mesmo raciocínio permite que questionemos até a ideia de “gênero” utilizada, pois, enquanto alguns dos textos adaptados podem ser gêneros literários, tal como o poema, outros textos podem ser considerados literários ou não, como no caso das fotonovelas. **A romancização seria, então, mais um “processo” do que um “gênero” propriamente dito?**

Podemos aqui trazer a contribuição de Linda Hutcheon (2013) para os estudos de adaptação, para quem a adaptação pode ser compreendida como *produto*, *processo de criação* ou *processo de recepção*. Nos dois primeiros casos, a adaptação como *produto* se trata da “transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular”, podendo haver a “transcodificação [do produto midiático] para um diferente conjunto de convenções” (HUTCHEON, 2013, p.61), enquanto a adaptação enquanto *processo de criação* envolve a intenção de apropriação ou recuperação de um texto (p. 29-30). Por fim, a perspectiva que nos interessa aqui, a adaptação como *processo de recepção*, trata de um processo de intertextualidade em que o texto adaptado ecoa o texto adaptante, sendo reconhecido como uma adaptação (p. 30). O que nos cabe é, percebendo o problema da definição e amplitude desta discussão, nos atermos a uma definição que englobe, de forma mais genérica, boa parte dos casos e seguir em frente, nos atendo à ideia de adaptação para a forma literária. Embora questionemos o uso do termo “romancização”, manteremos este uso, pois, apesar dos problemas supracitados, o nosso objeto de estudo é um romance, então o termo se faz suficiente.

Fato é que a romancização, desde sua origem formal<sup>104</sup> sempre esteve mais ou menos presente, e hoje parece ter ganho um novo fôlego com a onda de

---

<sup>103</sup> “But novelisation is not at all restricted to the novel or to prose.” (PARYS, p. 9, 2011)

<sup>104</sup> Para fins práticos, consideramos aqui não um ponto exato, mas o período de surgimento da romancização que adapta os primeiros filmes, a década de 1910, uma vez que sua real origem se mostra extremamente complicada de verificar ou mapear. Para uma discussão mais aprofundada, *vide* Baetens (2018).

romancizações de *blockbusters*, quadrinhos, games etc. A sua relevância, porém, se modifica com o passar do tempo. O próprio Randall D. Larson (1995) questiona o valor da romancização:

Talvez a grande questão sobre os livros tie-ins seja: Onde está o seu valor? Eles têm algum valor para além de sua origem comercial? Muitos de fato são produzidos como salsichas saindo de moedores de carne, e pecam em estilo e graça, mas muitos tem sucedido como romances eficazes e memoráveis<sup>105</sup> (LARSON, 1995, p. 38)

Sua relevância, ainda no início, pode ser simplificada ao seguinte: filmes muitas vezes eram exibidos nos cinemas e não poderiam ser reassistidos tão cedo, então a romancização servia como meio de revisitar a obra-fílmica. Porém, este cenário muda com advento da fita cassete/home video (LARSON, 1995, p. 40). Assim como a pintura é influenciada pelo surgimento da fotografia, a romancização é influenciada pela possibilidade de o espectador reviver uma obra em vídeo através do videocassete, seja ela cinematográfica ou televisiva. Para Jeanne-Marie Clerc (*apud* BAETENS, 2018), na “era de ouro das romancizações”, período que compreende o *boom* das romancizações como ferramenta de divulgação e alta comercial do gênero, as romancizações cumpriam três objetivos: “incitar o público a assistir aos filmes ou comprar revistas mensais, e, conseqüentemente, o livro completo”; revisitar o filme de modo a recuperar detalhes que se perdem na ação do filme; e levar as obras a lugares não alcançados (CLERC *apud* BAETENS, 2018, posição 518).

Para Baetens, a romancização se espalhou e sucedeu ao longo do tempo por:

- 1) o cinema buscar a fonte na literatura, funcionando como uma “simbiose de mundos” (BAETENS, 2018, posição 535);
- 2) as romancizações cumpriam as demandas/satisfaziam as necessidades do público (BAETENS, 2018, posição 535), além de oferecer informações suplementares, e servir àqueles que eram impossibilitados de ir aos cinemas (BAETENS, 2018, posição 554);

---

<sup>105</sup> “Perhaps the big question about movie tie-in books is, Where does their value lie? Do they even have any literary value beyond their commercial origins? Many are indeed cranked out like sausage from a meat grinder, and lack in style and grace, but many have succeeded as effective and memorable novels.” (LARSON, 1995, p. 38)

3) o seu sucesso se dá pelas narrativas se encaixarem em moldes bem conhecidos do público, de narrativas seriadas, “ficção” popular (BAETENS, 2018, posição 554).

Ainda, segundo ele, a romancização atraía leitores por trazer “detalhes, explicações, recontagens” que eles precisavam, porém, esta função se perde ao longo do tempo, principalmente com a transição do “cinema mudo” para o “cinema falado”, o que leva à baixa do interesse pelo gênero (BAETENS, 2018, posição 629). Atualmente, é difícil afirmar que alguns destes aspectos não permanecem – para além de ser uma ferramenta de marketing, a romancização possibilita, através do “investimento em conceitos novos ou expandidos” da história do filme, que os leitores apreciem as “variações e material novo que não está presente no filme, o que pode aumentar o prazer na leitura”<sup>106</sup> (LARSON, 1995, p. 41). Nas palavras da escritora Ann Crispin (*apud* LARSON, 1995, p. 14-15), “[p]ara mim, pessoas pegam uma romancização porque elas querem não apenas reviver a experiência que tiveram assistindo ao filme, mas eles quer descobrir um pouco mais, compreender um pouco mais os personagens, ver uma cena que não estava no filme, mas poderia ter estado”.<sup>107</sup> Por fim, pode haver também a simples intenção de posse: o consumidor assiste a um filme e, como modo de “possuí-lo”, compra o livro, “objeto de seu amor”, mesmo que não vá lê-lo de fato, assim como pode acontecer com uma fita cassete (LARSON, 1995, p. 40).

Buscamos apontar a relevância deste gênero, **a romancização**, ilustrando seus problemas de definição e escopo, o que pode se dar em parte pela negligência da crítica sobre este debate ao longo das décadas. A sua baixa exploração acadêmica justifica em parte nosso intento em explorá-lo. A romancização pode se mostrar, segundo nossa perspectiva, uma fonte de valor para estudos sobre universos expandidos, relacionando-a ao conceito de narrativa *transmedia*, por exemplo, ou no que se refere às possibilidades de aprofundamento de personagens, como já verificamos e discutimos, devido às suas potencialidades, já que compartilha recursos

---

<sup>106</sup> “there is also the fact that by investing new or expanded concepts into the novelized version of the film's story, readers may enjoy variations and new material not present in the film, which may increase their reading pleasure.” (LARSON, 1995, p.41).

<sup>107</sup> “To me, people pick up a novelization because they want to not only re-live the experience they got in watching the movie, but they want to find out a little more, understand the character a little more, see a scene that wasn't in the movie but could have been”

do romance, ou mesmo como modos de explorar pontos de vistas diferentes dentro de uma mesma história.

Nos deteremos, doravante, à análise-interpretação da romancização **Man of Steel** (sem tradução para o português; COX, 2013<sup>108</sup>), para explorar algumas destas potencialidades, uma vez que o gênero permite que possamos nos atentar a informações que seriam passar despercebidas ao assistir aos filmes, por exemplo, os já aludidos aspectos de aprofundamento das personagens ou expansões das narrativas presentes nas obras, de modo a verificar como estes elementos contribuem para a caracterização e construção destes personagens nessa nova roupagem presente na nova reescritura e se elas apontam para a dimensão da perspectiva revisionária.

Os tópicos seguintes serão dedicados à exploração de personagens do romance citado, com foco no Superman, relacionando-o ao seu tronco mitológico. Será discutida esta narrativa buscando compreender suas *estruturas de sentimento e reificações* envolvidas nesta versão.

### 3.2 PONTO DE CHEGADA: *MAN OF STEEL* E AS DESLEITURAS DE AÇO

Podemos compreender que o tronco mitológico/metatexto com o qual estamos lidando é o seguinte: Kal-El é um alienígena que foi enviado de outro planeta – Krypton –, pela ação do seu pai, com o intuito de salvá-lo da morte iminente, em face da destruição daquele planeta natal. Por ser de outro planeta e de outra raça (apesar da sua aparência humana), Kal adquire habilidades fora do comum chegando ao planeta Terra. Adotado por um casal de fazendeiros, Jonathan e Martha Kent, que o recolhem de sua nave pousada no Kansas, a criança é criada como humano, e apenas na vida adulta assume o manto de Superman (ou, em outras versões, como Superboy ainda jovem).

Apesar de sua popularidade, a recepção do herói tem sido distinta em diferentes momentos da história. Enquanto nos anos de 1940, Superman era um símbolo nacionalista, bem recebido pelos leitores de diversas idades, desde crianças

---

<sup>108</sup> Doravante, todas as citações ao livro de Cox, serão indicadas pela sigla **MoS**, seguida apenas pela paginação. Os textos citados, em português, são traduções livres feitas para esta tese, de modo a facilitar a progressão da análise-interpretação.

até soldados do exército americano (ROBB, 2014, p. 121), o herói se torna obsoleto no pós-guerra, e passa a ser defensor do *status quo* americano. Já no período da segunda guerra mundial, Superman é a figura do “outro” que é bem-vindo: o estrangeiro, que não teve sua entrada no país aprovada pelo serviço de imigração (pois chegou em uma nave, e sua existência foi mantida em segredo até a vida adulta), porém é bem-vindo ao país por se posicionar de acordo com os ideais americanos e ajudá-los na guerra, apesar de não poder colocar um fim à guerra usando seus poderes (ROBB, 2014, p. 109).

Após o escândalo de Watergate, como já discutido, os americanos abandonam seu patriotismo para retomá-lo aos poucos, o que culmina com a ascensão de Ronald Reagan (1981-1988), anos mais tarde. Este período coincide com o lançamento do primeiro filme do **Superman** (1978), no qual o super-herói parece voltar a ser relevante com a volta do patriotismo e a esperança de “tornar a América grande outra vez”. Assim, a situação é novamente alterada, e em meio aos temores da ameaça nuclear durante a Guerra Fria, Superman passa a ser a arma americana para proteger os americanos de um possível ataque nuclear, por exemplo, na já citada HQ **O Cavaleiro das Trevas** (MILLER, 1986). Se até os anos de 1980 Superman era o “outro” que seria “bem-vindo”, apesar da gradual alteração do quadro, que passa da simples aceitação às diversas abdições do personagem discutidas acima, a situação muda em 2013.

#### 4.2.1 O medo e a quebra com a tradição

O Superman representado em **MoS** é recebido sob a ótica do medo: medo de quem é diferente, medo de quem detém o poder, embora o herói tenha sido criado em solo americano. A mudança, conforme discutido ao longo deste capítulo, não ocorre de súbito, mas gradualmente. Terence Mcsweeney (2020) aponta que, após os eventos do 11 de Setembro, e suas consequências políticas em todo o mundo, as HQs de super-heróis seriam marcadas pela presença majoritária dos personagens, assim chamados, “heróis feridos”, pois a cultura teria se tornado “aparentemente incapaz de aceitar super-heróis tão altruístas e perfeitos como o Superman tinha sido

por tantos anos”<sup>109</sup> (MCSWEENEY, 2020, posição 859). Um exemplo disso é o que vemos representado no filme **Superman Returns** (2006, dir de Brian Singer): a tentativa de seguir a história iniciada nos anos de 1970, mesmo bem-sucedida comercial e criticamente, não teve o retorno pretendido.

A tentativa de atualização do Superman que segue anos mais tarde, em 2013, é uma tentativa de torná-lo novamente relevante para as novas gerações. Para tanto, várias reinterpretações foram impostas à personagem, buscando dar-lhe uma roupagem condizente com o que se acreditava ser desejado pelos novos públicos:

[...] Superman é mais conflituoso do que já fora antes, oferece desafios a alguns dos princípios essenciais que definiram as encarnações cinematográficas do personagem por fazê-lo matar (embora com relutância) e por ter seu pai argumentando que manter sua identidade secreta pode ser mais importante do que salvar vidas inocentes<sup>110</sup> (MCSWEENEY, 2020, posição 867)

Ao lançar a ideia de uma nova versão do Superman, o produtor Christopher Nolan conta que buscava dar “verossimilhança à história ao lidar de forma direta com as implicações de ter um alienígena caminhando entre nós” (NOLAN *apud* WALLACE, 2013, p. 11), enquanto o diretor Zack Snyder, corroborando o pensamento de McSweeney mencionado acima, fala da oportunidade de “contar a complicada história de um salvador em conflito, um relutante messias, de uma perspectiva moderna” (SNYDER *apud* WALLACE, 2013, p.12), acrescentando que

[...] nas primeiras versões do Superman, ele era moralmente nítido. Mas, conforme a sociedade foi ficando mais aberta e pudemos falar mais sobre os esqueletos em nossos armários, Superman estranhamente não se envolveu nessas conversações. Todos migraram para super-heróis mais sombrios cujas emoções eram mais complexas. Mas ele é um orfão, tem seus problemas, ele é complicado, e é difícil ser o Superman (SNYDER *apud* WALLACE, 2013, p. 21).

---

<sup>109</sup> “Soon after the genre would come to be populated with and almost exclusively defined by characters that Francis Pheasant-Kelly described as the “wounded hero,” in a culture seemingly unable to accept superheroes so “altruistic and flawless as Superman had been for so many years.” (MCSWEENEY, 2020, posição 859)

<sup>110</sup> “[...] Superman is more conflicted than he had ever been, offering challenges to some of the essential tenets that have defined cinematic incarnations of the character by having him kill (albeit reluctantly) and by having his father argue that keeping his identity secret might be more important than saving innocent lives.” (MCSWEENEY, 2020, posição 867)

Para compreender este novo Superman e seu significado, buscaremos, a seguir, discutir como se dá a tentativa de criar esta versão do personagem, expondo as formas com que **MoS** se relaciona ao seu tronco mitológico, seja rompendo com a tradição e suas sobredeterminações, comentando sobre esta tradição ou tentando corrigir e conciliar visões contraditórias criadas ao longo das décadas.

**Man of Steel** (doravante **MoS**) traz vários elementos já conhecidos da mitologia do Superman. O enredo começa no já condenado planeta Krypton, com Jor-El tentando alertar seus superiores do iminente colapso que destruirá o planeta, e sendo ignorado. Em vista deste acontecimento, Zod, general kryptoniano, junto à sua equipe de insurrectos, aplicam um golpe paramilitar para depor o conselho de Krypton e assumir o poder – e isso parece dizer respeito a uma espécie de controle genético sobre a população, uma vez que, há muitas gerações, não havia nascimentos naturais naquela cultura, sendo as crianças geradas a partir de códigos genéticos pré-estabelecidos, capazes de determinar as funções sociais de cada indivíduo naquele grupo. Este seria, assim, o primeiro aspecto revisionário que encontramos nesta nova versão de Krypton. Como nos lembra Klock,

O realismo revisionário de [Frank] Miller [...] é apenas outra versão do que os quadrinhos fazem com frequência na narrativa, uma revisão literal dos fatos da história de um personagem dos quadrinhos com base em uma interpretação recente. Pegue, por exemplo, o design do planeta natal do Superman, Krypton. A tradução do planeta enquanto um mundo “futurista” parece hoje bem diferente do que foi feito em 1938. Hoje, no entanto, Krypton é retratada novamente e espera-se que seja compreendida pelos leitores como a verdadeira representação de como Krypton sempre foi.<sup>111</sup> (KLOCK, 2002, p. 31)

Assim, esta nova versão de Krypton apresentada em **MoS**, se propõe a ser um novo Krypton, mas também a de sempre – há os elementos já conhecidos, como o cientista Jor-El, que tenta levar a razão aos anciões e evitar a catástrofe; o planeta que explodirá em breve; o filho enviado em uma nave; o grupo criminoso que é mandado para uma prisão interdimensional antes da destruição, o que permite sua sobrevivência – mas também há o novo, como a câmara de gênese (outro nome para

---

<sup>111</sup> No original: Miller's revisionary realism [...] is only another version of what comic books often accomplish in the narrative, a literal revising of the facts of a comic book character's history on the basis of recent interpretation. Take, for example, the design of Superman's home planet, Krypton. The rendering of a "futuristic" world looks very different today than the rendering done in 1938. Today, however, Krypton is portrayed anew and is expected to be understood by readers as the true rendition of how Krypton has always looked (KLOCK, 2002, p. 31).

a câmara de gestação apresentada em 1986); a representação dos costumes, como a ideia de não reproduzir de forma “natural”, que até aqui tratam de reinterpretações de elementos apresentados em outras versões, e o *codéx* (que discutiremos a seguir).

Elementos apresentados ao longo de diversas versões desse mito são, assim, reconfigurados aqui e re combinados de forma a fazer sentido para a história de publicação do personagem, como uma única história, fazendo coexistir robôs flutuantes, como Kelex (da versão de 1986) com criaturas voadoras semelhantes a dragões (versão de 2004). Porém, diferente de todas as histórias discutidas até aqui, em **MoS**, a nave de Clark não deixa o planeta em seu último respiro, mas com tempo de sobra para a sua própria sobrevivência, mesmo que saibamos ser este intento impossível de se realizar. Os últimos momentos de Krypton são estendidos de modo a permitir que a narrativa de Zod seja desenvolvida, e mostrar que Kal-El pode ser o “último filho de Krypton” (em mais de um sentido), mas não o seu último sobrevivente. Há tempo o suficiente para que Jor-El seja assassinado, enquanto tenta impedir que Zod destrua a nave de seu filho; para que Zod seja preso, condenado e enviado à Zona Fantasma<sup>112</sup>, juntamente com seus asseclas. Diferente das versões apresentadas anteriormente, em que tudo acontece rápido demais para que se consiga reagir; a narrativa, nesta romancização, mostra a (relativamente) lenta queda de um planeta condenado e soberbo que se negou a ouvir um cientista, e que, talvez, pudesse ter salvado parte de sua população.

Assim, nesta nova possibilidade de recontar a tradição, Zod visava refazer Krypton, excluindo determinadas linhagens que considerava culpadas pelo colapso do planeta. Jor-El segue, então, para uma última tentativa de salvação de Krypton – roubar o *códex* (artefato que guarda toda a informação genética de milhões de kryptonianos ainda por nascer) que será desintegrado e espalhado pela corrente sanguínea de seu recém-nascido filho, Kal-El. Nesta releitura do que foi estabelecido em **Man of Steel** (BYRNE, GIORDANO, 1986), que introduziu a noção da geração artificial de bebês kryptonianos, Kal se trata de um bebê gerado à maneira “tradicional” e “primitiva”, o primeiro em gerações, rompendo com os costumes e leis vigentes, diferentemente da versão apresentada em 1986, em que Kal é retirado da câmara de gestação, mas só nasce efetivamente na Terra.

---

<sup>112</sup> A Zona Fantasma é uma prisão situada em uma dimensão paralela, apresentada na revista **Action Comics** #283 (1961): para lá são mandados criminosos de Krypton, para que sejam recondicionados e se livrem de suas tendências criminosas.

A cena do nascimento de Kal-El, ainda em Krypton, na romancização, é “primitiva”, apesar do contexto “sofisticado”, encenado por sua tecnologia (**MoS**, p. 7), em contraste à versão de 1986 em que Kal-El é gerado segundo os costumes. Outra diferença apresentada é a de que a “nova” Krypton não escolheu a reprodução artificial por conta da esterilidade que afetara os kryptonianos, mas enquanto abandono da

[...] imprevisibilidade da reprodução sexual – com seu emparelhamento imprudente e aleatório de cromossomos – em favor de um sistema mais ordenado e científico, que permitia total controle sobre a composição genética e destino de cada criança. Nada era deixado ao acaso. Cada embrião em desenvolvimento era claramente designado para cumprir sua função prestabelecida na sociedade – como um trabalhador, guerreiro, pensador, administrador ou o que quer que fosse melhor para o bem-maior <sup>113</sup> (**MoS**, p. 25).

Como na versão de Byrne e Giordano, essa leitura parece formalizar a falta de “humanidade” e “sentimentos” na figura do *outro* (que discutiremos a fundo mais adiante), excluindo, desta vez, Jor-El e Lara. Esta imagem se torna mais intensa ao Jor-El revelar, para o general Zod, sobre a existência de seu filho recém-nascido com Lara, o que é tratado pelo general como “heresia” e lhe causa enjôo, levando à ordem para que a nave, que levaria Kal-El à Terra, fosse destruída (**MoS**, p. 46). Mais tarde o nascimento de Kal também é referido como “não natural” (**MoS**, p. 52).

Há aqui alguns elementos sobre os quais podemos nos debruçar, tal como o *códex*, que formaliza aspectos messiânicos e coloniais da narrativa. Assim, vejamos: o *códex*, um objeto em formato de crânio com glifos inscritos, como dito, é responsável por gerar o código genético das gerações de kryptonianos por vir, e quando Kal-El tem este artefato incrustado em si, mediante a ação de seu pai, ele passa a carregar também todo o seu povo, e, conseqüentemente, o futuro de Krypton. Toda a narrativa se desenrola em torno do *códex* – Jor-El tenta evitar que este seja alcançado por Zod, que vai até a Terra e tenta recuperá-lo e refazer Krypton, no final decidindo retirá-lo de Kal-El forçadamente, mesmo que isso signifique acabar com sua vida. As intenções de Zod para com o este artefato, mais do que o nobre ideal de sobrevivência de seu povo, também diz de um lado sombrio: Zod pretende usá-lo para restaurar o planeta

---

<sup>113</sup> “Krypton had long ago abandoned the unpredictability of sexual reproduction—with its reckless pairings and random mixing of chromosomes—in favor of a more orderly and scientific system that allowed for complete control over each child’s genetic makeup and destiny. Nothing was left to chance. Each developing embryo was expressly designed to fulfill his or her preordained role in society—as a worker, warrior, thinker, administrator, or whatever best served the greater good.”

destruído ao seu modo, selecionando as linhagens que considera dignas, em uma espécie de biopolítica eugenista, por isso não permite que o Códex fuja ao seu alcance e ao seu ideal. Zod, assim, agira e age em perspectivas autoritárias, tentando um golpe de Estado, apelando para o “patriotismo” e “honra”, e é descrito como um líder terrorista (MoS, p. 12).

\*\*\*\*\*

A romancização a que estamos nos dedicando se estrutura por meio de saltos temporais ou *flashbacks*, lançando-nos do presente ao passado e novamente ao presente. Este recurso é utilizado como uma forma de preparar para as cenas que se sucedem, mostrando de onde vem as lições que o protagonista aprendeu – quase como que explorando uma jornada de aprendizagem, os contextos que o forjaram. Aproximando este modo de contar das discussões de Chatman (1980), as narrativas funcionam a partir de dois tempos diferentes, sendo estes o *tempo da história* e o *tempo do discurso*, sendo o primeiro relacionado à sucessão cronológica dos eventos, e o segundo ao tempo em que tais eventos são contados (p. 122).

A romancização faz parte do *modo de engajamento* (modo como temos acesso à história) denominado por Hutcheon (2013) como modo *contar*, isto é, em que o nosso engajamento com a história se passa no “campo da imaginação” (p. 48). Este modo é diferente do modo pelo qual temos acesso à sua contraparte cinematográfica, integrante do modo *mostrar*, em que há a “percepção direta”, “auditiva e visual” (p. 47-8). Em nossas relações com esses modos, podemos apontar algumas diferenças que suas experiências promovem. De volta a Chatman (1980), uma das potencialidades do romance é a sua capacidade descritiva, sendo possível o “congelamento da narrativa” ao se interromper o tempo da história e o andamento dos eventos, o que nos permite explorar detalhes do ambiente ou aspectos psicológicos das personagens aos quais, normalmente, não teríamos acesso em um filme, por exemplo. Na romancização objeto de nossos estudos, os recuos temporais servem também a esta função: mais do que simplesmente voltar ao passado e conhecer as lembranças do protagonista, são explorados os sentimentos do herói nos momentos e memórias abordados.

Em uma memória que se passa no ano de 1992, e Clark aparece em um ônibus escolar, junto a sua turma da escola, sendo incomodado por um “valentão”, Pete.

Enquanto atravessava uma ponte, há o estouro de um pneu, o que faz com que o veículo perca o controle e caia ponte abaixo. Clark consegue impedir que o ônibus afunde, salvando todos os seus colegas, que passam a temê-lo pelos seus feitos sobrenaturais. Esta versão ecoa aquela da HQ de 1986, em que Clark não pretende ser herói, mas também não consegue simplesmente deixar que coisas ruins aconteçam aos outros. Mais do que isso, há também uma intervenção revisionária nesta narrativa: uma correção sobre o Superboy.

Como discutido no último capítulo, várias adições foram feitas ao mito do Superman ao longo dos anos, e algumas de suas histórias de origem buscavam atualizar este mito, incluindo e justificando estes elementos, o que inclui também o aparecimento de um jovem Clark, atuando como Superboy. Há neste elemento um conflito na tradição que se refunda: como coexistiram, dentro de uma mesma narrativa, um Superman que decide ser herói apenas na vida adulta, após deixar Smallville, e um Superboy que enfrentara o crime desde a adolescência, sendo conhecido mundialmente (**Superman #146**)? A versão de 1961 se aproveita de lacunas que não contradizem a existência de um Superboy nesse meio tempo entre a adolescência e a vida adulta em Metropolis, enquanto em 1986, Byrne e Giordano optam por cortar da narrativa sua atuação enquanto adolescente. **MoS**, por sua vez, usa deste momento para introduzir uma versão diferente do Superboy – um garoto com poderes, sem traje e sem intento de ser herói, e que parece resolver o conflito das duas identidades de super-herói assumidas por Clark.

As reações de seus colegas são a leitura contemporânea da situação, e a nova versão do “Superboy” (ou esta atuação heróica do jovem Clark, mesmo que sem o traje do herói) busca direcionar corretivamente, conciliando as visões criadas ao longo dos anos, mas também é uma *forte desleitura* do Superboy tradicional, agora colocado dentro do *realismo* discutido por Klock (2002), com “consequências reais” e dando uma alternativa ao paradoxo criado. Nesta tentativa, busca-se organizar a tradição de uma forma que se faça em um todo coerente, mas que tem mais um objetivo além da conciliação entre as existências do Superboy e de um Superman que surge na vida adulta. Esta mudança também prepara para inserção de subtextos messiânicos no mito de Superman, que já eram reverberados em suas diversas versões, a saber, o período de “silêncio” e o início do ministério de Jesus, como discutiremos mais adiante.

Ainda neste *flashback*, por conta do ocorrido, a mãe de Pete decide visitar a família Kent, de modo a entender o fato. Vendo seu filho em conflito por ser temido,

Jonathan decide contar a Clark sobre sua origem alienígena. Mais uma *desleitura* é feita aqui: não há uma tentativa de explicar como conseguiram manter Clark sem levantar suspeitas, sem adotá-lo oficialmente ou com explicações climáticas, como nas versões discutidas no capítulo anterior. A bancada de Jonathan Kent, então, revela suas pesquisas sobre contatos alienígenas:

Dezenas de fotocópias de artigos e recortes de jornais estavam pendurados lá, muitos desbotados pela idade. Clark rapidamente os examinou. Não demorou para que entendesse o ponto em comum. OVNI's. Havia artigos sobre o incidente de Roswell. E um avistamento em Delphos, Kansas em 1971, que deixou um anel luminoso no chão em seguida. E brilhantes bolas de fogo vermelhas vista acima de Manitoba, Canadá, por várias semanas em 1975 e 1976. Cada artigo se tratava sobre algum suposto encontro extraterrestre<sup>114</sup> (MoS, p. 88)

Outro aspecto das narrativas de herói revisionário que podemos encontrar aqui é o que se refere à influência histórica, que é parte do realismo proposto por Klock (2002, p.31-2). Os casos supracitados, encontrados em jornais, representam, na verdade, casos reais. Todos estes casos aconteceram, embora não se trate exatamente de reais aparições de OVNI's, mas foram interpretados em dados momentos como se fossem. Destes, talvez o mais importante para o desenvolvimento do argumento, seja o caso de Roswell, quando se acreditou que tinham sido encontrados detritos de naves alienígenas que caíram no planeta, o que faria com que a chegada de Clark passasse despercebida, pelas movimentações do período frequentemente desmentidas, assim como pelas tentativas de viagens espaciais, que ocasionalmente jogava detritos espaciais na Terra.

Esta memória nos prepara para a cena a seguir, justificando o porquê de Clark seguir rumo a um objeto desconhecido que, afinal, é encontrado. De volta ao presente, após algum intervalo de tempo, Clark está trabalhando em um bar, limpando mesas. Enquanto ouvia dois militares conversando sobre uma descoberta, ao Norte, de um

---

<sup>114</sup> "Dozens of Xeroxed articles and newspaper clippings were pinned up there, many of them faded with age. Clark quickly scanned them. It didn't take long to pick out the common thread. UFO. There were articles on the Roswell incident. And a sighting in Delphos, Kansas back in 1971, which left a luminous ring on the ground afterward. And glowing red fireballs seen above Manitoba, Canada, for several weeks in 1975 and 1976. Every article was about some sort of alleged extraterrestrial encounter".

objeto estranho, um possível OVNI. Sua atenção é atraída para outra situação, em que um caminhoneiro abusivo importuna uma das garçonetes do bar. Tentando resolver a situação, Clark é ameaçado e até agredido pelo caminhoneiro: “Cerveja escorreu pela face de Clark. Sua expressão escureceu e ele cerrou seus punhos ao seu lado. Ludlow não tinha ideia de quem – ou com o quê – ele estava mexendo”<sup>115</sup> (MoS, p. 93). Clark é demitido, e, após mais ofensas, se enfurece e pensa em revidar: “Mãos carnudas empurraram o peito de Clark. Ele ferveu, querendo nada mais do que arrebentar a cara do caminhoneiro. Fogo solar ardia por trás de seus furiosos olhos azuis, pronto para ser liberado”<sup>116</sup> (MoS, p. 93) – mas abandona sua cólera quando sua colega de trabalho lhe diz que não vale a pena. Clark sai do bar, porém, deixando o caminhão de seu agressor totalmente destruído, o que ilustra uma versão menos compassiva de um herói ainda em construção.

Esse momento nos revela novas *desleituradas* do personagem, no que diz respeito ao seu caráter de “escoteiro” pós-Segunda Guerra e sua atuação em causas “pequenas”, como na versão de 1938. Mais uma vez, nos é mostrado que, embora Clark tente não revelar seus poderes, ele também não consegue se manter quieto frente a determinadas situações. Como na revista **Action Comics #1**, em que Clark enfrenta abusadores domésticos, o herói também se posiciona contra uma situação de abuso, porém sem o traje, sem o desejo de se mostrar como um herói, notadamente, um herói que ultrapassa o cotidiano.

Parafraseando Klock (2002), é o mesmo herói de sempre, os mesmos elementos, mas de modo diferente. No que diz respeito ao seu comportamento, versões apresentadas no cinema, como o Superman interpretado por Reeves, em 1978, ou da série animada de 1996, trazem uma versão que parece ter total controle sobre si, eticamente correta, e “escoteira” como o Superman foi reescrito no pós-Segunda Guerra Mundial. Em contraste, o Superman de **MoS** parece perder a paciência e ser vingativo ao destruir o caminhão do abusador, em consonância ao Superman de 1938 que, rememorando Johnson (2012), agia de forma violenta e que

---

<sup>115</sup> “Beer ran down Clark’s face. His expression darkened and he clenched his fists at his side. Ludlow had no idea who – or what – he was messing with”.

<sup>116</sup> “Meaty hands shoved Clark in the chest. He seethed, wanting nothing more than to pound the crap out of the trucker. Solar fire smoldered behind his furious blue eyes, ready to be unleashed”.

trazia em suas histórias formas de vingança ou compensação pelos maus causados por esses malfeitores.

Por outro lado, a situação não é resolvida dentro do bar porque Clark não pretende se revelar, ou revelar seus poderes. Também não pareceria lógico, para o contexto “real” proposto pela obra, pensar em um Superman “leve” e “sorridente” que “desconta” sua raiva quando ninguém vê, de forma extremamente destrutiva. Há uma revisão: um Superman que não tolera injustiças, mas que não permite que elas passem “impunes”, agindo de modo diferente ao que esperamos devido a sobredeterminação criada pela tradição do personagem. Ainda assim, **MoS** reverbera ambas as versões, a violenta de 1938 e a escoteira pós-guerra, sem, no entanto, se tratar de nenhuma das duas em específico: um Superman que concilia as duas visões, não retribuindo apesar do ódio que sente na situação, porém não se mantendo totalmente passivo. Esta cena também completa o sentido do paralelo com a narrativa dos ensinamentos de Jonathan Kent, pois o pai terráqueo explica a Clark que as pessoas temem o que não entendem, e sua passividade frente à situação (ao menos enquanto é observado) mostra que ele entendera a lição.

Após conseguir carona, Clark segue para o Norte, em busca do objeto não identificado, trabalhando disfarçado. Neste local, conhecerá a repórter investigativa Lois Lane, que também está interessada no objeto encontrado. O ponto de vista é alterado para o de Lois Lane neste capítulo (a saber, o capítulo onze). A mudança de ponto de vista funciona aqui (como no capítulo sete, que discutiremos mais adiante), como uma maneira de manter o suspense e ilustrar como Clark se escondia, mesmo vivendo entre os homens. O ponto de vista utilizado pode ser descrito como o que propõe Gérard Genette (1995), quando a narração se dá a partir do ponto de vista e conhecimento de uma personagem. Clark, disfarçado, é referido apenas como “Joe” – sua presença passaria totalmente despercebida no texto, senão por pequenas dicas que buscam atrair nossa atenção para Joe/Clark, como nos trechos: “Lois checou rapidamente o Joe. Ele não era feio”, “[c]uidado”, disse ela. “Essa [mala] aí é pesada.”/Ele a levantou com facilidade. Lois estava impressionada” (MoS, p. 97) – e, em uma passagem mais reveladora: “Ela ampliou o zoom na figura, usando a lente teleobjetiva da camera, e se surpreendeu ao ver Joe carregador de bagagens desaparecer no deserto Ártico” (MoS, p. 103).

Esse ponto de vista ajuda a manter o mistério que se constrói em torno da figura de Clark, mas expressa também uma potencialidade do romance – a

romancização, experienciada em um tempo diferente daquele do cinema, nos permite focar em elementos diante dos quais passaríamos despercebidos na versão cinematográfica. Focando em Lois Lane, poderíamos não ver que Joe se trata, na verdade, de Clark Kent, disfarçado. Os pensamentos dela, revelados nos trechos acima, são expressos no romance enquanto a história, nos termos de Chatman (1980, p. 123), é congelada, o que nos permite dar atenção a estes detalhes.

Assim, Clark invade as instalações, e descobre que um objeto que trazia consigo desde sua chegada à Terra – que lhe fora entregue pelo Jonathan Kent, era, na verdade, uma *chave* capaz de ativar aquilo que descobre, afinal, se tratar de uma nave. Esta *chave* é uma versão atualizada do cristal apresentado em **Superman – O Filme** (1978), uma nova leitura mais tecnológica do objeto. Lois, que também invadira a nave, é atacada por um de seus guardiões, semelhantes aos apresentados nas cenas de abertura, ainda em Krypton – e este é mais um momento que nos revela uma perspectiva revisionária desta personagem. Ela é perseguida dentro da nave, por um de seus robôs-guardiões, e atacada “[e]la correu loucamente pela nave alienígena, perseguida por um maldito robô [...] um de seus tentáculos a atacou, empurrando-a para o anteparo. Agonia queimava em suas costelas, como se tivesse sido chicoteada por fogo líquido” (MoS, p. 111) – o que lhe causa uma hemorragia interna. Vale mencionar que um robô semelhante fez Clark sentir algo novo: “Ele gritou conforme experienciava algo quase que totalmente novo para ele. Dor” (p. 107). Esta passagem se faz importante porque nos ajuda a destacar Lois Lane do seu molde tradicional, sendo diferente de suas antecessoras.

A nova versão desta repórter investigativa não se trata de uma repórter irresponsável, como a de 1978, e menos ainda de uma “donzela em perigo”, cuja função é ser salva. Trata-se de uma *desleitura* mais ousada, focada e, talvez, mais forte da personagem. O fato de o robô ter causado dor em um homem que é “à prova de balas” nos mostra que a situação de perigo à sua vida era não somente real, mas que ela cumpre, em sua ousadia, uma função para além daquela de ser salva. Este momento leva Lois a tentar descobrir quem é o “Joe” que a salvou, e diferente de suas outras versões, apresentadas em animações, quadrinhos etc., ela consegue chegar de fato à Clark, e virá a se tornar um intermediário entre ele e a humanidade, mais adiante na narrativa. Mais do que isso, o plano que acaba com as máquinas terraformadoras parte de Lois. Ao ser salva por Clark, é retirada da nave, que levanta vôo mais ao Norte, onde não será encontrada novamente pelos humanos.

No interior da nave, uma projeção de Jor-El ajuda o jovem a entender quem ele é, de onde veio, e outras questões relativas à Krypton. Clark descobre ser a última criança nascida nos últimos dias de Krypton, e que fora gerado naturalmente para que seu destino não fosse predeterminado, dando-lhe a capacidade de escolher o seu próprio destino. Seu genitor afirma que Clark é um filho da Terra tanto quanto é de Krypton, e que ele pode representar o melhor de cada mundo. Há mais uma tentativa de conciliação aqui, diferente da narrativa apresentada em 1986, por exemplo, em que Clark escolhe abandonar seu legado kryptoniano. Jor-El e Lara, na versão de Byrne (1986), esperam que Kal governe e ensine os modos kryptonianos aos terráqueos. Na versão de 1986, parece voltar o argumento, como discutido, já frequente, de que para ser aceito como norte-americano, Kal deve abdicar o legado alienígena. Na versão de 2013, há uma tentativa de afirmação de uma identidade e nacionalidade dupla, que discutiremos mais adiante em relação ao seu status de imigrante, mas que já representa um rompimento com a total aceitação de sua americanidade ao longo dos anos. A isso, podemos adicionar o fato de Kal carregar em si todo o legado de Krypton, do qual ele não pode abdicar por estar literalmente em seu sangue. Ele é, também, o seu povo.

Outro rompimento de **MoS** com as representações comuns do personagem, em face de sua tradição de publicação, é a ausência de uma Fortaleza da Solidão. Ou melhor, sua substituição: na romancização, temos uma nave kryptoniana assumindo esta função, enquanto local que serve de abrigo ao Superman, quando busca por conselhos (com o seu pai Jor-El, por exemplo, através de tecnologia kryptoniana) ou apenas quando ele necessita se afastar do mundo. A primeira versão da Fortaleza, ainda que não carregasse tal nome, foi apresentada em **Superman #17** (1942), localizada dentro de uma montanha, e nomeada de *secret citadel* (cidadela secreta, em tradução livre).

O termo “Fortaleza da Solidão” é utilizado pela primeira vez em **Superman #58** (1949). Ao longo dos anos, a fortaleza assumiu diferentes formas e foi colocada em diferentes localizações, sendo em alguns momentos fixa e em outros, móvel<sup>117</sup>. Em algumas versões, como a do filme de 1978 ou a versão apresentada na série televisiva **Superman & Lois** (2021), esta é construída a partir do uso de um cristal que acompanha Clark em sua viagem à Terra, e que quando é lançado ao gelo, no ártico,

---

<sup>117</sup> Cf. **Superman: For Tomorrow** (2004-5), **Superman #217** (2005), entre outros.

começa a se transformar e expandir, formando uma enorme edificação. Vale citar também que a localização para onde a nave encontrada por Clark parte e cumpre a função de fortaleza é aproximada (pois não é possível haver precisão nesse caso) da localização da Fortaleza da Solidão, o Ártico, tal como nestas versões.

Em **MoS** (2013), não há uma fortaleza fixa, um espaço edificado, mas uma nave kryptoniana, que cumpre este mesmo papel, entretanto, com algumas diferenças. Por exemplo, o que acompanha Kal em sua nave quando ele chega à Terra não é um cristal, mas uma espécie de “chave”, e esta não faz surgir uma fortaleza de gelo. A chave é utilizada para ativar a nave kryptoniana e instalar as memórias e consciência de Jor-El, que funcionam na narrativa como uma espécie de inteligência artificial e que, como em outras versões, assume a função de mentoria para o jovem kryptoniano. Diferente da versão apresentada em 1986, aqui se apresenta uma revisão do elemento apresentado em uma *leitura forte*, pois em **Man of Steel** (1986), Jor-El parecia simplesmente “surgir” da consciência de Clark ou talvez como uma projeção astral através do tempo, o que não é esclarecido pela narrativa – Martha se refere à projeção como um “fantasma”, Clark especula a possibilidade de uma projeção holográfica por tecnologia ainda desconhecida, ou de uma gravação que estranhamente “reage” a ele, mesmo não havendo máquinas por perto para justificá-la – e que passa a transmitir “dados” para a consciência do herói – mas sem certeza do que se trata na verdade.

Estes elementos – a chave e a projeção – são resultados também da influência de **Superman** (1978), em que Kal-El, ao usar o cristal, “instala” uma versão da consciência de Jor-El que o ensinará e guiará, preparando-o para sua jornada na Terra. Porém, diferente desta versão de 1978, **MoS** apresenta este recurso de maneira mais “tecnológica” (ou computadorizada) e menos mágica. Como discutido anteriormente, parte do revisionismo consiste em discutir a tradição e enfrentá-la ou aceitá-la. Neste processo, o poeta (ou neste caso o autor) enfrenta uma *leitura forte* que cria sobredeterminações sobre os textos que seguirão, e faz “um movimento corretivo no poema [posterior], que implica que o poema precursor seguiu primorosamente até certo ponto, mas deveria ter se desviado, precisamente na direção a qual o novo poema segue”<sup>118</sup> (BLOOM, 1973, *apud* KLOCK, 2002, p. 67).

---

<sup>118</sup> No original: “a corrective movement in [the latter] poem, which implies that the precursor poem went accurately up to a certain point, but then should have swerved, precisely in the direction that the new poem moves” (BLOOM *apud* KLOCK, 2002, p.67)

A romancização foge das alternativas abertas ou do relativo misticismo tecnológico, aproveitando, porém, a ideia que estes elementos trazem, e tenta reescrevê-los à sua maneira. Esta reinterpretação encaixa a tecnologia em uma lógica mais próxima à do “mundo real”: Jor-El funciona como uma espécie de software instalado por um pendrive, tal como tecnologias já existentes em 2013, diferentemente de cristais “mágicos” (ou formas de tecnologia menos “computadorizadas” e menos compreensíveis para nós), no filme de 1978, ou mesmo projeções sem explicação, como apresentado em **Man of Steel** (1986).

Apesar de não se tratar da Fortaleza tradicional, do castelo de gelo clássico, esta é referida como tal: “Clark emergiu da Fortaleza sentido-se como uma pessoa diferente” (COX, 2013, p. 124). Mais adiante na narrativa, esta nave é tomada por Zod e destruída durante a tentativa de impedir o vilão, o que exclui este elemento das histórias do Superman por vir. A nave que Kal encontrou é destruída e a nave de Zod torna-se propriedade do governo, sendo utilizada para criação do vilão Doomsday em *Batman v. Superman* (2016) e para a ressurreição do herói em *Liga da Justiça* (2021). Trazendo este elemento para uma lógica revisionista, a exclusão da Fortaleza como conhecida e sua reformulação como uma nave pode ser compreendida também como a aplicação de uma lógica do “mundo real”, em que seria palatável para a contemporaneidade uma nave/fortaleza pronta para cumprir essa função do que um cristal que se expandiria por meios tecnológicos totalmente desconhecidos e (ainda) incompreensíveis. Trata-se também de uma forte *desleitura* que visa *corrigir* um elemento que soa demasiado “mágico” para a realidade, ressignificando elementos conhecidos e sobredeterminados. Há a simplificação do argumento: a tecnologia está em uma nave, o que, conseqüentemente, rompe (parcialmente) com um dos elementos apontados por Reynolds (1992) na estrutura dos mitos de super-heróis, a *ciência mágica*, ponto discutido anteriormente. Também se discute e tenta se fazer sentido da tradição nesta reinterpretação: uma nave como fortaleza seria o suficiente para justificar a possibilidade de ser movida ao longo dos anos, em suas mais diversas versões.

Sabendo de suas origens, Clark sairá de sua nave, vestindo pela primeira vez o traje clássico – agora, não mais construído pela sua mãe terráquea, mas apenas mais um dos diversos disponíveis em sua nave:

Mais além, ele encontrou trajes ajustáveis ao corpo de diferentes tamanhos e matizes. Seu olhar fascinado foi atraído por um traje em particular – era um de profundo azul-metálico e que tinha um familiar emblema em “S” em relevo sobre o peito. O “S” foi feito em vermelho contra um escudo amarelo. Uma adequada capa vermelha estava presa à gola. O emblema era idêntico àquele de sua chave.<sup>119</sup> (MoS, p. 110)

Novamente a o fluxo da história é congelado, nos termos de Chatman (1980), de modo focar nos detalhes da cena como um *tableau vivant*. Enquanto na versão cinematográfica esta cena pode se perder pelo seu tempo experiência, no romance, o momento é descrito em um momento de suspensão do andamento da história, e podemos nos atentar a detalhes. Diferentes matizes, que podem se perder nas imagens de cores dessaturadas da direção de Zack Snyder, a escolha de um traje em uma cor específica, azul-metálico, e como essa escolha reflete um aprofundamento do personagem, que não só aceita o que lhe é oferecido, mas é capaz de pegar aquilo que lhe fascina. Há certa imersão no interior da personagem: podemos acessar tal como ele vê os elementos descritos, mas também podemos ver o que a narrativa nos *afirma*, também os termos de Chatman (1980, p. 128). Esta potencialidade, para o autor, busca “declarar que algo de fato o é [...] ou realmente possui certas propriedades” (CHATMAN, 1980, p.128), e é feita “em função de alguma causa, sendo sua consequência”, que nesta situação, ilustra a força causada pela imagem sobre o protagonista.

A nova explicação para o traje justifica sua resistência, um traje kryptoniano usado em missões por exploradores, diferentemente de um simples traje costurado à mão, como em versões anteriores. Também é justificada a presença da capa, que, em outras versões, não era explicada. O primeiro capítulo do romance aponta o uso de um traje semelhante, tratando-se de um traje formal:

Jor-El tinha vestido seu traje mais formal para esta audiência, e estava vestindo um manto azul sobre seu traje ajustado ao corpo. O brasão de sua família estava incrustado sobre um cintilante peitoral

---

<sup>119</sup> “Further on he found form-fitting bodysuits of different sizes and hues. His fascinated gaze was drawn to one suit in particular—it was a deep steel-blue, and bore a familiar “S” emblem embossed upon the chest. The “S” was rendered in red against a yellow shield. A matching red cape was attached to the collar. The emblem was identical to the one on his key”

dourado. Um cinturão dourado rodeava sua cintura. Uma longa capa vermelha pendia de seus largos ombros.<sup>120</sup> (MoS, 2013, p. 11)

Na versão cinematográfica, porém, há certas diferenças nesta cena. A início, a cor do traje utilizado por Jor-El é escura, uma espécie de tom “grafite”, assim como sua capa, também em tom de cinza escuro. Não há os elementos dourados ou vermelhos ou azuis. A própria presença da capa mal pode ser percebida durante a invasão de Zod ao conselho, porém, podemos captar rápidos vislumbres desta em outras cenas. A capacidade descritiva do romance, assim, nos permite focar nestes detalhes e compreendê-los como parte da tradição comum de Krypton. Vale atentar também para a exclusão da “cueca” sobre o traje, uma leitura que se tornara enfraquecida ao longo dos anos.

De volta a Kal-El, mais uma vez, tenta-se criar uma *leitura forte*, apontando, ainda que indiretamente, a tradição de sua terra natal como o motivo para o herói se submeter ao ato de usar aquele símbolo (o “S” em seu peito), o traje naquela cor (escolhida entre “outros matizes”) e com uma capa, o que poderia não fazer sentido caso não fosse pela tradição.

Clark emergiu da Fortaleza sentindo-se como uma pessoa diferente. Eu provavelmente pareço uma, ele pensou. O traje azul-metálico, que tinha pertencido a um ancestral distante, lhe serviu perfeitamente. O brasão da Casa de El estava estampado em carmesim sobre seu largo peito. Uma rajada de vento ártico levantou a capa vermelha que agora escorria de seus ombros. A roupa colorida não era como nada que ele tivesse vestido antes, mas ele a sentia natural em seu corpo. Seu rosto estava barbeado. Agora que ele sabia de onde veio, não sentia mais a necessidade de esconder suas feições. Parecia como se ele estivesse se tornando um novo alguém<sup>121</sup> (MoS, p. 124)

---

<sup>120</sup> “Jor-El had donned his most formal attire for this audience, and was wearing a layered blue robe over his skinsuit. His family crest was embossed upon a gleaming gold breastplate. A golden belt girded his waist. A long red cape hung from his broad shoulders”. (p.11)

<sup>121</sup> “Clark emerged from the Fortress feeling like a different person. I probably look like one, too, he mused. The steel-blue suit, which had once belonged to a distant ancestor, fit him perfectly. The crest of the House of El was emblazoned in crimson upon his broad chest. A gust of Arctic wind lifted the red cape that now flowed from his shoulders. The colorful outfit was like nothing he had ever worn before but felt natural upon his frame. His face was clean-shaven. Now that he knew where he came from, he didn’t feel a need to hide his features any longer. It felt as if he was becoming somebody new” (MoS, p. 124)

Esta passagem nos revela que a barba é uma espécie de recurso para esconder quem ele é – o alienígena, o estranho, o *outro*. Porém, descobrindo seu passado e alinhando-se a sua origem, Kal-El não sente mais necessidade de se esconder. Usar o novo traje e mostrar seu rosto se torna uma forma de mostrar alinhamento com seus antepassados – ou com seus pais, ao menos – e a aceitação de sua nova identidade – um filho da Terra tanto quanto de Krypton, o melhor de ambos os mundos, uma esperança de maravilhas no primeiro e a quebra de um ciclo no segundo, com a recuperação da liberdade e fuga ao determinismo. A seguir, Clark começa a testar seus poderes e limites, enquanto lembra de cada palavra dita por seu pai biológico, que explica:

“Porque eu sou tão diferente deles?” ele havia perguntado.

“O sol da Terra é mais jovem, mais brilhante do que o de Krypton era,” Jor-El havia explicado no arsenal. “Suas células se alimentaram de sua radiação, fortalecendo seus músculos, sua pele, seus sentidos. A gravidade da Terra é mais fraca, sua atmosfera é mais nutritiva. Aqui você se tornou mais forte do que eu poderia imaginar.” Ele apontou o traje azul e vermelho. “A única maneira, de saber o quão forte, é continuar testando seus limites.”<sup>122</sup> (MoS, p. 124-5)

Aqui entra um *comentário*, nos termos de Klock, sobre a tradição: Superman não é, inicialmente, capaz de voar. Tal como em sua evolução nos quadrinhos, o herói dá saltos longos e altos, tentando ir cada vez mais longe até conseguir de fato voar. Após isso, o herói voa pelo planeta, descobrindo seus novos poderes.

Cuidadosamente esbarrando no vento – e possivelmente em si mesmo, também – ele correu em direção à elevação e saltou sobre o abismo escancarado, aterrissando do outro lado em um único salto. Seu coração se encheu de alegria e ele repetiu o feito, de novo e de novo, cada salto o empurrando cada vez mais alto, até que estivesse praticamente voando.

As palavras de Jor-El o encorajaram.

“Você dará ao povo da Terra um ideal pelo qual lutar.”

---

<sup>122</sup> “Why am I so different from them?” he had asked. “Earth’s sun is younger, brighter than Krypton’s was,” Jor-El had explained back in the armory. “Your cells have drunk its radiation, strengthening your muscles, your skin, your senses. Earth’s gravity is weaker, its atmosphere more nourishing. You’ve grown stronger here than I ever could have imagined.” He indicated the blue-and-red skinsuit. “The only way to know how strong is to keep testing your limits.” (COX, 2013, p. 124-5)

Mas ele só estava aquecendo. Quase voar não era o suficiente, não mais. Cerrando seus punhos, ele lançou seus braços à sua frente e se arremessou para o alto e para avante – ao ar livre<sup>123</sup> (p. 125)

O herói se choca contra o chão após sua tentativa falha, o que ilustra a tentativa de aprendizado sobre o processo ao invés de simplesmente encarar a habilidade de vôo como inata, adicionando uma camada de realismo ao personagem, em detrimento de uma versão em que o personagem pudesse se apresentar como um “herói pronto”. Este comentário na tradição mostra a evolução personagem ao longo dos anos, até que este pudesse, de fato, voar.

Ele mal podia esperar para tentar novamente. Então, ele voltou seus olhos para o céu mais uma vez, extraindo força da dourada luz do dia. Então, sem hesitar, ele se atirou novamente ao céu. Gelo e pedra racharam-se sob a força de seu salto.

“Mas com o tempo, eles se unirão a você no sol, Kal.” Jor-El havia dito. “Com o tempo, você os ajudará a realizar maravilhas.”

O último filho de Krypton levantou vôo sobre o seu mundo adotivo, mais alto do que qualquer ave ou avião. Lentamente pegando o jeito, ele voou suavemente pelo céu, observando admirado a região selvagem do Ártico que estava agora muito distante lá embaixo. Talvez pela primeira vez, ele se sentiu confortável usando suas habilidades únicas, como se ele finalmente estivesse fazendo o que foi feito para fazer. Lágrimas borbulharam em seus olhos. Não mais preso à Terra, ele voou pelo planeta em uma velocidade mais do que supersônica. Ele poderia ir a qualquer lugar agora, fazer o que quiser, ser qualquer um.

Até mesmo ser um super-homem.<sup>124</sup> (p. 126-7)

A romancização foca, majoritariamente, na experiência emocional de Clark. Embora haja alguma descrição de espaço (Cf. páginas 127-8), o que prevalece são

---

<sup>123</sup> “Throwing caution to the wind—and possibly himself, as well—he ran toward the ledge and leapt over the gaping chasm, landing on the other side in a single bound. His heart filled with exhilaration and he repeated the feat, again and again, each leap propelling him higher and higher, until he was practically flying./ Jor-El’s words urged him on./ “You will give the people of Earth an ideal to strive toward.”/ But he was just getting warmed up. Almost flying wasn’t good enough, not any more. Balling his fists, he threw his arms out in front of him and launched himself up, up, and away—into the open air. (COX, 2013, p.125)

<sup>124</sup> “He couldn’t wait to try again. So he turned his eyes skyward once more, drawing strength from the golden daylight. Then, without hesitation, he hurled himself back into the sky. Ice and rock shattered beneath the force of his leap./ “But in time, they will join you in the sun, Kal,” Jor-El had said. “In time, you will help them accomplish wonders.”/The last son of Krypton soared above his adopted world, higher than any bird or plane. Slowly getting the hang of it, he flew smoothly through the sky, gazing in awe at the Arctic wilderness that now lay so very far below. For perhaps the first time, he felt comfortable using his unique abilities, as though he was finally doing what he was always meant to./ Tears stung his eyes. No longer earthbound, he jetted across the planet at more than supersonic speed. He could go anywhere now, do anything, be anyone./ Even a superman” (MoS p. 126-7)

os sentimentos de Clark em relação ao momento, paralelamente às lembranças dos ensinamentos que seu pai acabou de lhe transmitir – ou seja, a focalização interna vai se tornando, nestes momentos, um recurso capaz de dar profundidade à personagem. Embora na versão cinematográfica tenhamos acesso, por meio do recurso de *voice-over*, à parte dos pensamentos de Clark, a saber, à voz de Jor-El que ecoa em suas lembranças enquanto ele tenta alçar vôo, suas sensações tais como expostas no romance são elementos que tornam a leitura uma experiência única e mais aprofundada na psique do herói. Paralelamente a estes eventos, inclusive narrado em um mesmo capítulo, como se os eventos acontecem concomitantemente, Lois investiga o estranho que lhe salvou na nave desconhecida, rastreando todos os possíveis relatos que a levem de volta até ele, até em Smallville, onde encontra Clark, no início do capítulo seguinte. A narrativa segue a partir de outra memória, do dia que Jonathan Kent morreu, em 1997, funcionando como se Clark narrasse o dia da morte de seu pai.

Vale abrir um parêntese para apontar que narrativa funciona a partir de saltos temporais como um recurso narrativo que permite escapar à estrutura básica das histórias de super-heróis (origem, aquisição/descoberta dos poderes, desafios que obrigam a testá-los, embate ao vilão), mas também de modo de escapar às possíveis armadilhas que uma narrativa em ordem cronológica pode trazer, de não cobrir possíveis lacunas ou não justificar determinadas escolhas narrativas. A partir dos saltos temporais/*flashbacks*, pode se seguir escolhendo os momentos que possam agregar ao que se pretende dizer, dizendo só o necessário para a construção do argumento, sem precisar retomar todos os pontos da mitologia e, conseqüentemente, fugindo da possibilidade de criar *leituras fracas* ao se prender demais às sobredeterminações criadas ao longo dos anos, ou de simplesmente repetir o que já foi feito, sem nenhuma adição considerável. O uso deste recurso em **MoS** serve também à função de preparar o leitor para as cenas posteriores – Clark descobre que é um alien em um *flashback*, então segue atrás de relatos de OVNI's, no presente – ou explicar elementos do presente a partir do passado, como a memória que segue.

Em um passeio de carro, Clark e Jonathan discutem, pois Clark encontra-se em conflito por procurar o seu “lugar no mundo”. Devido ao surgimento inesperado de um furacão, vários carros ficam presos em um engarrafamento. Todos os cidadãos envolvidos buscam refúgio debaixo de uma ponte, mas Jonathan acaba tendo de voltar até o seu carro, após perceber que havia esquecido sua cadela de estimação.

Após liberar a cadela, Jonathan acaba preso dentro de seu carro, e quando Clark tenta correr para salvá-lo, Jonathan acena pedindo que Clark não o faça de modo a não expor seus poderes. Em um momento de hesitação, dividido entre salvar seu pai ou obedecê-lo, Clark não consegue agir, e deixa Jonathan morrer.

Clark avistou seu pai dentro do tornado. Entregando a menina que chorava para a sua mãe, ele abriu caminho entre as pessoas aglomeradas, determinado a salvar seu pai antes que fosse tarde demais. Se ele pôde impedir um ônibus escolar cheio de crianças de afundar, certamente ele poderia arrancar seu pai do tornado. Mas Jonathan deve ter adivinhado as intenções de seu filho. Ele travou seus olhos nele, e balançou sua cabeça sombriamente. A mensagem era clara. *Não. Não se exponha. Não por mim.* Naquele momento, Clark hesitou, dividido entre seus instintos e os desejos de seu pai. A lição que Jonathan tentou ensinar-lhe – esconder sua verdadeira natureza do mundo – o retardou por tempo demais. O tornado levou Jonathan para o alto, carregando-o para longe. “PAI!”<sup>125</sup> (MoS, 137-8).

Clark explica para Lois que escondia sua identidade pois o mundo não estaria pronto para tal descoberta: ““Eu deixei meu pai morrer porque eu confiava nele” [...] “Ele estava convencido de que eu tinha de esperar, que o mundo não estava pronto””<sup>126</sup>(MoS, p. 138) e que “[...] se o mundo descobrisse que eu realmente era, eles me rejeitariam por medo. E então eu nunca conseguiria alcançar meu propósito<sup>127</sup>” (MoS, p. 133). Este momento também expressa uma conciliação das tradições, mas também uma *desleitura*: o heroísmo que vem com a morte do pai adotivo, a sobreviência de ambos os pais em **Man of Steel** (1986) e a sobrevivência apenas de sua mãe em **Superman** (1978). Há um englobamento de várias versões, mas rompe-se com a tradição ao passo que a morte Kent não é natural ou causada por uma doença/ataque cardíaco. Jonathan é arrastado por um tornado enquanto Clark, em sua insegurança,

---

<sup>125</sup> “Clark spotted his father inside the twister. Handing the crying girl over to his mom, he shoved his way through the packed crowd, determined to rescue his father before it was too late. If he could save an entire school bus of kids from drowning, surely he could snatch his dad from the tornado. But Jonathan must have guessed his son’s intentions. He locked eyes with his son, and shook his head grimly. The message was clear. *No. Don’t expose yourself. Not for me.* In that moment, Clark hesitated, torn between his instincts and his father’s wishes. The lesson Jonathan had tried so hard to teach him – to hide his true nature from the world – slowed him a moment too long. The twister swept Jonathan up, carrying him away. “DAD!””

<sup>126</sup> “I let my father die because I trusted him” [...] “He was convinced that I had to wait, that the world wasn’t ready”

<sup>127</sup> “My father believed that if the world found out who I really was, they’d reject me out of fear. And I’d never be able to fulfill my purpose.”

deixa passar o momento que teria para salvá-lo. Jonathan decide morrer para proteger Clark do julgamento alheio.

Em outras versões, Clark não ouve o chamado de sua mãe para salvar Jonathan, e, conseqüentemente, não chega a tempo salvá-lo, como na edição **Action Comics #870** (2008), por exemplo. Deixá-lo morrer, mesmo podendo interferir na situação, por hesitação, é uma nova interpretação que rompe com o que havia sido feito até então – a impossibilidade de salvá-lo, mesmo com todos os seus poderes, ensinavam a lição de que mesmo um dos seres mais poderosos, e muitas vezes cheio de segurança, não podia tudo. A lição da morte de Jonathan em 2013 é diferente, e os problemas que Clark enfrentaria ao salvá-lo em público parecem maiores do que a própria vida de seu pai adotivo, uma vez que influenciariam o mundo inteiro, e como o planeta perderia sua situação existencial, ao confrontar-se com a realidade que a Terra não está sozinha no universo (enquanto planeta com vida), e que seres alienígenas podem ter poderes o suficiente para dizimar o planeta, sendo possíveis ameaças. Há a tentativa de transformar um momento pessoal em algo mais amplo, de maior importância, mostrando que, para ser o herói que Clark/Kal deverá ser, é necessário adquirir um alto nível altruísmo, abdicando ao que mais lhe importa em prol do bem-estar da população – afinal, não se sentir ameaçado é uma forma de bem-estar.

\*\*\*\*\*

Em outro momento, Lois é capturada pelas forças armadas americanas, por ter publicado material relativos a Kal-El antes, para que ela conte o que sabe sobre o alienígena e entregue sua localização para que possam entregá-lo à Zod e escapar às suas ameaças. Em meio ao interrogatório de Lois, Superman chega e negocia sua rendição, desde que Lois Lane seja liberada. Ao ser confrontado sobre o porquê de ele se entregar a Zod, Kal afirma que está “se entregando à humanidade” (ponto ao qual retornaremos mais adiante), para que eles decidam o que deve ser feito. Os militares envolvidos questionam sua humanidade, e tentam entender como funcionam seus poderes, ao mesmo tempo em que o analisam através de diversos sensores. Um dos presentes, Dr. Hamilton, tenta compreender como Superman é capaz de voar, e

o próprio herói afirma (revelando que pode ouvir o que se passa na sala vizinha à do interrogatório, de onde é observado), que não compreende como o faz:

“E o voo?” Swanick perguntou. “Como ele é capaz de se manter no alto?”

“Eu não tenho ideia,” admitiu Hamilton. “Alguma espécie de campo bioelétrico?”

Superman se voltou para o espelho.

“Eu não sei como eu vôo. Eu apenas voo.”<sup>128</sup> (MoS, p.169)

Apesar de não constituir uma explicação de fato para o que acontece, este momento também esquiva a narrativa de uma possível armadilha de criar uma explicação pouco convincente, uma *leitura fraca*. Por exemplo, se justificarmos a habilidade de voo como uma espécie de “levitação”, não se justificaria seu “impulso” ou propulsão, que o permite alcançar rapidamente altas velocidades. Caso tal habilidade funcionasse por “propulsão”, ou “impulso”, como o herói poderia parar e levitar no ar? Afinal, como explica a 1ª lei de Newton, um corpo em movimento tende a permanecer em movimento, e ao ter a força de sua propulsão anulada pela gravidade, Superman voltaria a cair. Esquivar-se de uma resposta é a saída encontrada pela narrativa para não criar complicações na empreitada revisionária pretendida.

\*\*\*\*\*

Aproximando-nos do fim do romance, Superman encontra Zod – que ao libertar-se da Zona Fantasma, invade a Terra para cumprir seus intentos – em meio aos escombros causados pela destruição dos ataques kryptonianos, que deseja se vingar após ter seu plano frustrado (de refazer Krypton sobre a Terra), afirmando que, apesar de todas as suas ações passadas, não havia malícia em nenhuma delas, pois eram todas realizadas a mando de seu povo, mas que, pela primeira vez ele faria uso da violência por sua própria vontade. O embate, que causa mais destruição na cidade, se encerra quando ambos os personagens caem numa estação de trem. Após mais

---

<sup>128</sup> “What about flight?” Swanwick asked. “How can he keep aloft?”/“I have no idea,” Hamilton admitted. “Some kind of bio-electric field?”/Superman turned toward the mirror./“I don’t know how I fly. I just *do*.”

um combate, agora dentro da estação, Superman tenta render Zod, bloqueando-lhe os movimentos, porém Zod tenta matar civis usando sua visão de calor, o que obriga Superman a quebrar seu pescoço, para evitar mais mortes, o que consiste, possivelmente, no ato mais controverso do filme.

Segundo Jeffrey A. Brown (2017), a versão do Superman, introduzida em **MoS**, “brinca” com diversas visões sobre o personagem, desde seus status de Salvador, divino e poderoso até os de alien, estrangeiro e ameaça, mas ainda assim “tão Americano quanto dá pra ser.”

A criação interiorana de Superman no centro-oeste Americano – sob a afetuosa orientação da mãe e do pai Kent, bandeiras americanas e grãos dourados soprando gentilmente ao fundo – toca narrativamente em uma ideologia nostálgica da América como uma nação nobre, idealista, honesta e fidedigna. Mas ao mesmo tempo que *Man of Steel* retorna ao Superman todo Americano, coração de história de origem de imigração, o filme também reflete uma percepção obscura e contemporânea dos medos Americanos sobre a vulnerabilidade e justificativa da violência redentora”<sup>129</sup> (BROWN, 2017, 116-7)

Esta nova versão, segundo Brown (2017), é mais sombria, corajosa, e reflete as “atitudes culturais contemporâneas em relação às ameaças externas ao modo Americano de vida”, o que se torna mais evidente “na controversa cena em que Superman quebra o pescoço de Zod para derrotá-lo” (BROWN, 2017, p. 117). Para o autor, esta escolha criativa em particular rompe com um princípio básico da mitologia do Superman: ele não mata, devido à sua “moral inquestionável”, o que representaria uma *forte desleitura* do personagem.

Contudo, como brevemente apontado antes, este aspecto é passível de discussão, não sendo uma constante na mitologia do Homem de Aço. Podemos encontrar diversos momentos em sua história que contestam este princípio – para citar alguns: no arco **Crise nas Infinitas Terras**, Superman (da Era de Ouro) é o responsável por dar o golpe final no vilão Antimonitor; no filme **Superman II: A Aventura Continua** (LESTER, 1980), Superman engana Luthor, Zod e seus

---

<sup>129</sup> Superman’s upbringing in the pastoral American Midwest—under the loving guidance of Ma and Pa Kent, American flags, and fields of golden grain gently blowing in the background — narratively taps into a nostalgic ideology of America as a noble, idealistic, honest, and trustworthy nation. But at the same time that *Man of Steel* returned to Superman’s All-American, heartland immigration origin story, the film also reflected a contemporary and darker perception of American fears about vulnerability and the justification of redemptive violence.” (BROWN, 2017, 116-7)

soldados, de modo a fazê-los acreditar que o Superman tinha perdido seus poderes. Ao invés disso, os kryptonianos que perdem seus poderes, e Superman “mata” Zod arremessando-o em uma das fendas da Fortaleza da Solidão; o vilão Doomsday/Apocalipse também é morto pelo herói, no arco “**A Morte do Superman**”; o vilão interdimensional Mxyzptlk, em **O Que Aconteceu Com o Homem de Aço** (1986), que após se sentir entediado, decide manipular a realidade e causar diversas mortes, também é morto pela ação da personagem; ou mesmo na edição **Superman #22** (1987), que encerra o ciclo de John Byrne na revista **Man of Steel**. Apesar de estas narrativas servirem para a diminuição do peso desta escolha controversa, esta percepção só ocorrerá para os conhecedores do metatexto. Para o grande público, que talvez tenha ainda o Superman de 1978 como a referência (e que talvez desconheça o segundo filme da franquia) do que é o personagem, Superman continua a ser o escoteiro incapaz de cometer tal ato. Ou, nos termos de Zeller-Jacques, **Superman** (1978) se trataria de uma leitura forte do personagem que reestruturou sua tradição para o grande público, com o qual o público não consegue relacionar o Superman de **MoS**.

Brown (2017) segue apontando que, embora o novo Superman seja “todo-americano”, este não é o “ingênuo escoteiro” apresentado antes (tal como em **Superman: For All Seasons**). Um dos autores discutidos por Brown, Michael Soares, aponta que a quebra do pescoço de Zod traz para a história do Superman “uma lógica do mundo real, de proteger a América de seus inimigos a qualquer custo”. Esta mudança de postura do Superman se dá pelo contexto em que este está encaixado em relação às versões anteriores – o mundo pós-11 de Setembro, em que não há espaço para ser “ético” e “não-letal” frente a terroristas, e que o personagem foi adaptado para refletir os “conflitos violentos e suas conclusões lógicas”, passando de uma versão que reflete a superioridade moral e política para outra, que reflete uma superioridade de poderio e também uma capacidade de defender a nação das ameaças (BROWN, 2017, p. 118). Porém, como discutido, a “letalidade” não é exatamente um aspecto ausente das histórias do Superman antes de 2013.

Esta percepção da mudança de postura do herói pode estar mais relacionada a outro conceito: a maior ou menor *higienização* da violência apresentada. Gavalier (2018, p. 25) argumenta que “um público desfruta da violência no mesmo grau que esta é vista como uma represália contra um comportamento imoral” e que supressões do outro são “inatamente atraentes – desde que a supressão seja tanto significativa

quando socialmente aceitável”<sup>130</sup>. Analisando as artes de Alex Ross, Gavalier afirma que suas “interpretações revelam o núcleo da contradição dos quadrinhos de super-heróis: a simultânea celebração e evasão da violência” e que suas histórias, embora evoquem tradições épicas antigas, suas “abordagens paradoxais da violência” podem encaixá-los em uma subcategoria mais específica, chamada por Edward Adams de “épico liberal: uma tradição heroica revivificada” que glorifica “a guerra e a violência na causa da liberdade” (GAVALER, 2018, p.27). Para Adams (*apud* GAVALER, 2018),

dois distintos traços de todos os épicos liberais: primeiro, uma estratégia apologética para uma justificar essa guerra como uma digna exceção à regra geral [...]; segundo, um esforço combinado para limitar ou *higienizar* o acesso do público às representações gráficas dos libertadores atos de violência e dominação dos soldados-heróis – um esforço, aliás, que tem colocado em primeiro plano a preocupação em não chocar (2011:5)<sup>131</sup> (ADAMS, *apud* GAVALER, 2018, p.27. Grifo nosso)

A obra de Zack Snyder, de certa maneira, rompe com essa “higienização” ao permitir que Superman “quebre” o pescoço de um vilão (o que é mostrado explicitamente no filme), ou mesmo na romancização de Greg Cox, pois a morte de Zod não é uma possibilidade jogada ao ar ou apenas subtendida, mas descrita com todas as palavras – “Ele quebrou o pescoço de Zod. Seu corpo amoleceu, seu olhar furioso se extinguiu instantaneamente. Superman largou seu corpo e o deixou cair no chão”<sup>132</sup> (MoS, p. 303).

Isso nos liga, diretamente, ao herói revisionário de Klock (2002), tal como se apresenta na obra de Frank Miller: é uma adição de *realismo*, que se dá “com base em uma interpretação recente” (p. 31), pelo aumento da violência gráfica e da destruição (consequências reais das batalhas) e a abordagem de temas conectados com medos do mundo real (a ameaça terrorista), além de uma *desleitura*, não pelo

---

<sup>130</sup> “An audience enjoys violence to the degree that it is seen as a justified reprisal against immoral behavior[...] portrayals of the “successful suppression of another” are innately appealing—provided that the suppression is both meaningful and socially acceptable, as it is when a superhero dominates a powerful and threatening supervillain” (2010: 123). (GAVALER, 2018, p.25)

<sup>131</sup> two distinctive features of all liberal epics: first, an apologetic strategy for justifying this war as a worthy exception to a general rule [...]; second, a concerted effort to limit or sanitize the public’s access to graphic representations of the liberating soldier-heroes’ acts of violence and domination—an effort, moreover, that has foregrounded a concern not to shock. (2011: 5) (ADAMS *apud* GAVALER, 2018, p.27)

<sup>132</sup> “He snapped Zod’s neck./His form went limp, his fiery gaze extinguished instantly. Superman released the body and let it slump to the floor” (MoS, p. 303).

fato de Superman matar um oponente, mas pelo próprio tratamento da situação, que gera uma nova percepção sobre o herói – revisita algo que esteve presente em outras histórias do herói, dando uma interpretação diferente, uma leitura crítica – encerra acabando com uma *sobredeterminação* comum nas histórias do herói ao longo dos anos. A morte agora tem consequências e, mesmo que tenha sido uma morte necessária, Superman grita angustiado por saber que não teve escolha, assim como por ter se visto obrigado a tirar uma vida. Como o Batman apresentado por Miller em **The Dark Knight**, Superman é o mesmo de sempre, porém diferente.

Outro movimento de rompimento das *sobredeterminações* em torno do Superman se dá pela sua relação com as autoridades. Se em versões anteriores Superman trabalhava com as autoridades do estado – ou, pelo menos, não era perseguido por elas, no caso de suas primeiras edições, antes de sua “virada patriota” –, a sua versão em **MoS** é perseguido por militares, visto com desconfiança, é atacado por estes.

Antes do embate contra Zod, após Superman intervir e atrapalhar algumas das tentativas de ataque dos kryptonianos, salvando alguns soldados, são dadas novas ordens de ataque contra ele. O que segue é diferente nas duas versões da obra. Na romancização, as novas ordens indicam que não devem ser efetuados disparos em Superman, pois o comandante da missão, Hardy, compreende que este está do lado dos humanos: ““Talvez a repórter estivesse certa? Talvez Superman não fosse o inimigo? Hardy julgou. “Todos os soldados,” ordenou. “Não mirem no cara de azul! Ele é amigo. Repito: amigo!””<sup>133</sup> (COX, 2013, p. 223). No filme a ordem é para que todos os “alvos” sejam acertados, e mesmo após o questionamento de um dos soldados que pergunta “e o cara de azul?”, a resposta é “repito: acertem todos os alvos”.

Como discutido anteriormente, nem sempre as romancizações são escritas com base nos filmes, e é bem comum que o autor tenha acesso tão somente ao roteiro do filme a ser romancizado. Se na versão romancizada há um breve sentimento de “o inimigo do meu inimigo é meu aliado”, a versão cinematográfica abdica, por um momento a mais, desta trégua e tenta distensionar o tempo: “Superman contra o mundo”, sendo o herói atacado pelos dois lados (humanos e kryptonianos), para então

---

<sup>133</sup> “Maybe that reporter was right? Maybe Superman wasn’t the enemy? Hardy made a judgement call. “All players,” he ordered. “Do not target the guy in blue! He is friendly. Repeat: friendly!”

poder unir as forças entre o alfen e o exército. Esta escolha cinematográfica, que provavelmente ocorreu durante as gravações, reforça a ideia da resistência humana em aderir à colaboração com o outro, e ambas as versões colocam Superman em uma espécie de “não-lugar” ou limbo, em que pertence a dois mundos diferentes, sem pertencer a nenhum de fato, além de reforçar o fato de que Superman é visto como uma ameaça, mesmo que este estivesse protegendo os soldados envolvidos na batalha, para ilustrar que a confiança não viria fácil para Superman.

O próprio contexto de **MoS** obriga Superman a romper com este padrão: Estados Unidos pós-ataque de 11 de setembro, um estrangeiro, alienígena, com poderes desconhecidos. O medo não se dissipara ao longo dos anos, e se faz presente na narrativa do Homem de Aço. O que nos leva aos pontos seguintes: o messianismo e o medo do imigrante.

#### 4.2.2 MoS e a virada messiânica do Superman

Criado por Joe Shuster e Jerry Siegel, o mito do Superman tem fortes relações com as bases judaicas, notadamente porque este super-herói aparece, em suas diversas versões, como um Messias<sup>134</sup>. O *messianismo* pode parecer um conceito homogêneo, mas não o é. Os *messias* na tradição judaico-cristã podem aparecer sob diferentes moldes, formando um “messianismo ramificado, mas não inconsistente inclusive com uma atribuição de *traços super-humanos e sobrenaturais comuns ao messias*” (Horbury, 1998, *apud* SOUZA, 2009, p. 10. Grifo nosso). Além disso, “o vocabulário messiânico, bem como as noções que cercam o conceito, derivam do Antigo Testamento, e é nesta coleção que se encontra o ideário a partir do qual as concepções posteriores se desenvolvem” (SOUZA, 2009, p. 10)<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Souza (2009) afirma que o termo *mashiach*, do qual deriva *messias*, se refere a um agente com “função social específica”, separado socialmente dos demais indivíduos pela unção com óleo para realização de alguma tarefa especial, seja em caráter temporário ou permanente: Assim, “devido à constante tensão entre ideal e realidade, o ideal israelita da monarquia tinha, desde o início, um elemento de esperança futura. A seu ver, isso deve ser diferenciado do que se entende por “escatologia” e “messianismo”, porque não se refere necessariamente ao fim dos tempos, e não se baseia em uma transformação cósmica da realidade. A esperança se baseava na atuação de Yavé, mas por meio de processos históricos humanos (SOUZA, 2009, p. 11).

<sup>135</sup> No livro do Êxodo, Moisés, brevemente mencionado anteriormente, já expressava esta dimensão messiânica, fundamental para o povo hebreu: rumou ao Egito sob as ordens de Deus,

Souza (2009) afirma que podemos encontrar dois padrões básicos para o messianismo, sendo estes o “messianismo utópico”, que seria “caracterizado por uma reinterpretação criativa dos textos, muitas vezes aplicando-os a outros referentes históricos significativos para a comunidade”, e o “messianismo restaurativo”, que “apropriaria ideologicamente do período da monarquia davídica como o evento inaugural cuja memória promove a coesão do grupo e constitui o alvo da esperança messiânica” ideologicamente (p. 13-4). Os dois modos aparecem no Superman ao longo das décadas: com esperança de trazer de volta a “smallvilidade” (restaurativo) discutida anteriormente, e com a esperança de consertar a sociedade e mudá-la para o futuro (utópico). No romance, a proeminência é a do aspecto *utópico*, pois a ele são aplicadas reinterpretações criativas de textos messiânicos: “O povo da Terra é diferente de nós, é verdade”, ele continuou, “mas eu creio que isso é uma coisa boa. Eles não cometerão os erros que nós cometemos; não se você guiá-los, Kal. Não se você trazer esperança para eles”<sup>136</sup> (Mos, p.122), como uma alusão ao verso “Falou-lhes, pois, Jesus outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andar­á em trevas, mas terá a luz da vida” (João 8:12).

Silva e Silva (2017), sobre as esperanças em torno da figura do Messias, apontam duas tendências principais: a do *messianismo real-davídico*, de caráter “político-militar, restauracionista da realeza de Israel”; e a do *messianismo apocalíptico*, que traz uma “figura divina, estabelecendo uma nova história”. A primeira tendência atendia às expectativas das camadas menos favorecidas, enquanto a segunda, apocalíptica, correspondia aos ambientes mais esotéricos” (SILVA; SILVA, 2017, p. 256-7). O messias real-davídico, para Carvalho (2000), seria um libertador

---

transformou cajados em serpentes, rogou pragas sobre o Egito, aniquilou todos os primogênitos, incluindo o filho de Faraó, e, ao fim, libertou seu povo, os Hebreus, abrindo o Mar Vermelho para que pudessem seguir à Terra Prometida. Ecoando a narrativa de Moisés, Superman vem para salvar seu povo, mas com algumas diferenças. Moisés nasce hebreu e é adotado pelos egípcios, quando sua mãe o deposita em um cesto, para salvá-lo da perseguição aos recém-nascidos, que desce o Rio Nilo. Quando adulto, mata um egípcio para proteger um Hebreu, o que o leva a fugir para as terras de Madiã, e retornar mais tarde para libertar o povo Hebreu no Egito, voltando-se contra seu povo adotivo. Superman, por outro lado, é enviado de Krypton para a Terra (em um foguete, de modo a salvá-lo da destruição do seu planeta e para perpetuar sua linhagem) e mais tarde protegerá seu povo adotivo do jugo dos Kryptonianos, e no caso de **MoS**, especificamente, mata um kryptoniano para proteger o seu povo adotivo.

<sup>136</sup> “The people of Earth are different from us, it’s true”, he continued, “but I believe that’s a good thing. They won’t make the mistakes we did. Not if you guide them, Kal. Not if you bring them hope.”

“político-militar, que havia de sacudir o jugo estrangeiro, colocar Israel à cabeça das nações e eliminar toda a injustiça, dando início a uma era de paz e de prosperidade”, visão prevalente entre as camadas menos favorecidas da sociedade. Já o apocalíptico representaria o “advento de uma realidade radicalmente nova, obra de Deus e não dos homens, que significaria também o fim da história presente”, mais difundido em meios cultos e esotéricos (CARVALHO, 2000, p.48). O Superman de **MoS** parece alinhar-se ao *messianismo apocalíptico*,<sup>137</sup> pois como é apontado várias vezes, a descoberta da existência de Kal-El mudaria toda a humanidade, alterando as visões desta em relação ao universo. Embora versões anteriores alinhem-se com a visão *real-davídica*, corrigindo injustiças e colocando os EUA acima do acima das nações, na versão de 2013 o herói não parece representar sua nação adotiva, sendo encarado com medo e resistência, como discutiremos mais adiante.

A partir destas visões em torno das manifestações do messianismo, podemos identificar algumas das características das figuras messiânicas<sup>138</sup>. Para diferentes autores, “o Messias é um homem com **capacidades especiais**, que julgará o mundo, o cobrirá com a consciência divina e o libertará da guerra (SCHOCHET, 1992; BAHBOUT, 2002; SILVA, 2016)” (*apud* SILVA; SILVA, 2017, p.250-1. Grifo

---

<sup>137</sup> Carvalho, sobre o *messianismo apocalíptico*, adiciona ainda que: “Um importante elemento para esta visão do futuro é a fé na ressurreição que se difunde em Israel, precisamente por esta mesma altura. A esperança conhece então uma nova dimensão, em que se sublinha, não apenas a restauração nacional ou cósmica, mas também a participação e transformação do indivíduo nessa nova era. Nesta perspectiva, os elementos do messianismo davídico perdem decisivamente a sua importância, pois o mundo novo **não será obra de messias humanos, mas do próprio Deus, que agirá por intermédio de personagens sobre-humanos.** (CARVALHO, 2000, p. 39 Grifo nosso.)

<sup>138</sup> Em Salomão, “[o] Messias é caracterizado como um rei justo, cheio da sabedoria divina, que esmagará **os opressores estrangeiros**, com ceptro de ferro, eliminará os iníquos do meio do povo e promoverá a justiça e a santidade em Israel” (CARVALHO, 2000, p. 45. Grifo nosso). Em outras versões, como no livro de Daniel, o messias é “um personagem que **virá sobre as nuvens**, para estabelecer um reino sem fim, projetado para o futuro (Dn 7, 13-14)” (SILVA; SILVA, 2017, p. 255. Grifo nosso.). Em contraponto a esta versão guerreira, que subjugará os inimigos de Israel, há também a versão incorporada por Jesus. Para Ribeiro (2009 *apud* SILVA; SILVA, 2017), Jesus é contrastante aos seus coetâneos, por se tratar de um “pacifista solidário com os oprimidos, crítico às autoridades e ao imperialismo, não aceitou a opção pelas armas, mas optou pela misericórdia e pelo perdão” (SILVA; SILVA, 2017, p. 260). Para Silva e Silva, “Jesus retoma a tradição dos messianismos populares, herdeiro das tradições do Davi pastor e não rei, assume a causa dos camponeses e pastores e marginalizados em geral de sua época, aclamado pelos pobres quando de sua entrada em Jerusalém, morre por causa da justiça e deixa como marca do seu Reino o serviço às pessoas mais necessitadas” (SILVA; SILVA, 2017, p. 260). Muitas dessas figuras, principalmente no que diz respeito ao filão davídico, seriam descendentes de Davi. Porém, Silva e Silva apontam que existe também a ideia de um “salvador humano que, a chamado de Deus, surgisse para socorrer Israel **em época de crise suprema**”, como um desejo comum na história dos hebreus e que “**situações de opressão e perseguições** aprofundaram esse anseio por um libertador ou redentor” (SILVA; SILVA, 2017, p. 250. Grifos nossos.).

Nosso.). Para algumas vertentes, o messias será encarnado na figura de um rei, proveniente da linhagem de Davi. O rei recebe o título de *Ungido* ou Messias, tornando-se o “representante de Deus no meio do povo, com o fim de o defender dos inimigos, de administrar correctamente a justiça e de garantir a paz e a prosperidade (cf. Sl 2; 45,1-9; 72; 89; 110)” (CARVALHO, 2000, p. 30).

Nessa linha de pensamento, para Souza (2009), “a partir da figura histórica do rei, o messianismo se desenvolve, para Talmon (1992, p. 82), em uma visão de **um salvador super-humano** que surgiria em um futuro distante e indeterminado.” (SOUZA, 2009, p.14. Grifo nosso.) No livro de Henoc, o *Messias*, também designado “filho do homem” e “eleito”, é uma figura de características divinas, “cheio do poder e da sabedoria de Deus, que **o conserva escondido até chegarem os tempos previstos para a sua ação como libertador e juiz**, para castigar os poderosos e garantir a salvação dos eleitos, que ressuscitarão e viverão com ele, sem voltar a experimentar a morte (I Henoc 61,1-2.5-8)” (CARVALHO, 2000, p.40-1. Grifo nosso.).

Superman ecoa este aspecto em algumas de suas versões, o que é alterado em outras: em parte das narrativas, Superman atua como Super-herói apenas na vida adulta, escondendo seus poderes no meio tempo entre sua chegada e o início de seu heroísmo. Em outras versões, como discutido, Superman começa na verdade como Superboy. Ainda assim, estes últimos exemplos não necessariamente contradizem o que é posto acima, sobre “esconder” até os “tempos previstos”, pois não há definição clara do que seria o “tempo previsto” para além de um tempo de dificuldades, injustiças etc. Em **MoS**, por exemplo, o Superman se revela ao mundo (após ter sua existência denunciada por seus conterrâneos) na vida adulta, porém, ele usa seus poderes em público em algumas situações, de certa forma ecoando a narrativa de Jesus Cristo em um nível narrativo-verbal – como em várias outras alusões ou ecos ou reverberações que encontraremos ao longo da narrativa, que sempre trazem semelhanças em temas ou discursos em relação à narrativa de Cristo, como discutiremos ao longo desta seção.

Superman se mostra ao mundo ao mundo em momentos de extrema necessidade, para ajudar os necessitados (para salvar alunos um onibus afundando em um rio, para salvar trabalhadores em uma plataforma) mas também em reação a uma injustiça (o caso de abuso da garçonete pouco antes de suas revelação ao mundo, como veremos), mas também houve seu período de “silêncio” e discrição, tal como o de Jesus, que “some” dos 12 aos 30, vivendo como uma pessoa comum nesse

meio tempo. Em consequência destas visões sobre a figura do Messias, compreendemos por que Superman precisa ser americano – isso é uma expressão do imperialismo americano, que busca no Messias a garantia de sua superioridade.

#### 4.2.2.1 Dos sinais

Como discutido anteriormente, a nova Krypton, apresentada em **MoS**, recombina elementos de diferentes versões do planeta. Os seus últimos momentos são estendidos, explorando a arrogância de um povo em face da destruição iminente, inclusive tendo havido um golpe paramilitar baseado em princípios de eugenia, marcados pelos esforços desesperados de um cientista ignorado pelos poderosos. Como mencionado, o *códex* é diluído na corrente sanguínea de Kal-El, como uma maneira de salvar as gerações vindouras – o seu nascimento “não-natural” (MoS, p. 52), sob uma perspectiva messiânica, pode ser comparado ao nascimento do Cristo. Mas, enquanto Kal-El foi gerado de maneira “primitiva” e “selvagem”, isto é, corpórea, Jesus foi concebido por uma virgem, mediante intervenção divina.

Além disso, tais mitos compartilham de mais um paralelo: a perseguição destes que ainda recém-nascidos têm suas existências ameaçadas pelo poder local. Jesus tem sua vida ameaçada por Herodes, que ordena que os recém-nascidos sejam mortos, após descobrir que havia nascido o esperado “rei dos judeus”, o que leva seus pais a fugirem com o bebê para o Egito. Kal-El tem sua vida ameaçada por Zod, que, assim que descobre de seu nascimento, considera-o uma “heresia” e ordena que a nave que o carregaria para longe seja destruída. Sendo lançado através do espaço, a narrativa do alienígena reverbera a origem de Moisés, que é mandado rio abaixo (Êxodo 2:3) – como Moisés, que carrega seu povo cruzando o deserto, após o êxodo do Egito, Kal-El passa a carregar também todo o seu povo e o futuro de Krypton através da galáxia, salvando-os da extinção.

Como já mencionado, Jor-El envia Kal para a Terra, e, logo em seguida, é assassinado por Zod, que procurava recuperar o *códex*. Por fim, Zod e seus seguidores são presos e acusados de traição, tendo como pena seu envio à Zona Fantasma. A pena se mostra curta, pois Krypton é logo destruído o que afeta o projetor que cria a prisão e acaba por libertá-los. A chegada de Clark, ao fim do capítulo, apresenta paralelos com os textos bíblicos: “Escudos cerâmicos aquecidos ferveram

conforme a nave entrava na atmosfera, brilhando em suas extensões superiores **como uma estrela cadente**” (MoS, p. 60. Grifo nosso) encontra duas referências, sendo uma sobre o nascimento de Jesus – “Dizendo: Onde está aquele que é nascido rei dos judeus? porque vimos a sua **estrela no oriente**, e viemos a adorá-lo” (Mateus 2:2. Grifo nosso) – e uma sobre a chegada do messias – “um personagem que **virá sobre as nuvens**, para estabelecer um reino sem fim, projetado para o futuro (Dn 7,13-14. Grifo nosso)”.

A história segue com lapsos temporais e *flashes* entre passado e presente. Inicialmente, a nave/cápsula de Kal chega na terra, queimando “como uma estrela cadente” (COX, 2013, p. 60). A cena seguinte, mostra o já adulto Clark (cuja identidade é desconhecida, referido apenas como “novato”, no inglês “*greenhorn*”) trabalhando em um barco junto a outros pescadores, alusões a elementos da narrativa de Jesus e seus apóstolos, como a situação em que ocorrem seus milagres da pesca (João 21; Lucas 5:1-11) ou mesmo de andar sobre as águas (Mateus 14.24-33), além de sua idade aproximada, revelada pelo título da primeira seção do capítulo – “Trinta e três anos mais tarde”, contados após sua chegada na terra, no fim do capítulo anterior.

Em meio ao capítulo, a narrativa volta ao ano de 1981, para contar sobre um episódio da infância de Clark, quando seus pais se mostram preocupados devido à sua primeira manifestação de poder, e somos levados de volta ao barco, no presente, no capítulo seguinte. Durante este *flashback* também é apresentada uma releitura das reações das pessoas às suas manifestações de poder. Adicionando uma dose de realidade, Clark, ainda bebê, chora incessantemente, como um bebê faz ocasionalmente (em oposição às versões sempre sorridentes das HQ’s anteriores, ou mesmo do filme de 1978, que mostra um Kal-El já crescido e carinhoso), mas ninguém tem certeza do motivo, e um médico especula sobre sua sensibilidade. Ao soltar um grito ensurdecedor na clínica pediátrica, Clark quebra diversas peças de vidro pela vizinhança, além de ativar alarmes dos carros próximos. Martha se mostra assustada com a situação “*Eu estava com medo disso, pensou Martha. Deveríamos ter imaginado isso.*” (MoS, p. 67), e resolve sair dali o mais rápido possível, “antes que o doutor pudesse se recompor”, para evitar “perguntas indesejadas” (p. 67)<sup>139</sup>. Essa

---

<sup>139</sup> Enquanto as edições anteriores, como as edições #1, #53 e #146 da revista **Superman**, tratavam tais situações de forma leve, com reações que iam de leve espanto a situações engraçadas, a situação parece mais séria no romance, e evitar perguntas que possam revelar a origem de Clark. Clark/Kal-El é transformado em uma criança que age como tal. Se nas versões

*desleitura* afasta **MoS** do tom mais suave, comum em seu tronco mitológico. Este *flashback* prepara o leitor para o primeiro “milagre” que está para acontecer – não o primeiro em ordem cronológica, mas o primeiro a ser contado pela narrativa, com Clark já em sua vida adulta.

Ao saber de um acidente em uma plataforma próxima, o “novato” abandona a embarcação em que trabalha para salvar os homens em perigo, revelando seus poderes sobre-humanos para diversas pessoas ali presentes. Em contraponto ao Cristo, que anda sobre as águas, “Clark corre através de paredes de fogo sem hesitar, não afetado pelo calor ardente” (MoS, p. 71) e aparece para aqueles que salva “como um anjo furioso, queimando intensamente” (MoS, p. 73), sendo encarado com medo em um primeiro momento: “Eles o encararam com combinações variáveis de choque e medo. Alguns se afastaram com medo [...]” (MoS, p. 72). O “milagre” messiânico do Superman, porém, não é o de andar sobre as águas e instigar a fé de seus companheiros – com sua força sobrehumana, ele soergue a plataforma para que os trabalhadores possam escapar antes que ela afunde.

Afastando-se do heliporto, ele se jogou contra o guindaste tombante. Ele empurrou de volta contra a torre, lutando contra a gravidade e as milhares de toneladas aço em brasa. Pressionando com toda sua força, ele conseguiu segurar o guindaste por tempo o suficiente para que o helicóptero conseguisse escapar do perigo.<sup>140</sup> (MoS, p.74)

Embora por meios diferentes, o resultado alcançado é o mesmo: os homens presentes, incluindo os pescadores, presenciam algo que deveria ser impossível, que lhes faz crer em uma força superior/divina. A primeira demonstração de seus poderes, ainda na clínica, busca justificar a escolha de esconder os poderes de Clark do resto do mundo. O assombro dos trabalhadores pouco antes de serem salvos é a ilustração de como o mundo reage a alguém como Clark.

---

anteriores seus poderes seriam uma dádiva, em **MoS** estes por si só são motivo para medo, para desconfiança, para reconhecê-lo como um estrangeiro, mesmo que criado por um casal de norte-americanos.

<sup>140</sup> “Dashing away from the helipad, he threw himself against the toppling derrick. He pushed back against the tower, fighting gravity and thousands of pounds of red-hot steel. Straining with all his might, he managed to halt the derrick’s momentum long enough for the chopper pilot to guide his craft out of danger.”

Como discutido antes, Clark/Kal entra na nave que encontra ao Norte, onde terá a mentoria de Jor-El. Clark ressurgue como uma *pessoa diferente*, e sem a “necessidade de esconder suas feições” (MoS, p. 124). Esta passagem nos revela que a barba é uma espécie de recurso para esconder quem ele é e, assim, retirá-la ilustra uma forma de alinhamento com suas origens e seus antepassados. Ao iniciar os testes de seus poderes, ele conversa com o holograma/consciência de Jor-El, que serve também a uma função que pode ser interpretada sob luzes que corroborem uma visão messiânica. Apesar de toda a tecnologia envolvida na situação, ou tentativa de atribuir características tecnológicas-realistas às tecnologias quase mágicas, o papel de Jor-El é mais elementar e simples: o de mentoria.

Tal como acontece na versão apresentada em no filme de 1978, Jor-El é o responsável por ensinar a Clark sobre o funcionamento de seus poderes, sobre suas origens e seu dever para com a humanidade. Mas os momentos de mentoria funcionam de modos diferentes: em 1978, após perder o pai adotivo, Clark rumo ao Ártico, onde será construída sua Fortaleza da Solidão, e lá ele é submetido aos ensinamentos de Jor-El, que se iniciam em sua adolescência, e se estendem até a sua vida adulta. Neste meio tempo, Clark permanece afastado do mundo, saindo de lá como Superman e pronto para iniciar sua vida heróica. Este afastamento assemelha-se ao período de “silêncio” de Jesus na bíblia, ou seus “anos ocultos”, em que este some até o início de seu ministério (Lucas 2.39-43; 3.23). O afastamento de Clark em **MoS** é mais curto, pois este chega à sua “Fortaleza” já adulto, e sua estadia também é curta, o suficiente para que Kal aprenda sobre seu planeta natal, a queda de Krypton e sobre seus poderes. Em ambos os casos, porém, a voz que guia Kal-El é uma voz que só é ouvida por ele, tal como um profeta guiado pela voz de Deus, tal como a voz que guia Moisés ao Egito, e o guia em suas ações contra o Faraó e na libertação dos Hebreus. Assim, Superman incorpora a figura do profeta que deverá guiar seu povo.

#### 4.2.2.2 O salto de fé

Pouco depois de Clark testar seus poderes e aparecer com nova aparência, numa espécie de transfiguração, a Terra é surpreendida pela irrupção de uma nave alienígena, que invade os sistemas de comunicação e transmite uma mensagem alegando estar atrás de um dos seus cidadãos que vivia escondido dentre os terráqueos. O mensageiro se identifica como General Zod. O estranho joga a responsabilidade da entrega de Kal-El para a humanidade, afirmando que esta terá de enfrentar as consequências, caso ele não seja levado até os kryptonianos em 24 horas. Personagens discutem a situação a partir deste ponto, como o Woodburn, que afirma que, mesmo que Kal não seja um criminoso, ele deve ser entregue, pois ele não é humano (MoS, p. 155).

Novamente os paralelos com a narrativa da de Jesus emergem das páginas da romancização, notadamente no que se refere ao episódio em que há sua entrega ao Império Romano:

Então Pilatos saiu outra vez fora, e disse-lhes: Eis aqui vo-lo trago fora, para que saibais que *não acho nele crime algum*. Saiu, pois, Jesus fora levando a coroa de espinhos e roupa de púrpura. E disse-lhes Pilatos: Eis aqui o homem. Vendo-o, pois, os principais dos sacerdotes e os servos, clamaram, dizendo: Crucifica-o, crucifica-o. Disse-lhes Pilatos: Tomai-o vós, e crucificai-o; porque eu nenhum crime acho nele. Responderam-lhe os judeus: *Nós temos uma lei e, segundo a nossa lei, deve morrer, porque se fez Filho de Deus* (João 19.4-7. Grifos nossos).

Podemos notar paralelos entre o versículo “não acho nele crime algum” e o diálogo que se dá entre Woodburn e Rowland, em que o primeiro afirma que “Não sabemos nada sobre ele [...] ele pode ser um criminoso, pelo que sabemos. Porque deveríamos pagar por seus crimes”, sendo questionado por Rowland se “as pessoas não são inocentes até que se prove o contrário?” (MoS, p. 155). Apesar de não ser conhecido nenhum crime cometido pelo forasteiro, ele tem sua inocência questionada, tal como Jesus é acusado sem provas, e através de falsas testemunhas (Mateus 26, 60.1). O segundo paralelo se faz entre o supracitado versículo “Nós temos uma lei e, segundo a nossa lei, deve morrer, porque se fez Filho de Deus” e a resposta de Woodburn à Rowland, seguindo o diálogo acima “Certamente [...] Mas esse cara não é humano”. Em ambos os casos há o distanciamento dos personagens da figura do humano “comum” e seus *status* especiais lhes rendem as condenações alheias. Este momento antecede a rendição de Superman à humanidade, para ser

entregue ao grupo terrorista de Zod, tal como Jesus Cristo é entregue – e se deixa levar – pelos sacerdotes aos romanos, submetendo-se ao julgamento de Pilates.

Concomitantemente à discussão sobre a inocência de Superman, Kal-El/Clark reflete sobre a necessidade de se entregar à Zod, em prol da humanidade. Em uma memória, ele retoma momentos de sua relação com esta, e lembra de quando era agredido por outras crianças na escola, sendo ressaltado que, embora não possa ser afetado fisicamente, Clark era machucado emocionalmente, por conta daquilo que parece ser diferente a vista das outras crianças.

“Eles te machucaram?” Ele perguntou.

“Você sabe que eles não conseguem”, disse Clark amargamente.

“Não é o que eu quis dizer,” respondeu seu pai. “Você está bem?”

Clark não tinha certeza. Ele olhou nos olhos de seu pai.

“Você quer a verdade,” ele respondeu. “Eu odeio eles. Eu queria  *muito* bater nele – ”

“Eu sei que você queria” Jonathan disse. [...] “Mas mostrar misericórdia?” Ele adicionou. “Isso realmente exige caráter. Exige força de verdade.”<sup>141</sup> (MoS, p. 162)

Tal como nos versículos do livro de Mateus (5, 38-48), Clark é ensinado por Jonathan que não deve revidar, e se necessário, deve ceder a outra face, lição que ele tomará para a proteção da humanidade. Para somar-se a esta lição, de volta ao presente, Clark visita uma igreja, em busca de conselhos de um padre para saber como deve proceder em relação à ameaça de Zod, revelando também sua identidade/origem alienígena.

“Você sabe  *por que* eles querem você?”

Clark balançou a cabeça.

“Não,” ele admitiu. “Eu vivi toda a minha vida aqui. Até a noite passada eu achava que era o último que restava do meu povo. Mas esse general Zod –” [...] “Mesmo que eu me renda, não há garantia de que ele irá manter sua palavra. Mas se há uma chance de salvar a terra me entregando, não deveria aproveitá-la?”

[...]

“O que seu instinto te diz?” perguntou o padre.

---

<sup>141</sup> “Did they hurt you?” he asked./ “You know they can’t,” Clark said bitterly./ “That’s not what I meant,” his dad said. “Are you all right?”/ Clark wasn’t sure. He looked into his father’s eyes./ “You want the truth,” he replied. “I hate them. I wanted to hit him  *so bad—*”/ “I know you did,” Jonathan said.[...] “But showing mercy?” he added. “That actually takes character. That takes real strength.”

“Que Zod não merece confiança,” ele respondeu. Zod tinha causado uma guerra civil em Krypton, e Clark estremeceu ao imaginar o que ele tinha em mente para a Terra. “O problema é que, eu também não sei se posso confiar no povo da Terra.”

[...]

“Algumas vezes é necessário dar um salto de fé primeiro,” ele disse. “A confiança vem depois”<sup>142</sup> (MoS, p. 163-4)

A memória que antecede este momento ilustra a fonte da desconfiança de Clark, que sabe por experiência como a humanidade tende a tratar aqueles que consideram diferentes. Sem saber se deve confiar nos humanos ou nos kryptonianos, Clark se encontra em uma espécie de limbo, um entre-lugar entre dois povos e dois mundos, e deixa a igreja após o conselho de que devemos dar um “salto de fé”, e reflete sobre o que seria necessário para ganhar a confiança dos humanos (MoS, p. 164).

O encontro das duas linhas narrativas se dá quando Lois é capturada pelas forças armadas americanas, como mencionado, por seu material publicado a respeito de Kal-El, de modo a tentar descobrir sua localização. Enquanto Lois é interrogada, Superman chega disposto a se render, contanto que Lois Lane seja liberada. Em seguida, Kal é interrogado por Lois em uma sala especial, onde discutem sua rendição, de modo que os militares consigam analisá-lo e entender o que está em jogo. Ao ser confrontado sobre o porquê de ele se entregar a Zod, Kal afirma:

“Não estou,” ele respondeu. “Estou me entregando à *humanidade*. Há uma diferença.” Ele soava seguro, como se ele tivesse refletido bastante sobre sua decisão, e estava em paz com sua escolha. “É o seu mundo. Estou deixando que vocês – todos vocês – decidam o que acontece a seguir.”

Ela olhou para os punhos dele.

“Você deixou que eles o algemassem.”

“Não seria bem uma rendição se eu resistisse.” Ele deu de ombros. “se isso faz com que eles se sintam mais seguros, melhor.”<sup>143</sup> (MoS, 168. Grifos do autor)

---

<sup>142</sup> “Do you know *why* they want you?”/ Clark shook his head./ “No,” he admitted. “I’ve lived here my whole life. Until last night, I thought I was the only one of my people left. But this General Zod—” [...] “Even if I surrender, there’s no guarantee he’ll keep his word. But if there’s a chance I can save earth by turning myself in, shouldn’t I take it?” [...] “What does your gut tell you?” the priest asked./ “That Zod cannot be trusted,” he replied. Zod had launched a civil war on Krypton, and Clark shuddered to think what he had in store for Earth. “Problem is, I’m not sure the people of Earth can be, either.” [...] “Sometimes you have to take a leap of faith first,” he said. “The trust part comes later.”

<sup>143</sup> “I’m not,” he answered. “I’m surrendering myself to *mankind*. There’s a difference.” He sounded certain, as if he had thought long and hard about his decision, and was at peace with

Ao se entregar, Clark ecoa novamente os aspectos messiânicos discutidos acima, estando preparado para oferecer a outra face e não revidar, caso seja traído pela humanidade, mas também concretizando a profecia de Isaías, oferecendo seu rosto limpo, despido de orgulho, para as provações a que fosse sujeito, entregando-se mesmo sabendo que seria traído – tal como Jesus foi entregue.

### 4.3. O outro, o imigrante e a invasão colonial

Como apontado, a recepção do Superman (em termos de como o herói era visto dentro das próprias histórias) muda ao longo do tempo. Se no contexto de sua criação, em 1938, não há muitos questionamentos sobre lealdade, aos poucos surge a necessidade de que o herói declare a sua lealdade aos Estados Unidos, mais do que ao planeta Terra, inclusive. Questionamentos sobre sua origem e sobre as intenções capazes de mover as suas ações se tornam mais frequentes na primeira década do século XXI, sendo este um tema recorrente em suas histórias de origem, que levam o personagem a se provar perante a humanidade e abdicar dos seus laços kryptonianos. Do mesmo modo, **MoS** aborda estes temas, colocando o herói à prova, em conflito com a humanidade e com as autoridades dos Estados Unidos. A abordagem destes conflitos, porém, não se limita ao personagem enquanto herói, mas também enquanto cidadão, sendo explorada a infância de Clark.

Como visto, o personagem é tratado com desdém pelos seus amigos de escola nesta nova roupagem, por ser diferente. Tal como em outras versões, Clark se assusta ao começar a descobrir seus poderes, porém, ao contrário do apoio que lhe é mostrado em outras versões, por Lana Lang (sua amiga de infância), por exemplo, Clark, em MoS, é ridicularizado. Devido aos efeitos causados pelos diversos estímulos sensoriais em sala de aula sobre os seus sentidos super-aguçados, Clark se desespera e foge, trancando-se em um armário, do qual ouve seus colegas comentarem sobre ele, enquanto sua mãe o pedia para sair:

“Poderia abrir a porta?” Ela perguntou.

---

his choice. “It’s your world. I’m letting you—all of you—decide what happens next.”/ She glanced at his wrists./ “You let them cuff you.”/ “Wouldn’t be much of a surrender if I resisted.” He shrugged. “If it makes them feel more secure, all the better.”

Clark hesitou, com medo de deixar entrar o mundo assustador. Ele tentou focar apenas na voz de sua mãe, mas ele podia ouvir cada palavra sussurrada no corredor.

Seus colegas de classe conspiravam contra ele. “Ele é uma aberração. Ele sempre faz coisas assim”

“Seus pais sequer deixam ele brincar com outras crianças” (MoS, p. 77-8).<sup>144</sup>

No episódio já discutido da viagem no ônibus escolar, Clark tenta se manter isolado, mesmo sentido vontade de se aproximar de sua paixão de infância, Lana Lang, pois não quer atrair a atenção de ninguém, já que todos o acham estranho. Ainda assim, Pete Ross se aproxima de Clark para importuná-lo, ao que é surpreendido por Lana, que tenta defendê-lo de Pete, o que mostra que nem todos (até o momento) o consideravam uma aberração. Seguindo o acidente, após salvar seus colegas do acidente com o ônibus da escola, Clark passa a ser temido por seus colegas: “As sirenes de emergência sinalizaram a aproximação do resgate, mas era a expressão chocada na face de Lana que o preocupava mais. Ela afastou-se dele apreensivamente. Como que ele explicaria isso?”<sup>145</sup> (MoS, p. 85).

Embora possamos compreender que sua reação é simplesmente o choque do momento e não uma espécie de “aversão”, mas é elucidado mais adiante que, mesmo após anos do ocorrido, Lana mantinha-se afastada “Já havia anos, ainda assim Lana pouco falou com ele desde o acidente da ponte. As pessoas ainda andavam pisando em ovos perto dele, quando não estavam lhe causando problemas por ser diferente”<sup>146</sup> (MoS, p. 133-4). Vale lembrar que a relação com Lana é parte importante de várias histórias do Superman, como as publicadas em 1986 e 2009, nas quais Lana descobre os poderes de Clark e mostra seu apoio a ele. Esta relação é cortada em **MoS**, ampliando a sensação de isolamento de Clark, que parece cada vez mais solitário em um mundo que o exclui.

---

<sup>144</sup> “Will you open the door?” she asked. Clark hesitated, afraid to let in the scary world. He tried to focus on just his mother’s voice, but he could hear every other word being whispered out in the hallway. His classmates’ voices ganged up on him./“He’s such a freak. He’s always doing stuff like this.”/“His parents won’t even let him play with other kids.” (COX, 2013. N.p.)

<sup>145</sup> Emergency sirens signaled approaching rescuers, but it was the shocked expression on Lana’s face that concerned him the most. She backed away from him apprehensively. How on earth was he going to explain this? (MoS, p. 85)

<sup>146</sup> It had been years, yet Lana had barely spoken to him since the bridge accident. People still walked on eggshells around him, when they weren’t giving him a hard time for being different (2013, p. 133-4)

No episódio em que a mãe de Pete vai tratar com os pais de Clark sobre o ocorrido, Jonathan vai ao encontro Clark próximo das plantações da fazenda para falar sobre o ocorrido e tentar explicar as reações alheias ao feito:

“Eu só queria ajudar,” disse ele [Clark], defensivamente.

“Eu sei que sim,” disse seu pai. “Mas nós conversamos sobre isso. Você *tem* de manter segredo sobre esse seu lado.”

“Eu deveria deixar que morressem?”

Seu pai hesitou em responder. Sua face expressava emoções conflituosas.

“Talvez.”

[...] “Há mais em jogo do que nossas vidas,” disse Jonathan, tentando explicar, “ou a vida de outros a nossa volta. Quando o mundo descobrir o que você pode fazer, tudo mudará. Nossas crenças, nossa noção do que é ser humano. Tudo.” Ele disse seriamente. “Você viu como a mãe do Pete reagiu. Ela estava assustada, Clark.”

Clark não compreendia. Ele salvou a vida do Pete. Seu filho teria se afogado se não fosse por ele.

“Por quê?”

“As pessoas temem o que não compreendem,” disse seu pai (COX, 2013, p. 86).<sup>147</sup>

Esse mesmo diálogo serve também para explicar as relações culturais, e o tratamento do outro/estrangeiro/imigrante: “as pessoas temem o que não compreendem”, o que as leva a reagir de diferentes formas, as vezes de modo mais agressivo, as vezes mantendo a distância e isolando aqueles que consideram diferentes.

Outro episódio já mencionado trata da perseguição à Clark, desta vez com agressão física. Clark se vê obrigado a apanhar de Ken Braverman, já que não pode revidar ou fugir sem uso da força, pois há um amontoado de pessoas que assistem e riem enquanto ele é agredido. Este episódio se passa em uma temporalidade confusa – o acidente do ônibus acontece em outubro de 1992, subseção do capítulo 9, enquanto este momento de agressão se passa em maio de 1992, subseção do

---

<sup>147</sup> “I just wanted to help,” he said defensively. “I know you did,” his dad said. “But we talked about this. You *have* to keep this side of yourself a secret.”/“Was I just supposed to let them die?”/His father hesitated before answering. His face wrestled with conflicting emotions./“Maybe.”/Clark stared at him in surprise. He couldn’t mean that, could he?/“There’s more at stake here than our lives,” Jonathan said, trying to explain, “or the lives of those around us. When the world finds out what you can do, it’s going to *change* everything. Our beliefs, our notions of what it means to be human. Everything.” He shook his head solemnly. “You saw how Pete’s mom reacted. She was scared, Clark.”/Clark didn’t understand. He had saved Pete’s life. Her son would have drowned if not for him. She should have been grateful that he could do what he could./“Why?”/“People are afraid of what they don’t understand,” his father said. (COX, 2013, n.p.)

capítulo 18. Em relação às datas, este evento ilustraria que Clark era agredido mesmo antes do evento do ônibus. Porém, outras informações reveladas mostram que este episódio se passa depois do acidente: Pete mostra compaixão e pega um dos livros de Clark caídos no chão, se desculpando por não poder ajudar; os pensamentos de Clark indicam que “mesmo depois do que aconteceu, eles ainda o atormentavam. Era como se eles não acreditassem – como se estivessem o *testando*”<sup>148</sup> (2013, p.159. Grifo do autor). De todo modo, apesar de não haver uma outra representação tão “gráfica” quanto este episódio de agressão, outro pensamento de Clark expõe que este tratamento era comum, mesmo antes de sua mostra de força e da desconfiança gerada pelo incidente do ônibus “*outro ano, outro grupo de valentões*”<sup>149</sup> (MoS, p.159). Clark é desafiado, agredido e temido por ser diferente, mesmo salvando vidas. E isso não se limita à sua infância.

Já na vida adulta, há a aceitação do seu passado (ou tradição) kryptoniano, ao conhecer suas origens dentro da nave kryptoniana, do qual ele não quer se desfazer – para ele, não é necessário negar suas origens para abraçar o seu novo lar, ao contrário da versão de 1986. Kal finda por aceitar a fala de Jor-El, que diz que ele pode ser o melhor dos dois mundos, sem precisar negar nenhum deles: ““Então eu estou sozinho,” Clark disse. Jor-El balançou sua cabeça. “Não está. Você é tão filho da Terra quanto é de Krypton. Você pode personificar o melhor dos *dois* mundos. O sonho pelo qual sua mãe e eu demos nossas vidas para preservar””<sup>150</sup> (MoS, p. 122. Grifo do autor). Há aqui, também, um discurso implícito em relação à imigração, personificando o imigrante que muda de país, abraça a nova pátria, mas mantém seus costumes – o melhor dos dois mundos. O “melhor”, porém, é limitado em relação ao que Krypton representa, pois, vale lembrar que o conselho de Krypton se negou a ouvir Jor-El, e que o próprio nascimento de Kal é uma “heresia” para aquela sociedade. Kal-El se alinha, no fim das contas, à parte que lhe serve de Krypton

A relação parental construída em **Man of Steel** (2013) funciona de modo a sustentar esta relação com a cultura de seu planeta natal. Os pais biológicos de Kal-

---

<sup>148</sup> Even after waht had happened, they were still tormenting him. It was as if they didn't believe it – as if they were *testing* him (COX, 2013, p.159)

<sup>149</sup> “*Another year, another group of bullies*” (2013, p. 159)

<sup>150</sup> “So I'm alone,” Clark said./Jor-El shook his head./“You are not. You're as much of a child of Earth now as you are of Krypton. You can embody the best of *both* worlds. The dream your mother and I gave our lives to preserve.”

El eram seres “bondosos” (do ponto de vista de interesse da Terra, que não tem interesse em ser dominada ou governada por uma alienígena, e em oposição à versão apresentada em 1986, em que seus pais esperam que Kal governe a Terra), o que ajuda na construção dessa relação com a cultura de Krypton, sem que ela soe perversa para Clark, ainda que de forma limitada. Não há intento de uma sociedade que seja dominada por Kal-El, pois como Jor-El afirma para Kal-El,

“Nós [Jor-El e Lara] acreditamos que Krypton perdeu algo precioso [...] o elemento da escolha, do *acaso*. E se uma criança sonhasse em ser algo diferente daquilo que a sociedade planejou para ela? E se ela ambicionasse ser algo maior? Nós queríamos restaurar esta possibilidade. Queríamos eliminar completamente a distinção de classes”<sup>151</sup> (MoS, p. 121).

Jor-El segue afirmando que Kal-El é a materialização deste ideal, e, por isso, tanto foi arriscado para salvá-lo, o que o torna diferente dos demais kryptonianos. Assim, o cientista espera que Kal possa servir de guia para os terráqueos, e que os ajude a não cometer os erros cometidos pelos kryptonianos e que os levaram à ruína (MoS, p. 122). Vale citar, também, outra alteração em relação às publicações anteriores, que apontam diferentes motivos para a não sobrevivência dos pais de Kal. Aqui, Jor-El afirma para Kal que ele e sua esposa, tal como Zod e seus subordinados, eram produtos das “falhas” de seu mundo, deixando subtendido que ninguém além de Kal deveria sobreviver a Krypton de modo a poder criar um legado, livre da influência dos erros do passado. Aqui se apresenta o limiar da aceitação e de sua nova identidade, que separará Clark dos demais kryptonianos sobreviventes – a perspectiva da liberdade contra uma perspectiva eugenista, representada por Zod. Esta cena se torna importante pois, como veremos adiante, Clark se opõe não apenas à Zod, mas trava uma batalha simbólica contra a máquina terraformadora (discutida mais adiante), como se enfrentasse também o peso da tradição kryptoniana já antes extinta.

Abrimos agora um parêntese para tratar de Krypton. Como discutido, a Krypton de **MoS** trata de um planeta que abandonou a reprodução convencional e **primitiva**, e abraçou uma biopolítica determinista, visando **controlar** o destino de

---

<sup>151</sup> “We believed that Krypton lost something precious [...] the element of choice, of *chance*. What if a child dreamed of becoming something other than what society intended for him? What if he aspired to something greater? We wanted to restore that possibility. We wanted to eliminate the class distinctions entirely.”

todos seus habitantes antes mesmo de estes nascerem. Trata-se também de um planeta que foi destruído pela exploração desmedida de seus recursos naturais, o que findou por desestabilizar o núcleo do planeta. Zod buscava salvar seu povo se apropriando do códex e rescontruindo a sociedade Kryptoniana através de uma política eugenista e por medidas autoritárias, sendo descrito, como já mencionado, como um “líder terrorista”. Estes traços são personificados nesta figura do *Outro*, do estrangeiro, do não-americano e do não-ocidental, revelando estruturas de sentimento do medo destas figuras, tal como discutido no capítulo anterior.

Isto nos leva também à perspectiva colonial que parece estar ali formalizada, pois Zod busca colonizar o planeta Terra, de modo a garantir a sobrevivência (em sua perspectiva eugenista e autoritária) de Krypton. A própria sociedade de Krypton é descrita como exploradora (MoS, p. 120) e colonizadora, que buscava mundos em que pudessem se estabelecer e usavam máquinas para “remodelar os ambientes” de acordo com suas necessidades (p. 119). Diferente da versão de 1986, em que Lara espera que Kal-El governe os humanos, na romancização, ela teme que ele seja apenas um “exilado”<sup>152</sup>, e considerado como uma “aberração” (MoS, p. 35), retirando a perspectiva de domínio vinda dos pais. Há um subtexto hegemônico na visão de Zod, da superioridade de seu povo sobre os demais, que justificaria sua perspectiva de dominação, conforme os apontamentos de Quijano (2000) e Said (2003) (Cf. nota de rodapé 50). Nas duas versões (1986 e 2013) há o medo da dominação estrangeira, mas, na versão mais recente, Clark parece totalmente livre desta influência, não tendo de abdicar ao legado de seus pais alienígenas para se unir à humanidade.

Ainda no tocante ao aspecto colonial, o *códex* parece funcionar, também, como um símbolo da disputa – um povo em território contestado, que representa o medo de que a dominação estrangeira seja consolidada, como também um povo que busca ser aceito em seu novo lar, mas que é encarado com desconfiança – ou seja, ao mesmo tempo, este artefato é símbolo do colonizado e do colonizador. É viável, assim, tomarmos as noções de *orientalismo*, em que o Ocidente é *tecnológico, racional, científico e moderno*, enquanto o Oriente é *rústico, irracional, mágico e ultrapassado*, diante do que podemos encontrar aparentes “contradições” – ou talvez dualidades – que acabam surgindo nesses discursos implícitos, explícitos e nas novas

---

<sup>152</sup> Em inglês, *outcast*, que pode ter outras traduções, tal como “excluído”, “banido”, “expulso”, “abandonado” ou “pária”.

leituras, no que diz respeito à Krypton e à Terra. Por exemplo, Krypton é, supostamente, “ultrapassado” e a Terra mais “nova” em termos de idade, mas em tecnologia, Krypton é mais avançado, tendo alcançado feitos não conseguidos ainda pela Terra (tal como a geração artificial de bebês, robôs flutuantes com inteligência artificial, capacidade de viajar grandes distâncias pelo espaço). Mas, não se pode olvidar que, diante do que estamos propondo enquanto interpretação, Krypton é também como um *Oriente* tecnológico que desapareceu com a ascensão do Ocidente, como o “mundo antigo” (Egito antigo, por exemplo) que passa a ser considerado rústico e selvagem a longo prazo. A tecnologia de Krypton parece “mágica” – os kryptonianos podem acessar memórias, criar “cenários de pesadelos” (MoS, p. 189-91).

Nesta direção, Superman, ou o *Outro*, como é tratado – afinal, ele carrega em si algumas características do *Outro*, pois é um homem forte, que resolve diversas situações através do uso de violência corporal, de habilidades místicas/mágicas (por voar, por exemplo, algo que ninguém entende bem como acontece) – seria mais “selvagem” na relação travada que obriga Clark a se submeter aos norte-americanos; mas Krypton vê a Terra como selvagem e primitiva – embora sejam apenas através cenas do passado primitivo da Terra que sejam vistas por Jor-El na romancização:

A tela zerou no terceiro planeta do sistema, que parecia estar passando por uma era do gelo. Vastas geleiras cobriam sua superfície. Primatas bípedes carecas, vestidos com peles, lutavam para sobreviver em meio à vastidão de gelo. Jor-El instintivamente admirou sua determinação, vigor e ingenuidade. Eles se espalharam pelo planeta, sucedendo apesar das condições cruéis e primitivas<sup>153</sup> (MoS, p. 34)

– ou ou o próprio momento presente da Terra, na versão de 1986 –, o que indicaria uma guinada nas relações coloniais. Por seu turno, Zod considera Krypton superior: “nós poderíamos ter construído um novo Krypton nesta miséria”<sup>154</sup> (MoS, p. 291). Assim, há características de Oriente e Ocidente em ambos os planetas. Parece haver um discurso imbricado aqui: um possível medo de inversão nas relações de

---

<sup>153</sup> The display zeroed in on the third planet in the system, which appeared to be in the grip of an ice age. Vast glaciers covered the surface. Hairless bipedal primates, garbed in furs, struggled to survive amidst the icy wilderness. Jor-El instinctively admired their determination, vigor, and ingenuity. They spread out across the planet, thriving despite the harsh, primitive conditions.

<sup>154</sup> “We could have built a new Krypton in this squalor”.

dominação. Isso se trataria de uma nova estrutura de sentimento para além do medo do imigrante e do terrorista, que dá lugar agora ao medo da dominação por aqueles que antes foram dominados, em uma espécie de virada colonial? O Oriente deixa de ser ultrapassado, e passa a ser, agora, tecnológico e mágico ao mesmo tempo, ou ainda incompreensível? Trata-se do medo de uma virada em que o colonizado passa a ser o novo colonizador, tal como aconteceu com os EUA, que passaram do status de “colônia” para o de “maior potência mundial” e de “polícia do mundo” e que eles temem que aconteça de volta com eles?

\*\*\*\*\*

Mais adiante, e com Clark já se mostrando ao mundo com traje de Superman, as forças armadas decidem que o personagem é uma ameaça, por ser procurado pelos kryptonianos, pelos seus poderes e pelo que ele representa por não ser humano, tentando apreendê-lo e controlá-lo. Clark decide se entregar ao exército, e é levado algemado, como um prisioneiro, permitindo que seu destino seja decidido pela humanidade, por aqueles que são nativos de seu novo lar. Neste momento, Superman deixa claro que aceita sua condição de imigrante, mesmo tendo sido criado na Terra desde bebê.

Mesmo após sua rendição, Superman é temido, e é afirmado pelo cientista dr. Hamilton que, apesar de ele parecer humano, “as semelhanças são apenas superficiais” (MoS, 2013, p. 169), pois Superman tem músculos e ossos mais densos que os humanos comuns. Percebendo todo o medo envolvido na situação por conta de sua presença, o que inclui a movimentação de alguns soldados visando sua neutralização com tranquilizantes, Superman responde às precauções dos militares afirmando que nada disso seria necessário, podendo nem sequer surtir efeito sobre ele. A resposta do dr. Hamilton é a de que “Você não pode esperar que não tomemos precauções [...] E se você estiver carregando alguma espécie de patógeno?”<sup>155</sup> (MoS, 2013, p. 170).

---

<sup>155</sup> “You can’t expect us not to take precautions, [...] What if you’re carrying some kind of alien pathogen?” (MoS, p. 170)

Intencionalmente ou não, o temor de patógenos alienígenas remete aos ataques que seguiram o atentado terrorista de 11 de setembro, como discutido anteriormente, em que pessoas morreram após receber cartas contaminadas pelo patógeno Antraz (JOHNSON, 2012, p. 172), o que cria uma relação entre Superman e o medo de que ele seja um terrorista. A seguir, Superman é questionado sobre o porquê de ter revelado sua identidade à Lois, mas não revela aos militares. Compreendendo a desconfiança, Superman responde: “Vocês tem medo de mim porque não podem me controlar. Vocês não controlam. E nunca controlarão. Mas isso não quer dizer que eu seja seu inimigo” <sup>156</sup> (MoS, 2013, p. 170). Apesar de sua rendição, uma tentativa de mostrar que não é inimigo, Superman é entregue aos kryptonianos. Apesar de ser comum nos filmes americanos o uso de discursos como “não negociamos com terroristas”, aqui há uma mudança de postura por parte dos americanos. Talvez não pela afronta à sua soberania, mas pelo fato de que o cidadão que está em jogo não é visto como um cidadão de fato – apenas um imigrante, que pode ser descartado caso isso seja necessário para manter a ordem.

Na já mencionada primeira batalha contra os kryptonianos, tentando salvar os militares dos ataques da tropa de Zod, Superman tem de se provar para a humanidade. Em meio à batalha, diversas naves de guerra, helicópteros *warthog*, se aproximam de modo a tentar neutralizar os alienígenas, o que inclui Superman. Superman só consegue, parcialmente, a confiança dos militares após confrontar seus conterrâneos, protegendo os soldados em vez de seu próprio povo. Essa é a única forma de ser aceito sendo o “outro”, estrangeiro e desconhecido. Apesar de este parecer um momento de “virada”, em que Superman prova que está do lado da humanidade – mesmo que isso signifique se opor e enfrentar seu próprio povo –, os efeitos deste evento se mostram apenas temporários. Nos momentos seguintes, Superman trabalha em conjunto com os militares para impedir o ataque kryptoniano, sendo “bem recebido” (sem armas apontadas para si, ao menos), mas a situação volta a ser de desconfiança ao fim da narrativa, após a morte de Zod.

Alguns dos momentos que seguem durante a tentativa de deter Zod e seus soldados podem ter um peso significativo para compreender o Superman como o estrangeiro que abdica às suas origens. Ao explicar seu plano, elaborado junto a Lois,

---

<sup>156</sup> “You’re scared of me because you can’t control me. You don’t. And you never will. But that doesn’t mean I’m your enemy.” (COX, 2013).

Superman explica o como pretende interromper uma das máquinas planetárias, localizada no Oceano Índico. Estas máquinas têm como função emitir partículas e adicionar massa ao planeta, tornando-o como Krypton. Lois pergunta a Superman se, sendo exposto às partículas emitidas pelas máquinas, não se tornaria mais fraco. Superman a responde “talvez, [...] mas eu não vou deixar que isso me impeça de tentar. Eu já perdi um mundo. Não deixarei Zod tirar outro de mim”<sup>157</sup> (COX, 2013, p. 244). Tentando destruir a máquina, Superman é derrubado pelo poder esmagador desta em processo de terraformação, e começa a se lembrar da voz de seu pai afirmando que ele deveria escolher que tipo de homem queria ser quando crescesse, pois sua decisão mudaria o mundo. Com isto, Superman consegue se levantar:

Incrivelmente, impossivelmente, ele se levantou; A força esmagadora da coluna transformou o simples ato de se levantar em um trabalho de Hércules, mas não era o suficiente. Ele decolou da ilha achatada, subindo lentamente contra a pressão, e então ganhando velocidade.

[...]

Energia vermelha foi disparadapor seus olhos, indo de encontro ao feixe de gravidade. Por um momento as duas forças pareciam equiparadas. Então, gritando pelo esforço, Superman quebrou o impasse e seguiu subindo ao ventre da máquina planetária. Transformando seu próprio corpo em uma arma, o Homem de Aço explodiu através da coroa da máquina e disparou contra as nuvens alienígenas agitadas.<sup>158</sup> (MoS, p. 268)

A força deste momento, para além do ato heroico, está na sua simbologia. Em nossa leitura, a força exercida pelas partículas emitidas – com a gravidade de Krypton – passa a funcionar também com uma representação da força exercida pela cultura sobre o indivíduo. Superman, o imigrante alienígena, luta contra o peso da cultura de seu planeta de origem, se ergue contra sua “força esmagadora”, como um imigrante americanizado lutando contra suas origens, se adaptando a uma nova cultura e

---

<sup>157</sup> “Maybe,” he admitted. “But I’m not going to let that stop me from trying. I already lost one world. I won’t let Zod take another one from me.”

<sup>158</sup> “Incredibly, impossibly, he staggered to his feet. The crushing force of the column made just standing upright a Herculean feat, but that wasn’t good enough. He lifted off from the flattened island, rising slowly against the pressure, then gaining speed. [...] Crimson energy shot from his eyes, meeting the gravity beam head on. For a moment the two forces appeared evenly matched. Then, screaming from the strain, Superman broke the stalemate and drove himself upward into the belly of the World Engine. Turning his own indestructible body into a weapon, the Man of Steel burst through the crown of machine and shot into the churning alien clouds”.

resistindo ao peso da sua cultura de sua terra natal. Mesmo assim, como veremos adiante, Superman continuará a ser julgado por suas origens, não conseguindo a confiança da humanidade, não apenas em *Man of Steel* (2013), mas em outras histórias e mídias. Tal como na morte de Zod, a destruição de máquina é marcada por um grito, talvez não pela dor neste último caso, mas força necessária para concluir o ato, o que pode se aplicar aos dois casos.

Chegando a Metrópolis, Superman descobre que Zod tomara o controle de sua nave (da qual se apropriara antes), pois esta contém a Câmara de Gênese, que seria usada para dar vida aos próximos kryptonianos. Vale notar que o ataque funciona como uma releitura, tal como já feito em **Superman – Legado das Estrelas**, do ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, em Nova York. A própria Metrópolis é inspirada em Nova York, como nos lembra Reynolds (1992). Superman invade a nave e destrói a câmara, mesmo contra os protestos de Zod “Se você destruir essa nave, você destruirá Krypton”, sendo a resposta de Kal-El “Estou contando com isso” (MoS, p. 278). Vale citar que esta cena também tem um diálogo levemente diferente na versão do cinema. Antes de prosseguir destruindo a Câmara e a nave, Superman hesita por um momento, mas retoma o fôlego e afirma que “Krypton teve sua chance”. Esta alteração pode ser vista como uma tentativa de abordar um herói menos voltado para a destruição. Por outro lado, a abdicação ao lado kryptoniano é mais forte na versão romancizada.

Superman aceita seu legado kryptoniano e abraça seu passado e origens, mas isso só acontece na medida em que ele permaneça fiel aos ideais estadunidenses, tendo de abdicar às suas origens sempre que houver conflito de interesse com a sua americanidade. O que ele representa é um povo (pois carrega em si o *códex*, logo, seu povo) que tem a permissão para ser o que é, manter suas tradições, costumes etc., mas apenas enquanto isso não se sobrepuser à americanidade esperada deste. A destruição da câmara é o corte dos laços com o passado, a extinção da possibilidade de restaurar o que Krypton foi e de trazer de volta o “estrangeiro” que Krypton foi e ainda representa neste momento.

Após a batalha, Martha Kent, sua mãe, diz lamentar pelo fato de seu filho ter de escolher entre seu povo e o povo da Terra, mas Clark afirma que não se lembra do “outro mundo” e que esse é “tão alien” para ele quanto é para ela (MoS, p. 308). E mesmo com a morte de Zod e a eliminação da ameaça kryptoniana, Superman segue visto com desconfiança, sendo monitorado por satélites. Em sua última conversa com

o general Swanwick, Superman entrega os destroços de um satélite destruído – uma *desleitura* em relação à sua subserviência as autoridades do governo, em certo nível – e afirma que ninguém descobrirá onde ele “guarda sua capa”. O general o responde com uma pergunta “Como saberemos que você não se voltará contra os interesses da América algum dia?”<sup>159</sup> (COX, 2013, p. 306). Superman responde afirmando: “eu cresci no Kansas, General. Para um alien, eu sou tão americano quanto dá para ser. Mas, Superman tem de ser mais do que isso. Entende?”<sup>160</sup> (COX, 2013, p. 306).

Um discurso permanece ao longo dos anos, e se faz notar claramente neste diálogo: a americanidade do Superman. Aqui o herói reafirma, não a sua humanidade, mas sua americanidade (“eu sou tão americano quanto dá para ser”). O que era um “sentimento público” agora é exposto pelo General Swanwick de forma clara – o medo de Superman se voltar contra os EUA, não contra outros países. E, embora possamos pensar que os “interesses da América” possa ser uma metonímia para a humanidade, devemos lembrar também do conflito causado pela edição *Action Comics #900*, em que Superman abandona sua americanidade. Este medo do alien, do desconhecido é na verdade o medo do outro, que não precisa ser de outro mundo. Será possível confiar realmente no outro após todo o trauma dos atentados do 11 de setembro? E quem é o “outro” que o Superman representa de modo a ser visto como uma ameaça?

#### 4.4 O outro-imigrante e o medo do terror: reificações distópicas?

Épocas de crise, como demonstrado anteriormente, proporcionaram o surgimento do herói, que se tornou a solução na arte do que resolveria os problemas do povo. Esse herói, ora salvador dos necessitados das camadas populares, ora o messias salvador de universos, aos poucos foi sendo recebido sob diferentes óticas, acompanhando as mudanças sociais e se transformando de acordo. Como discutido, a figura do Superman é fortemente relacionada à aspectos messiânicos, o que é também uma ligação com a figura do imigrante. Segundo Chris Knowles (2007),

---

<sup>159</sup> “How do we know you won’t one day act against America’s interests?”

<sup>160</sup> “I grew up in Kansas, General. For an alien, I’m about as American as you can get. But Superman has to be more than that. Do ou understand?”

Em sua essência, Superman é um messias nos termos da tradição bíblica, que pode também ser visto como uma metáfora para a assimilação judaico americana. A destruição de Krypton é uma metáfora competente para a Diáspora, assim como para o ataque às comunidades judaicas europeias que estimularam sua emigração em massa para a América do norte no século XIX <sup>161</sup> (KNOWLES, 2007, p. 120).

Defendendo a mesma ideia, Ben Saunders afirma que

Hoje em dia todo mundo sabe que o Superman é Jesus Cristo, na verdade – enviado à terra por seu pai celestial para ser criado como um mortal entre os mortais, fazer milagres e servir de modelo principal para a virtude do auto sacrifício. Exceto, é claro, por existirem aqueles que sabem que Superman não é Jesus, mas Moisés – uma figura de salvador que escapa o perigo mortal quando bebê em uma cápsula flutuante, para crescer dotado de grandes poderes e encarregado com grandes responsabilidades <sup>162</sup> (SAUNDERS, 2011, p.16).

Marc DiPaolo (2011) por sua vez, expande a comparação de Superman não para a figura de Cristo, mas para a do *golem* <sup>163</sup> do folclore hebreu, afirmando que várias comparações são possíveis, mesmo com outras figuras judaico-cristãs, mas que a comparação com Moisés é a “mais defensável” (DIPAOLLO, 2011, p. 152).

Considere como a mãe de Moisés o colocou em um cesto, e o mandou rio abaixo, cedendo-o de modo a salvá-lo de ser assassinado pelo faraó, junto a outras crianças hebraicas. Moisés foi encontrado por membros da família do faraó e é criado como um deles. Chegando na vida adulta, Moisés descobre seu parentesco com os judeus e descobre seu grande destino – defender os judeus e liberá-los da vida de servidão em uma terra estrangeira. Na recontagem destes eventos do Superman, a mãe de Moisés se torna Jor-El, o massacre dos

---

<sup>161</sup> At his core, Superman is a Messiah in the Biblical tradition, who can also be seen as a metaphor for American Jewish assimilation. The destruction of Krypton is an apt metaphor for the Diaspora, as well as for the assault on European Jewish communities that prompted their mass emigration to North America in the late 19th century (KNOWLES, 2007).

<sup>162</sup> These days, everyone knows that Superman is really Jesus Christ— sent to Earth by his heavenly father to be raised as a mortal among mortals, perform miracles, and model the ultimate virtue of self-sacrifice. Except, of course, there are also those who know that Superman is not Jesus at all, but Moses—a savior-figure who escapes deadly peril as a baby in a floating capsule, to grow up gifted with great powers and burdened with great responsibilities (SAUNDERS, 2011, p.16).

<sup>163</sup> Gólems são criaturas provenientes do misticismo judeu. Feitas de argila, estas são trazidas à vida por místicos para proteger o povo judeu em tempos de conflito (DIPAOLLO, 2011, p. 153). Knowles (2007) vai além, apontando que os gólems nos quadrinhos apresentam algumas diferenças em relação aos das lendas, como uma necessidade de vingança, algum “componente artificial – um aspecto cibernético, ou até algo simples simples como um disfarce, que serve para mudar sua natureza.” (KNOWNLES, 2007, p.165)

inocentes se torna a destruição de Krypton, o cesto é a nave kryptoniana, o rio é a vastidão do espaço, e os pais adotivos de Moisés são os Kent. E o faraó, careca, tirano governante do Egito, transforma-se em Luthor, o careca, barão ladrão tirano americano, que ousa desafiar um Deus de modo a manter o império que construiu para si mesmo.<sup>164</sup> (DIPAOLLO, 2011, p. 152)

Embora haja semelhanças com ambas as figuras messiânicas e sejamos tentados a aproximá-lo da figura de Moisés, uma vez que seus criadores eram judeus, o que nos importa de fato neste momento é sua relação com os povos do Oriente Médio, representada pelas semelhanças com estes personagens<sup>165</sup>. Essa relação é aprofundada por Michael Chabon (*apud* MASLON e KANTOR, 2013), que ao afirmar que o fato de Superman migrar para a terra, vir de um mundo perdido, trocar de nome (Kal-El para Clark Kent) para algo que soa “realmente gentil”, “é uma metáfora despropositada para a experiência do imigrante americano, que deixa tudo para trás, vindo para a América” (2013, n.p.), e

Ele se transforma no principal símbolo do estilo de vida americano, como a verdade, justiça e o estilo de vida americano com a bandeira atrás de si e suas cores vermelho, azul e dourado. Essa era uma poderosa expressão de tanto do desejo que os imigrantes tinham quanto da forma que deveria ser feito para fazer o bem neste país <sup>166</sup> (2013, n.p.).

---

<sup>164</sup> In these two stories, Superman demonstrates a sense of New Deal and Square Deal fairness, if not a socialistic worldview. Also as a champion of oppressed people, he is cut from the same cloth as two archetypal Jewish figures—the prophet Moses and the classic Golem of Hebrew folklore. In fact, of all the parallels drawn between Superman and a figure of Judeo-Christian religious lore, the one between Kal-El and Moses is the most defensible. Consider how Moses’ mother placed him in a basket and sent him downriver, giving him up to save him from being slaughtered by Pharaoh along with a host of other Hebrew infants. Moses was found by members of Pharaoh’s family and raised to adulthood as one of them. Upon reaching adulthood, Moses discovers his kinship with the Jews and discovers his broader destiny—to defend the Jews and liberate them from living in servitude in a foreign land. In the Superman retelling of these events, Moses’ mother becomes Jor-El, the slaughter of the innocents becomes the destruction of Krypton, the basket is the Kryptonian rocket, the river is the vastness of space, and Moses’ adoptive parents become the Kents. And Pharaoh, the bald, tyrannical ruler of Egypt, transforms into Luthor, the bald, tyrannical American robber baron, who would dare to defy a God in order to hold onto the Empire he has built for himself. (DIPAOLLO, 2011, p. 152)

<sup>165</sup> Não desconsideramos aqui as semelhanças entre o herói e personagens de outros mitos tais como Hércules, Hórus etc. A ligação com os povos do oriente médio será aprofundada mais adiante, justificando nosso foco nesta relação.

<sup>166</sup> It’s an unintentional metaphor for the American immigrant experience; just leaving all of that behind, coming to America. He transforms himself into the ultimate symbol of the American way of life, like truth, justice, and the American way of life with the flag behind him and his red and blue and gold colors. That was a powerful expression of both a wish that immigrants felt and also that this is the way that you went about doing it and making good in this country.” (MASLON e KANTOR, 2013, n.p.)

Jenkins (2019), tratando do episódio discutido anteriormente em que Superman abdica à sua cidadania Americana (*Action Comics #900*), e em sentido mais amplo, relaciona-o aos *Dreamers*, que define como “imigrantes não-documentados que lutam por direitos à cidadania e educação nos Estados Unidos” (2019, p. 30). Para Jenkins, os *dreamers* encontram no Superman uma forma de explicar suas próprias experiências para aqueles que não são exatamente simpáticos à sua causa.

Ele entrou no país sem autorização e foi adotado por uma família anglo do Kansas que o ensinou a esconder quem ele é e de onde veio. Não obstante, Superman encarna a “verdade, justiça e o jeito americano”, mesmo vestindo orgulhosamente seu traje étnico; seu traje foi feito do corbeter em que seus pais o envolveram quando o enviaram. Quando exatamente Superman se tornou um cidadão Americano? Superman tem um Green Card? Ou ele é como os outros Dreamers, que vivem nas sombras da economia, temeroso do que aconteceria se as pessoas “erradas” (Lex Luthor, talvez) descobrissem sua identidade? Os Dreamers encontraram na saga do Superman uma poderosa ferramenta para explicar suas próprias experiências para aqueles que podem não ser tão simpáticos aos seu raciocínio pela cidadania. Quando eles encontraram, eles se conectaram novamente a uma ampla história de política de imigração, como o Superman foi criado por Jerry Siegel e Joe Shuster, dois imigrantes judeus do leste europeu de segunda geração.<sup>167</sup> (JENKINS, 2019, p.30).

Marc DiPaolo (2011) relembra histórias clássicas em que há a dicotomia do “bom alien/imigrante contra os marcianos, maus aliens/imigrantes”, como *Superman II* (1980) e episódios de *Superman: A Série Animada* (1996-2000), em que sobreviventes de Krypton refugiam-se na Terra, mas, diferente do Superman, buscam conquistá-la e transformá-la em uma nova Krypton, em narrativas semelhantes à apresentada em *Man of Steel* (2013). DiPaolo destaca que “essas histórias representam dois modelos diferentes da experiência de imigração. Superman

---

<sup>167</sup> He entered the country without authorization and was adopted by an Anglo family from Kansas who taught him to hide who he is and where he is from. Nevertheless, Superman embodies “truth, justice, and the American way,” even as he wears proudly ethnic garb; his costume was made from the swaddling blanket his parents wrapped him in when they sent them forth. When exactly did Superman become an American citizen? Did Superman have a green card? Or was he like the Dreamers, living within a shadow economy, fearful of what happened when the “wrong” people (Lex Luthor perhaps) discover his identity? Dreamers found Superman’s saga a powerful tool for explaining their own experiences to those who might otherwise not be sympathetic to their arguments for citizenship. As they did so, they connected back to a larger history of immigration politics, as Superman was created by Jerry Siegel and Joe Shuster, two second-generation Eastern European Jewish immigrants. (JENKINS, 2019, p. 30).

representa um imigrante que escolheu o caminho da enculturação”; enquanto os outros invasores como Brainiac e os criminosos da Zona Fantasma se negam a seguir o caminho da enculturação e optam por transformar a Terra em um espelho de sua terra natal (DIPAOLLO, 2011, p.150-1). O autor afirma ainda que “[...] por mais que Superman tente se encaixar na sociedade americana (e na Terra), ele sempre será um alien e um forasteiro, e ele (geralmente) simpatiza com outros forasteiros como ele”<sup>168</sup> (DIPAOLLO, 2011, p. 150).

Uma mensagem parece ser clara aqui: o “outro”, o “estrangeiro” só é bem-vindo quando rejeita suas origens e passa a incorporar os ideais americanos e luta, mesmo que tenha de lutar contra seu povo e suas origens. É importante destacar que as diversas histórias podem servir para ilustrar diferentes facetas de uma sociedade:

Por essas formas de imaginação cívica se constroem sobre materiais culturais pré-existentes, as narrativas que servem de matéria-prima importam. Importa que o mundo tenha agora uma Ms. Marvel paquistanesa-americana, que Jessica Jones enfrente a cultura de estupro, e que as balas da polícia não parem o Luke Cage. Importa que o Superman represente uma narrativa de imigrante e que a Mulher-Maravilha tenha uma complexa história de engajamento com questões de poder feminino e direitos das mulheres. E importa que a figura do super-herói tenha suas raízes em Robin Hood, Guy Fawkes e outros campeões dos oprimidos. Mas nós também não podemos desemaranhar as narrativas de super-heróis de outras associações, como a pretensão facista que pode tornar correto o legado do universo dominado por fortes homens brancos, e a subordinação do super-herói à nação-estado<sup>169</sup> (JENKINS, 2019, p. 34).

Da mesma forma, as bases para a história do Superman importam e podem refletir a jornada do imigrante, mas, no caso de **Man of Steel** (2013) ou outras narrativas similares, também ilustram o temor em torno desta figura do imigrante. O

---

<sup>168</sup> “[...] as much as Superman tries to fit into American (and Earth) society, he will always be an alien and an outsider, and he (usually) sympathizes with other outsider figures such as himself.”

<sup>169</sup> Because these forms of the civic imagination build on preexisting cultural materials, it matters whose narratives provide the raw materials. It matters that the world now has a Pakistani American Ms. Marvel, that Jessica Jones is confronting rape culture, and that police bullets can't stop Luke Cage. It matters that Superman represents an immigrant narrative and that Wonder Woman has a complex history of engagement with issues of female power and women's rights. And it matters that the superhero figure traces its roots back to Robin Hood, Guy Fawkes, and other champions of the oppressed. But we also can't disentangle the superhero narrative from other associations, such as the fascist assumption that might makes right, the legacy of a universe dominated by strong white males, and the subordination of the superhero to the nation-state. (JENKINS, 2019, p. 34).

medo de ataques terroristas, da não “enculturação”. Para Brown (2017), o Superman apresentado em **Man of Steel** representa “um zeitgeist de paranóia pós-11/09 e um poderio militar vingativo”, focado na defesa da nação e do planeta. Este Superman enfrenta “invasores alienígenas que são claramente análogos aos terroristas estrangeiros” (BROWN, 2017, p.117) e funciona como um “símbolo do poderio e da determinação militar”<sup>170</sup> (BROWN, 2017, p.117).

Apesar de esta ser uma faceta presente na obra – como explicado antes, Superman quebrar o pescoço de Zod reflete as difíceis escolhas feitas por militares, assim como a ideia de que qualquer ação necessária deve ser tomada ao enfrentar terroristas –, não podemos negar também o medo do estrangeiro/imigrante na obra, pois, mesmo após se provar para a humanidade, Superman ainda é vigiado, encarado com desconfiança. Não o medo de um estrangeiro europeu. Mas, principalmente, do estrangeiro vindo do Oriente Médio, ainda como um reflexo do atentado de 11 de setembro. E, por mais que possamos acreditar que este medo é superado ao fim da obra, pelo ato simbólico de Lois, que recebe Clark com a frase “bem-vindo ao Planeta”, esta temática se espalha por outras obras, não apenas do mesmo universo cinematográfico como **Batman vs Superman: A Origem da Justiça**, de 2016), mas também em obras, de certa forma similares, como uma espécie sentimento comum<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> “This is a Superman that represents a post-9/11 American zeitgeist of paranoia and vengeful military might. His focus is set on defending the nation and the planet, on vanquishing alien invaders that are clearly analogous to foreign terrorists. [...] symbol of military might and determination” (BROWN, 2017, p.117)

<sup>171</sup> Um desses casos é *Brightburn* (2019), filme de terror dirigido por David Yarovesky. Como na narrativa de Kal-El, uma nave alienígena pousa em uma fictícia cidade americana no Kansas, chamada “Brightburn”. Encontrada a nave, seu passageiro é adotado pelo casal Breyer, que o criam como seu filho. Porém, diferente de Clark, Brandon descobre suas origens alienígenas e começa a ter surtos de raiva e, aos poucos, falar outra língua (que parece aprender naturalmente, mesmo com a pouca exposição a esta), a língua do seu mundo de origem. O personagem também descobre poderes similares aos do Superman – visão de calor, super-força, capacidade de voar, invulnerabilidade. Em meio a surtos raivosos e à tentativa de compreensão de uma mensagem emitida por sua nave, Brandon Breyer usa seus poderes para matar diversas pessoas de forma sangrenta e cruel, o que inclui seus familiares. Brandon subitamente compreende que a mensagem emitida por sua nave diz “conquiste o mundo”, e este se coloca de prontidão para executar a tarefa, percebendo-se como superior à raça humana.

O segundo caso é o de Omini-man personagem da animação *Invincible* (2021-presente), um herói Viltrumita, originário do planeta Viltrum. O herói também é uma espécie de Superman, que voa, tem poderes como a visão de calor, super-força e invulnerabilidade. Porém, ao longo da história, descobrimos que seu real objetivo era preparar o planeta para uma invasão Viltrumita, que planeja anexar a Terra ao seu império. Ao colocar seu plano em curso, Omini-man se vê obrigado a enfrentar seu filho, o herói Invincível, e tenta convencê-lo da superioridade de sua raça sobre os humanos. Ao fim do confronto, com seu filho derrotado, porém, não abdicando à

Um trecho de **Batman vs. Superman** (SNYDER, 2016), a obra que sucede *Man of Steel* (2013), pode ilustrar bem esse deslocamento do Superman em relação à sua contemporaneidade, quando Perry White, editor chefe do jornal Planeta Diário, discute com Clark sobre sua escolha de seguir investigando Batman, Perry diz a Clark “– Você não pode decidir o que é a coisa certa./ – Quando o Planeta foi fundado, ele tinha um ideal, Perry/ –Você também teria, se estivéssemos em 1938”<sup>172</sup> (SNYDER, 2016). Essa passagem ilustra como o mundo mudou em relação ao contexto em que Superman foi criado (1938), ilustra também o porquê de o herói precisar se provar, e funciona também como um comentário na tradição. Em 1938, Superman poderia simplesmente decidir o que era certo e agir praticamente sem consequências, mas isto não representa a realidade do Homem de Aço em 2013. Superman passa a ser um imigrante que viverá sob olhares de desconfiança, e cuja simples vontade de fazer o que é correto não pode ser confiada.

Brown (2017) desenvolve este raciocínio sobre como Superman é visto no filme de 2016, relacionando os acontecimentos de Metrópolis ao atentado sofrido em 2001, afirmando que

O significado cultural do 11/9 como um ponto de referência para os filmes de super-herói é crucial para enquadrar a escala da devastação e *Batman v. Superman* permanece amarrado à metáfora dos super-heróis defendendo as cidades contra os ataques semelhantes ao do 11/9. Em lugar algum a reconstituição do 11/9 é mais clara do que na sequência de abertura de

---

sua lealdade para com a Terra, Omini-man foge, deixando o planeta em paz (até o momento, uma vez que a série se encontra em andamento).

O último exemplo é Capitão Pátria, da série *The Boys* (2019-presente), que se aproxima mais de uma paródia do Superman. Diferente dos anteriores, Capitão Pátria (no inglês, *Homelander*) não é de fato um estrangeiro, mas americano. Seus poderes são resultado de um experimento controlado que aplica uma substância chamada “composto V” em crianças e as transforma em seres superpoderosos. Estes experimentos são realizados por uma companhia farmacêutica chamada Vought, que, além de transformar os indivíduos em super-heróis, os une em suas franquias de modo a vender diversos produtos e tirar proveito financeiro destes. Capitão Pátria se porta como “bom-moço” em frente às câmeras e autoridades, sendo, porém, um assassino brutal que age tão somente segundo seus interesses quando “ninguém está olhando”. Apesar de não ser encarado com terrorista em seu país, Capitão Pátria chega a ser visto como terrorista em outros, após alguns de seus ataques. Além disso, ele também “cria” super-terroristas em outros países. Embora este seja o exemplo mais afastado do Superman, mais para uma “paródia”, este pode servir como um contraponto, uma versão corrompida do ideal americano ou, quem sabe, uma representação crítica do que seria a América de verdade. Um discurso permanece – Capitão Pátria tem a confiança de seu povo por ser americano e por ter interesses comuns aos da América. Suas ações de caráter duvidoso são sempre acobertadas pela Vought, de modo a manter sua boa aparência de salvador da nação.

<sup>172</sup> “You don’t get to decide what the right thing is/ When The Planet was founded it stood for something, Perry./ So could you if it was 1938, but it’s not 1938” (SNYDER, 2016)

*Batman v. Superman*. O filme inicia onde *Man of Steel* parou, com Superman enfrentando o General Zod no céu acima de Metrópolis e devastando maior parte da cidade. Mas desta vez a batalha é vista pela perspectiva de Bruce Wayne, das ruas da cidade conforme ele corre pelos arredores tentando salvar as pessoas dos prédios em colapso. Conforme ele agarra uma pequena menina coberta de cinzas, que acabou de perder sua mãe em um prédio destruído por Superman e Zod, Bruce Wayne encarna todos os nossos medos e raiva compartilhados a respeito do desamparo a que fomos expostos no 11/9, e ele promete erradicar os autores da devastação.<sup>173</sup> (BROWN, 2017, p.182)

Esta visão/medo do Superman vem mais uma vez à tona, mostrando como o herói pode ser corrompido e voltar-se contra a humanidade, em **Liga da Justiça de Zack Snyder** (SNYDER, 2021), quando temos um vislumbre de um futuro apocalíptico por vir e que, no momento da ressurreição do Superman<sup>174</sup>, é descrito como “inevitável”. Neste vislumbre do futuro, de maneira semelhante ao que ocorre na sequência “Pesadelo”, do filme, vemos Superman perdendo Lois Lane, morta por Darkseid, o que faz com que o herói sucumba à equação Antívida, e a Terra é atacada pelas tropas de Darkseid. Ao final do filme, em mais um vislumbre do futuro, Superman, sob o controle de Darkseid, aparece para acabar com os poucos heróis restantes.

A visão de Bruce em **Batman v. Superman** passa a ser a visão americana sobre o imigrante, sendo, possivelmente, um melhor representante da América do que o próprio Superman, como afirma McSweeney:

Enquanto a América pode ver a si mesmo como o nobre Superman com princípios, na verdade esta se assemelha mais ao conflituoso e

---

<sup>173</sup> The cultural significance of 9/11 as a reference point for superhero movies is crucial for framing the scale of the devastation and *Batman v. Superman* remains tethered to the metaphor of superheroes defending cities against 9/11-like assaults. Nowhere is the reenactment of 9/11 clearer than in the opening sequences of *Batman v. Superman*. The film begins where *Man of Steel* left off, with Superman fighting General Zod in the sky over Metropolis and devastating most of the city. But this time the battle is seen from Bruce Wayne’s perspective on the streets of the city as he rushes around trying to save people from the collapsing buildings. As he clutches an ash covered little girl who has just lost her mother in a building destroyed by Superman and Zod, Bruce Wayne embodies all of our shared fears and anger about the helplessness we were exposed to on 9/11, and he vows to eradicate the perpetrators of the devastation. (BROWN, 2017, p.182)

<sup>174</sup> O herói havia sido morto pelo vilão Apocalipse/Doomsday em *Batman v. Superman* (2016). Sua ressurreição é também referência à ressurreição do Messias das tradições judaica e cristã. A própria morte do herói, tanto nos quadrinhos quanto no filme citado, faz referência à obra *La Pietà*, escultura de Michelangelo, que mostra Maria segurando o corpo de Jesus, falecido. Lois segura o corpo do Superman em seus braços, morto, talvez como um prenúncio de sua ressurreição.

mais moralmente ambíguo Batman. Como foi dito que Michael Caine, que interpretou o Alfred na trilogia do Batman de Nolan, parece ter sugerido, “Superman é como a América se vê, mas o Batman é como o mundo vê a América”<sup>175</sup> (MCSWEENEY, 2020, posição 943).

Por fim, podemos identificar alguns movimentos ao longo das narrativas do Homem de Aço: em tempos de guerra, em que a ameaça é externa, como no período da Segunda Grande Guerra ou no ápice da Guerra Fria, o “outro” é bem-vindo, apesar de haver a gradual explicitação da necessidade de que este “outro” prove sua lealdade aos Estados Unidos. Com o advento dos ataques terroristas de 2001 e um, os sentimentos que tomam conta das histórias em quadrinhos, de modo geral, são os de medo e desconfiança, de tudo e todos ao redor. Não se sabe mais em quem confiar, e isso é ilustrado em diversos arcos das grandes editoras – Marvel e DC – assim como nas histórias do Superman, como *Superman: Birthright* (2004).

A outridade passa a ser rejeitada e vista como ameaça, assim como também passa a ser também uma ameaça o “eu”, ou aquele que faz parte do mesmo grupo, mas que tem pontos de vista diferentes: sem grandes guerras para lutar ou ameaças nucleares, após um acidente ocorrido em uma espécie de “reality show” promovido por super-heróis, os heróis da Marvel passam a lutar entre si no arco **Guerra Civil** (2006-7), defendendo seus pontos de vista sobre o possível controle governamental dos heróis. Com a chegada de mais uma década, iniciada em 2010, permanece o sentimento de medo, ainda como resquícios dos ataques de 11 de setembro de 2001, e o “outro” é rejeitado ou, no mínimo, encarado com desconfiança, com medo. Este “outro”, em **Man of Steel**, e em outros filmes produzidos sob a tutela de Zack Snyder, está ligado à figura do imigrante, temido por ser diferente, pela incerteza de sua “americanidade” e de sua lealdade em relação ao seu país/mundo adotivo.

Este “outro” é geralmente a figura proveniente do Oriente Médio, relação estabelecida pelo Superman ter seus traços fundadores relacionados à mitologia judaica/cristã, e em seus conterrâneos os traços de povos do oriente médio, o que justificaria o medo despertado pelo personagem, que transita em suas versões de messias-salvador à ameaça terrorista.

---

<sup>175</sup> “While America might wish to see itself as the principled and noble Superman, in reality it resembles more closely the conflicted and much more morally ambiguous Batman. As Michael Caine, who starred as Alfred in Nolan’s Batman trilogy, was said to have suggested, “Superman is the way America sees itself, but Batman is the way the world sees America.”” (MCSWEENEY, 2020, posição 943)



## 5. CONCLUSÃO

Adaptar o Homem de Aço para as telas pode se mostrar uma tarefa ádua. Tanto por se tratar de um personagem importante para a cultura pop, quanto pelas sobredeterminações criadas em torno dele ao longo de todos estes anos. Apesar das alegações de as adaptações falharem em encontrar ou mesmo em respeitar a essência do personagem, como visto, este passou por diversas fases e transformações, o que torna problemáticas as afirmações em torno de uma “essência” baseada tão somente em alguns poucos elementos de sua mitologia.

Buscamos comentar como versões cinematográficas de personagens dos quadrinhos surgiram nos últimos tempos, e o quão delicada é a tentativa de adaptar as histórias de super-heróis de modo a conseguir agradar – tanto aos antigos fãs, quanto às novas gerações. Em uma dessas tentativas de adaptar um herói conhecido para as novas gerações e em um novo contexto, surgiu a obra cinematográfica, junto à romancização, **Man of Steel** (2013), objeto de nossa análise. Realizamos sua abordagem a partir da discussão travada por Klock (2002) sobre a narrativas de **super-heróis revisionários**, que se trata de *fortes desleituradas* das tradições poéticas e das sobredeterminações criadas em torno destes ao longo do tempo. Apontamos, a partir daí, como o ato de reescrever e reformular as histórias e personagens dos quadrinhos é constante, notando, porém, que, inclusive nas histórias do Superman, muitas vezes as reescritas atualizam o contexto em que estas histórias se passam sem, no entanto, ousar alterar elementos pré-estabelecidos pelas narrativas anteriores.

Tais alterações são movidas por diferentes fatores, como reações ao mercado e como respostas aos momentos históricos contemporâneos à produção das histórias. Para discutir a *tradição* à qual se relaciona o objeto de nosso trabalho, buscamos compreendê-la enquanto *mito*, *metatexto* ou tronco mitológico, além de discutir as *desleituradas* de que trata Klock (2002), adentrando, então, as histórias de origem do Superman. Em suas narrativas de origem, buscamos compreender o que cada uma delas significava e quais estruturas de sentimentos de seus respectivos períodos estas revelam, comentando as alterações que sua mitologia sofre e os elementos que vão sendo incorporados ou descartados ao longo do tempo.

Após a análise, podemos afirmar que **Man of Steel** nos revela uma estrutura de sentimentos sobre o medo e desconfiança para com o imigrante, e os exemplos supracitados funcionam como produtos desta mesma estrutura – mas, também, nos oferece uma (re)solução imaginária para um problema (ou medo) da vida real, com Superman dando conta de uma ameaça terrorista, embora seja tratado também como terrorista, o que revela um movimento duplo dentro da obra – o salvador é também temido, por não poder ser controlado.

Tendo em vista que, nos termos de Jameson (1995), a *reificação de utopias* seria a transformação de (re)soluções imaginárias em mercadorias para consumo, de modo a satisfazer o público, talvez possamos propor que a tentativa de imaginar, não a solução, mas o problema ou medo se realizando ou tomando forma diante do público, em um movimento inverso ao da *reificação utópica*, seja chamada de *reificação distópica*. Se o movimento da utopia é nos levar, ao fim da narrativa, para um “mundo melhor”<sup>176</sup> que o nosso ao solucionar nossos conflitos, o mundo em que somos deixados ao fim da romancização em análise não é exatamente melhor. Pois, além de ser encarado sob a ótica do medo, Superman não parece mais representar o ideal americano.

Nesse período, Superman ressurgiu não como símbolo de esperança e proteção, mas, como símbolo de uma possível opressão, devido ao seu grande poder e a impossibilidade de o estado controlá-lo. O herói, facilmente aceito nos anos de 1940, agora (em 2013) tem de se provar, enfrentando o seu próprio povo. Superman vem como uma reificação ao mesmo tempo utópica e distópica: aquele que livra o planeta Terra de um ataque terrorista traz também a destruição até a cidade de Metrópolis e que opta por matar um vilão, o General Zod, quebrando o seu pescoço, para evitar maiores danos. Mesmo sendo o salvador, o herói encerra a narrativa ainda sendo visto com medo e desconfiança. Apenas em sua sequência cinematográfica vemos as consequências de Homem de Aço em sua real extensão: uma cidade destruída, milhares de mortos e o medo de que Superman possa um dia se voltar contra o planeta e destruí-lo, pois, agora, a humanidade tem conhecimento de seus poderes. A mesma figura que é para alguns um símbolo de esperança é para outros

---

<sup>176</sup> Segundo Franklin Leopoldo e Silva (2016), a utopia possui um teor “principalmente ético” em que a “essência precede a realidade”, levando-nos a pensar em “algo *melhor* do que a realidade, ou mesmo no melhor dentre todos os mundos possíveis” (LEOPOLDO E SILVA, 2016, p. 95).

um símbolo de medo, que divide a sociedade, o que pode ser caracterizado como uma desleitura do personagem.

Como já explicitado, Superman, apesar de sua recepção ser mais ou menos calorosa em diferentes épocas, sempre foi símbolo de esperança e dos valores americanos. A transformação para um símbolo de medo, poder incontável e o fato de este ter assassinado o General Zod rompem com as expectativas criadas em torno do personagem, devido à sua tradição. Este pontapé inicial para o que seria uma *reificação distópica*, como propomos, parece se concluir em outras narrativas mais recentes, em narrativas semelhantes à do Superman, principalmente **Brightburn** (2019), onde os medos discutidos ganham forma, ou no arco já comentado, **Injustice: Gods Among Us** (2013). Esta replicação temática desenvolvendo este tema revela, assim, uma estrutura de sentimentos relacionada ao medo do imigrante e à visão deste como terrorista.

Por fim enfatizamos a importância de uma leitura política, histórica e mercadológica para fim de compreender a relevância de narrativas que podem ser vistas simplesmente como “fantasiosas”, encaradas sem maior criticidade, descartando a possibilidade de desvelar assim outros sentidos que nos permitam compreender os valores agregados por estas narrativas e o que elas podem nos dizer sobre nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

BAETENS, Jan. **Novelization**: From Film to Novel. Trad. Mary Feeney. Columbus: Ohio University Press, 2018. Edição de Kindle.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 4ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 258 p.

**BATMAN V. SUPERMAN**: A Origem da Justiça. Direção: Zack Snyder. Produção: David S. Goyer e Chris Terrio. Estados Unidos: Warner Bros. 2016. 153 min.

BENTHAM, Jeremy. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação**. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo. Editora Abril. 1974.

BINDER, Otto; PLASTINO, Al. **Superman**. DC Comics, v. 1, n. 146, jul. 1961.

BROOKER, Will. **Batman Unmasked**: Analyzing a cultural icon. Nova York: Bloomsbury Publishing Inc., 2001. 353 p.

BROWN, Jeffrey A. **The Modern Superhero in Film and Television**: Popular Genre and American Culture. Nova York: Routledge, 2017.

BYRNE, John; GIORDANO, Dick. **The Man of Steel**. DC Comics, v. 1, n. 1-6, out.-dez. 1986.

CARVALHO, José Ornelas. Origem e Evolução do Messianismo em Israel. **Didaskalia**. Lisboa, v. 30, n. 1, p. 29-50, 2000.

CERTAEU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: **A invenção do cotidiano**. 1998. p. 259-273

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 300p.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). In: **Critical Inquiry**, vol. 7, n. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1980. P. 121-140.

CORNELL, Paul; WOODS, Peter; FRANK, Gary; MERINO, Jesús; MORALES, Rags; RAPMUND, Norm; SIBAL, Jon; ARDIAN, Syaf; **Action Comics**. DC Comics, v.1, n. 900, 2011.

COX, Greg. **Man of Steel – The Official Movie Novelization**. Londres: Titan books, 2013. 314 p.

DIPAOLLO, Marc. **War, Politics and Superheroes**: Ethics and Propaganda in Comics and Film. Carolina do Norte: McFarland, 2011. 343 p.

FINGER, Bill; BORING, Wayne. **Superman**. DC Comics, v. 1, n. 53, aug. 1948.

**ESQUADRÃO Suicida**. Direção: David Ayer. Produção de Charles Roven E Richard Suckle. Estados Unidos: Warner Bros. 2016. 130 min.

FOX, Gardner; SCHWARTZ, Julius. **The Flash of Two Worlds**. The Flash, DC Comics, v.2, n.123, set. 1961.

GAVALER, Chris. **Superheroes Comics**. Bloomsbury Comics studies: Nova York, 2018.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3 ed. Lisboa: Veja, 1995. 275p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2 ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013. 280 p.

HOLDER, Nancy. **Wonder Woman: The Official Movie Novelization**. Londres: Titan Books, 2017.

IMDB (Internet MovieDatabase) [site] **Superman: the animated series** (1996).Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0115378/>. Acessado em: 02 sete. 2016.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. In: **As marcas do sensível**. Tradução de João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 9-35.

JENKINS, Henry. **Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture**. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005.

JENKINS, Henry. "What Else Can You Do with Them?": Superheroes and the Civic Imagination. Ed. BURKE, Liam; GORDON, Ian; NDALIANIS, Angela. **The Superhero Symbol**. New Brunswick: Rutgers, 2019. 336 p.

JOHNS, Geoff. FRANK, Gary. **Superman: Secret Origins**. DC Comics, v. 1, n. 1-6, aug. 2009-10.

JOHNSON, Jeffrey K. **Super-history: comic book superheroes and American society, 1938 to the present**. Carolina do norte: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2012. 220 p.

KETTERER, Robert C. Machines for the suppression of time. **Compative Drama**. 1990. v. 24, n. 1, p.3-23, 1990.

KLOCK, Geoff. **How to Read Superhero Comics and why**. Nova York: Continuum International Publishing Books, 2002.

KOHL, Paul R. The Struggle Within: Superman's Difficult Transition into the Age of Relevance. In: DAROWSKI, Joseph J. (ed.). **The ages of Superman**. Essays on the

Man of Steel in changing times. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2012, p. 103-114.

LANDIS, Max; DRAGOTTA, Nick. **Superman: American Alien**. DC Comics, v. 1, n. 1-7, nov.-maio, 2015-6.

LARSON, Randall D. **Films into books**. An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins. Lanham: The Scarecrow Press, Inc. 1995. 632 p. Disponível em: <https://archive.org/details/filmsintobooksan00lars>. Acesso em 07 de setembro de 2020.

LEITE, Jonas Jefferson de Souza. **De Florbela Às Florbelas: do mito literário à invenção de uma personagem-escritora**. 2018. 163 p. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2018.

LOEB, Jeph. SALE, Tim. **Superman: For All Seasons**. DC Comics, v. 1, n. 1-4, jul.-dez. 1998.

KLOCK, Geoff. **How to Read Superhero Comics and why**. Nova York: Continuum International Publishing Books, 2002. 216 p.

KNOWLES, Chris. **Our gods wear Spandex: the secret history of comic book heroes**. San Francisco: Weiser Books, 2007. 239 p.

KUPPERBERG, Paul. Pictures to prose. In: GOLDBERG, Lee (org.). **Tied in: The Business, History and Craft of Media Tie-In Writing**. 2010.

LANGLEY, Travis. **Batman and Psychology: a dark and stormy knight**. Nova Jersey: John Willey & Sons, Inc., 2012.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. História e Utopia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Mutações: O Novo Espírito Utópico**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. P.93-113.

**LIGA da Justiça De Zack Snyder**. Direção: Zack Snyder. Produção de Deborah Snyder e Charles Roven. Estados Unidos: Warner Bros. 2021, 242 min.

MAY, Rollo. **The Cry For Myth**. Londres: W.W. Norton & Company, 2007. 324 p.

**MAN OF STEEL**. Direção: Zack Snyder. Produção: David S. Goyer. Estados Unidos: Warner Bros. 2013. 143 min.

MASLON, Laurence; KANTOR, Michael. **Superheroes!: Capes, Cows, and the Creation of Comic Book Culture**. Nova York: Crown Archetype, 2013. 304 p.

MCSWEENEY, Terence. **The contemporary superhero film: projections of power and identity**. New York: Columbia University Press, 2020

MEDEIROS, André Aparecido de. **Discussões Em Torno Do Narrador E Da Transposição Midiática: Crise Nas Infinitas Terras – Da Série De Hq's Para Um**

Romance. Dissertação. Campina Grande: UEPB, 2017 117 p. Disponível em: <  
<http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2813>>

MILLER, Frank; AZZARELLO, Brian. **The Dark Knight III: Master Race**. DC Comics, v. 1, n. 1-9, nov.-jun. 2015-17.

MILLER, Frank. **The Dark Knight Returns**. Nova York: DC Comics, 1986.

MOORE, Alan; SWAN, Curt. **Superman: Whatever Happened to the Man of Tomorrow?** DC Comics, v.1, 1986.

MOORE, Alan; GIBBONS, David. **Watchmen**. Nova York: DC Comics, 1986-7.

**MULHER-MARAVILHA**. Direção: Patty Jenkins. Produção de Charles Roven, Zack Snyder, Deborah Snyder e Richard Suckle. Estados Unidos: Warner Bros. 2017. 141 min.

MURDOUGH, Adam C. **Worlds Will Live, Worlds Will Die: Myth, Metatext, Continuity and Cataclysm in DC Comics' Crisis on Infinite Earths**. Electronic Thesis or Dissertation. Bowling Green State University, 2006. *Ohio LINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Acesso em: 07 de Fevereiro de 2016

O'NEIL, Dennis; ADAMS, Neal. **Snow birds Don't Fly**. Green Lantern, DC Comics, v. 2, n. 85-6, ago. 1971.

PARYS, Thomas Van. **The study of novelization: a typology and secondary bibliography**. Belphégor, vol. 10, n. 2, 2011. Disponível em: <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/53191>. Acesso em: 28/09/2018. 23:00.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: Postura e Método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dezembro 2007.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais – Perspectivas Latino-Americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. P. 107-30. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod\\_resource/content/1/colonialidade\\_do\\_saber\\_eurocentrismo\\_ciencias\\_sociais.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf)

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: **Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, n° 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf)

REBLIN, Iuri Andréas. **Para o alto e avante: uma análise do universo criativo dos super-heróis**. Porto Alegre: Asterisco. 2008. 127 p.

REYNOLDS, Richard. **Superheroes: A Modern Mythology**. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

ROBB, Brian J. **A brief history of superheroes**: From Superman to the Avengers, the evolution of comic book legends. Filadelfia: Running Press, 2014. 406 p.

ROSS, Alex; DINI, Paul. **Superman**: Peace On Earth. Nova York: DC Comics, 1999.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAUNDERS, Ben: **Do the gods wear capes?** Spirituality, fantasy, and superheroes. Nova York: Continuum, 2011. 191 p.

SIEGEL, Jerry; SHUSTER, Joe. Superman, Champion of the Oppressed. **Action Comics**. DC Comics, v. 1, n. 1, jun. 1938.

\_\_\_\_\_. **Superman**. DC Comics, v. 1, n. 1, jun. 1939.

\_\_\_\_\_. **Superman**. DC Comics, n.1, n. 17, 1942.

SIEGEL, Jerry; RISS, Peter. **Superman**. DC Comics, v.1, n.22, 1943.

SMITH, Michael. More Human than (Super) Human: Clark Kent's Smallville and Reagan's America. In: DAROWSKI, Joseph J. (ed.). **The ages of Superman**. Essays on the Man of Steel in changing times. Carolina do Norte: Macfarland & Company, 2012, p. 143-155

SILVA, Severino Celestino da; SILVA, Valmor da. O Messias no Judaísmo e no Cristianismo. **Caminhos, Goiânia**, v. 15, n. 2, p. 249-267, jul./dez. 2017.

SOARES, Jô. Os dilemas do Fantasma e do Capitão América. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!** 3° ed. Perspectiva: São Paulo, 1977. p.97-103.

SOUZA, Rodrigo F. de. O Desenvolvimento Histórico do Messianismo Antigo: Diversidade e Coerência. **Revista USP**, São Paulo, n.82, p. 8-15, junho/agosto 2009.

**SUPERMAN**. Direção: Richard Donner. Produção de Pierre Spengler. Estados Unidos: Dovemead Films, 1978. 143 min.

**SUPERMAN II**. Direção: Richard Donner; Richard Lester. Produção de Pierre Spengler. Estados Unidos: Dovemead Films, 1980. 127 min.

TERJESEN, ANDREW. Is Superman an American Icon? In: IRWIN, William. **Superheroes**: The Best of Philosophy and Pop Culture. New Jersey: Wiley, 2011

VIGNA, Elvira. Os sons das palavras: possibilidades e limites da novela gráfica. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 105-122.

VLOGGER, Christopher. **A jornada do escritor**: Estruturas Míticas Para Escritores. Trad. Ana Maria Machado. Nova Fronteira, 1998.

WAID, Mark; Yu, Leinil. **Superman: Birthright**. DC Comics, v. 1, n. 1-12, set.-set. 2003-4.

WALLACE, Daniel. **O Homem de Aço**; Desvendando o lendário mundo do Superman. San Rafael: Panini Books, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Drama From Ibsen To Brecht**. Nova York: Oxford University Press, 1969.

WILLIAMS, Raymond. Estruturas de Sentimento. In: **Marxismo e Literatura**. Zahar: Rio de Janeiro, 1979. P. 130-137.

WOLFMAN, Marv; PÉREZ, George. **Crise nas Infinitas Terras**. São Paulo: Panini, 2003. 370 p.

**BRIGHTBURN**: Filho das Trevas. Direção por David Yarovesky. Produção: James Gunn. Estados Unidos: Sony Pictures, 2019. 91 min.

ZELLER-JACQUES, Martin. Adapting the X-men: Comic-Book Narratives in Film Franchises.. In: CARTMELL, Deborah (Ed.). **A Companion to Literature, Film and Adaptation**. Blackwell, 2012. p. 141-158.