

CRIME, CRUZADOS ENCAPUZADOS E JUSTIÇA (PRIVADA): ARROW E A EXONERAÇÃO DO VIGILANTISMO NOS MÉDIA POPULARES CONTEMPORÂNEOS

Jesús Jiménez-Varea

Departamento de Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha
Conceptualização, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Antonio Pineda

Departamento de Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, Sevilla, Espanha
Conceptualização, investigação, administração do projeto, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Como uma forma de combate extrajudicial ao crime, o vigilantismo envolve questões relevantes sobre crime, justiça e o cumprimento da lei, tornando-se um elemento básico dos média populares. Na década de 1980, diversos produtos da cultura popular adotaram uma abordagem crítica ao vigilantismo, como parte da desconstrução do gênero de super-herói, que incluiu uma reflexão crítica sobre as implicações psicológicas e políticas das motivações por detrás do comportamento dos executores da justiça privada. Nesse contexto, este artigo concentra-se na representação do vigilantismo no conhecido programa de televisão *Arrow* (Flecha) e analisa a maneira como ele retrata, racionaliza e, em última análise, exonera o vigilantismo como uma resposta justificável à atividade criminosa. A análise empírica se concentra nas várias estratégias retóricas usadas por *Arrow* para justificar o vigilantismo, como a representação de instituições legais e governamentais como corruptas e ineficientes, as múltiplas razões pelas quais o vigilantismo é praticado e a sanção do combate ao crime privado pelas instituições. Os resultados indicam que o programa oferece uma apologia do ethos do vigilante: *Arrow* herda a virada sombria dos super-heróis na década de 1980 e o reflexo dos medos da sociedade sobre o crime, no entanto, na visão de mundo do programa, esses medos só podem ser aplacados por vigilantes privados. Ao retratar o estado como ineficiente e/ou corrupto, o espetáculo potencializa ideologias do individualismo e do neoliberalismo antigovernamental.

PALAVRAS-CHAVE

crime, justiça, vigilantismo, *Arrow*

CRIME, HOODED CRUSADERS, AND (PRIVATE) JUSTICE: ARROW AND THE EXONERATION OF VIGILANTISM IN CONTEMPORARY POPULAR MEDIA

ABSTRACT

As a form of extralegal crimefighting, vigilantism involves relevant questions about crime, justice, and law enforcement, and it is a staple of popular media. In the 1980s, several popular culture products took a critical approach to vigilantism as a part of the deconstruction of the superhero genre, which included a critical reflection on the psychological and political implications of the motivations behind private justice enforcers' behavior. In this context, this paper focuses

on the representation of vigilantism within the popular television show *Arrow*, and analyzes how it depicts, rationalizes, and ultimately exonerates vigilantism as a response to criminal activity. The empirical analysis focuses on the various rhetorical strategies used by *Arrow* to justify vigilantism, such as the representation of legal and governmental institutions as corrupt and inefficient, the multiple rationales whereby vigilantism is practiced, and the sanctioning of private crimefighting by institutions. The analysis indicates that the show delivers an apology for the vigilante ethos: *Arrow* mirrors superheroes' dark turn in the 1980s and their reflection of societal fears about crime. However, in the show's worldview, these fears can only be appeased by private vigilantes. By portraying the state as inefficient and/or corrupt, the show boosts ideologies of individualism and anti-government neoliberalism.

KEYWORDS

crime, justice, vigilantism, *Arrow*

1. INTRODUÇÃO

O vigilantismo envolve questões relevantes sobre o crime, a justiça e aplicação da lei, uma vez que consiste em uma atividade premeditada centrada no controlo da criminalidade realizada por cidadãos autónomos (Dumsday, 2009). O vigilantismo é definido como a “prevenção, investigação ou punição extralegal de delitos” (Bateson, 2021, p. 926), sejam crimes ou violações de padrões de autoridade, por cidadãos que usurpam a autoridade do estado, avançando assim na mesma direção da lei, mas excedendo o seu âmbito ou severidade. Politicamente, o vigilantismo é um fenómeno essencialmente conservador que visa “suprimir, ou mesmo erradicar, qualquer ameaça ao status quo” (Rosenbaum & Sederberg, 1974, p. 559); os vigilantes podem romper “com a procura de justiça liderada pelo estado, mas não são atores sociais aberrantes no contexto político das suas atividades. Pelo contrário, são frequentemente auto-nomeados guardiães de uma ordem social particular” (Favarel-Garrigues et al., 2020, p. 191). Além disso, as elites dirigentes podem encorajar o vigilantismo como uma forma de aplicação da lei e uma estratégia de contrainsurgência (Yonucu, 2018). Do ponto de vista processual, as atividades de vigilantes são fundamentadas numa ética individualista severa em que a busca da justiça é primordial:

o que é necessário para o vigilantismo é simplesmente uma preocupação do vigilante pelo que ele ou ela vê como justiça ou o bem da sociedade, quer esses valores pertençam à tentativa de aplicação da lei positiva, do direito natural, do costume social, ou dos três. (Dumsday, 2009, pp. 55–56)

A teoria do vigilantismo é baseada no comportamento e nas políticas do mundo real. No contexto da virada neoliberal global (que teve lugar a partir dos anos 70), gerou-se um novo tipo de pobreza, em que os bairros urbanos dos pobres racializados se tornaram gradualmente áreas interditas, e os problemas sociais foram reduzidos a questões de segurança, justificando o aumento do policiamento. Mais especificamente, nos Estados Unidos, no Brasil e em outros contextos urbanos, as áreas pobres e criminosas foram na sua maioria deixadas à sua sorte para se policiarem a menos que ameaçassem

os cidadãos das classes média e alta (Yonucu, 2018). Para além da *guetização* e da criação de zonas de exclusão, o aumento das taxas de criminalidade (outra questão que caracterizou os anos 80) implica brutalidade policial, vigilantismo e leis draconianas iliberais (Katz, 2011). O vigilantismo também se refere ao zonamento na medida em que o mito do vigilante implica o uso de violência controlada para criar subúrbios ideais num contexto em que o uso de forças de segurança sempre desempenhou um papel relevante na proteção das classes superiores americanas nas suas propriedades (Cawelti, 1975). O vigilantismo está também ligado à individualização da segurança, o que torna os indivíduos e grupos responsáveis pela gestão do risco, implicando novas tecnologias de controlo que operam através da instrumentalização da liberdade (Rose, 2004). Isto está conectado a tendências mais amplas de transferência neoliberal de responsabilidades do estado, como o policiamento, para indivíduos e o sector privado, o que reflete empiricamente, por exemplo, em declarações dos governos britânicos nos anos 80 e 90 de que o estado não pode fazer tudo na área da segurança, pelo que os cidadãos devem assumir a responsabilidade. Uma individualização que alarga as lacunas sociais, pois nem todos têm os meios para assumir a responsabilidade através da escolha de um bairro ou da aquisição de segurança privada (Hache, 2007). Além disso, nos anos 80, os americanos participaram em número crescente na autodefesa contra o crime, com comités de vigilância de bairro a expandir-se significativamente e com 19.000.000 a 20.000.000 de americanos envolvidos na prevenção do crime comunitário. Não por coincidência, foi indicado que por vezes havia uma linha ténue entre autodefesa e vigilantismo (Busch, 2001). Nesta linha, os anos 80 forneceram o caso de Bernard Goetz, “o vigilante do metro”, que se tornou um símbolo da tomada de controlo e da ordem do indivíduo no contexto de uma narrativa que se articulava com a promoção do individualismo antigovernamental de Ronald Reagan (Johnson, 2012).

Além dos fatores do mundo real e das implicações do combate extralegal ao crime, os vigilantes são também “figuras importantes da cultura popular” (Dumdsday, 2009, p. 49), uma característica principal de géneros como o western (Robinson & Wagner, 2022), cuja lógica é persistente no cinema popular (Grant, 2020). Em adição às hordas de super-heróis vigilantes proporcionadas pelos universos cinematográficos ficcionais da Marvel Comics e da DC Comics, o contexto mediático contemporâneo é povoado por programas televisivos que lidam com o vigilantismo, tais como *Dexter* (Showtime, 2006–2013) e *The Boys* (Os Rapazes; Amazon, 2019–). A relevância do vigilantismo nos meios de comunicação social contemporâneos foi também reforçada através do conceito de vigilantismo digital, ou seja, a resposta dos cidadãos e a retaliação contra ofensas em plataformas de meios digitais (Favarel-Garrigues et al., 2020).

Neste contexto, a série de televisão *Arrow* (Flecha; The CW, 2012–2020) oferece uma representação particularmente interessante do vigilantismo que se baseia na sua fonte de banda desenhada: o arqueiro super-herói da DC Comics Oliver Queen, também conhecido como Arqueiro Verde. Robinson e Wagner (2022) destacam que as séries de The CW “ousaram definir um novo tipo de fórmula de super-herói, uma fórmula que abre novos temas na televisão sobre questões difíceis com a intersecção de justiça, legitimidade e responsabilidade” (p. 172), sobre a qual *Arrow*, como porta-estandarte do

“Arrowverse” de The CW, propõe debates aliciantes. Este artigo centra-se no âmbito e limites das representações do vigilantismo contemporâneo e reflete sobre a forma como *Arrow* retrata, racionaliza e, em último caso, exonera o comportamento vigilante como uma resposta justificável à atividade criminosa.

2. VIGILANTISMO NA CULTURA POPULAR CONTEMPORÂNEA: O CASO DE ARROW

2.1. COMBATE AO CRIME, SUPER-HERÓIS E A DESCONSTRUÇÃO DO VIGILANTISMO

O retrato ficcional do vigilantismo é um ingrediente da cultura popular americana — e, portanto, da cultura global — que tem fascinado perenemente as audiências. Tanto que constitui um género em si mesmo, cujas origens remontam a narrativas sobre homens de fronteira capazes de superar tanto os nativos como o deserto graças à sua capacidade de violência (Hoppenstand, 1992). Curiosamente, entre os descendentes do homem da fronteira encontra-se o super-herói (Coogan, 2006), uma figura que transbordou o meio cómico onde nasceu para desfrutar da ubiquidade virtual no panorama dos meios audiovisuais contemporâneos. Nye (1970) descreveu o super-herói pioneiro como “o herói sobrenaturalmente dotado que foi juiz, júri e executor” (p. 238). De facto, os super-heróis estão tão impregnados de vigilantismo em geral (Robinson & Wagner, 2022) que a justiça vigilante tem sido considerada “o princípio central do género” (Klock, 2008, p. 38), uma vez que a maioria dos super-heróis são indivíduos privados que decidem que podem agir como juiz e júri contra o crime.

A vingança pessoal é proeminente entre a grande variedade de razões que podem motivar o vigilantismo ficcional, como no caso clássico do Batman, dentro do género de super-herói, e a maioria dos numerosos anti-heróis que surgiram durante a era dourada dos filmes de vigilantes nas décadas de 1970 e 1980. Neste mesmo contexto, estreou-se o vigilante por excelência do universo do super-herói Marvel, o Vingador, que tem prosperado até hoje em banda desenhada, filmes e séries de televisão. Certamente, o vigilantismo também tem sido um tema duradouro na televisão americana (Fitzgerald, 2013), na medida em que não se limitou a séries de crimes concebidas para públicos adultos, mas manifestou-se em exemplos de entretenimento supostamente familiar, tais como *Knight Rider* (O Justiceiro; NBC, 1982–1986) e *The A-Team* (Soldados da Fortuna; NBC, 1983–1987). Em contraste, também nos anos 80, outros produtos da cultura popular adotaram uma abordagem crítica ao fenómeno do vigilantismo como parte da desconstrução do género dos super-heróis. A este respeito, um trabalho altamente influente é a obra de Alan Moore e do artista Dave Gibbons *Watchmen* (DC Comics, 1986–1987), uma desmistificação racionalista dos super-heróis que os retrata como indivíduos motivados pela violência sexual, disfunção erétil, megalomania, ou avidez de publicidade. Em particular, Moore estabelece um paralelismo entre vigilantes e assassinos em série através do perturbado Rorschach, uma forma extrema de vigilante parcialmente inspirada por David Berkowitz, vulgo “Filho de Sam” (Berlatsky, 2012). Assim, *Watchmen* não é só um

passo em frente na representação da violência vigilante, mas também uma reflexão crítica sobre as implicações psicológicas e políticas dos atos perpetrados por agentes da justiça privada. A este respeito, *Watchmen* representa um ponto de guinada na evolução do género, pois mostra que “os super-heróis que atuam como vigilantes devem ser ateradores, e não encorajadores, e justifica os esforços para colocar-lhes sob a autoridade do estado” (Spanakos, 2009, p. 35). Entre as adições subsequentes ao vasto corpus de narrativas de super-heróis, algumas têm tido uma abordagem ainda mais fortemente desmistificadora e abertamente hostil ao género, como *Marshal Law* (Lei Marshal), de Pat Mills e Kevin O’Neill (Epic/Dark Horse, 1987–), e *The Boys*, de Garth Ennis e Darick Robertson (DC/Dynamite, 2006–), que retratam os “super-heróis” não só como indesejáveis, mas também como completamente depravados.

2.2. ARQUEIRO VERDE: DA BANDA DESENHADA À TELEVISÃO

O Arqueiro Verde, o Arqueiro Esmeralda, apareceu pela primeira vez em *More Fun Comics #73* (Quadrinhos Mais Divertidos #73; novembro de 1941) como um clone do Batman sob a forma de um Robin Hood moderno. Provavelmente, as duas características definidoras de Robin Hood são a sua habilidade com o arco e a sua luta contra uma classe dominante corrupta. Contudo, durante algumas décadas, só a destreza do lendário arqueiro foi um ingrediente das aventuras do Arqueiro Verde. De facto, durante esse tempo, ele conformou-se ao padrão do milionário playboy de dia, vigilante mascarado à noite, em comum com Batman, que o tinha herdado de uma longa tradição de personagens de *pulps* e de *dime novels*. Este é o chamado arquétipo do “mestre oculto da cidade”, que remonta pelo menos até *Les Mystères de Paris* (Os Mistérios de Paris, 1842–1843) de Eugène Sue:

Sue criou, através da sua Paris, a versão arquetípica da cidade necessitada de um mestre oculto, e criou, na personagem de [Rodolphe von] Gerolstein, o governante urbano oculto, o único verdadeiro-mas disfarçado-rei da cidade. (...) A sua função é fornecer um governante de facto eficaz a uma cidade cujo(s) governante(s) de direito é(são) desafortunado(s) ou indefeso(s) ou corrupto(s). (Nevins, 2017, p. 104)

Assim, é um arquétipo diretamente relacionado com o vigilantismo e atualizado na série de televisão *Arrow*. De volta aos livros de banda desenhada, não foi até ao início dos anos 70 que o escritor Denny O’Neil reinventou a personagem como um “anarquista de temperamento exaltado” (1983) numa série de histórias co-estrelando o Lanterna Verde, onde os dois heróis “lidavam com os senhores das favelas, racismo, poluição ambiental, sexismo, e o sistema de justiça legal” (Lopes, 2009, p. 68). Contudo, nem mesmo o mais esquerdista dos vigilantes até essa altura conseguiu escapar à mudança para a direita que os quadrinhos do super-herói sofreram nos anos 80: a influente minissérie de Mike Grell, *Green Arrow: The Longbow Hunters* (Arqueiro Verde: Os Caçadores de Arco Longo; 1987) retrata um Arqueiro Esmeralda com pouco respeito pelos direitos dos criminosos, traçando o rumo para a personagem durante a década seguinte. No

início dos anos 2000, a versão progressiva do Arqueiro Verde regressaria graças a uma nova série de banda desenhada escrita por Kevin Smith, recuperando assim um cânone que permanece em histórias posteriores, tais como a minissérie *Green Arrow Year One* (Arqueiro Verde: Ano Um) de 2007, escrita por Andy Diggle.

De acordo com o *showrunner* de *Arrow*, Greg Berlanti, uma das razões porque ele escolheu o Arqueiro Verde para desenvolver a série foi precisamente porque este personagem é “um cruzado pela justiça social, que você meio que conhecia no ADN do programa” (The Paley Center for Media, 2013, 00:01:48). Nesta base, a história do *Arrow* começa com o regresso a Starling City — rebatizado Star City na Temporada 4, em honra do super-herói bilionário Ray Palmer, também conhecido por Eléktron — do antigo menino rico mimado Oliver Queen, presumivelmente morto desde o naufrágio do seu iate 5 anos antes. Na realidade, Oliver passou esse tempo a sobreviver em condições de violência e dificuldade tão extremas que se transformou num formidável lutador com uma preferência pelo tiro com arco e flecha. Uma vez instalado, o jovem dedica secretamente o seu talento para a violência a uma cruzada privada para fazer justiça e proteger a sua cidade do crime e da corrupção, sob um disfarce pelo qual se torna conhecido como o Capuz, depois a Flecha, e finalmente como Arqueiro Verde. A missão de Oliver não permanece solitária durante muito tempo, uma vez que logo se junta a ele aliados, que também adotam uma dupla identidade: o guarda-costas e ex-soldado John Diggle (Espartano), a hacker Felicity Smoak (Overwatch), o pequeno criminoso reformado Roy Harper (Arqueiro Vermelho), a antiga assassina Sara Lance (Canário), a irmã de Oliver, Thea (Speedy), e sua ex-namorada, Laurel Lance (Canário Negro). As adições subseqüentes à chamada Equipa Arqueiro incluem o experto em tecnologia Curtis Holt (Mr. Terrific), o único sobrevivente de um ataque terrorista Rory Regan (Ragman), o justiceiro das ruas Rene Ramirez (Cão Raivoso), e a ex-polícia Dinah Drake (Canário Negro II) e Quentin Lance.

A Temporada 1 da série é politicamente de esquerda, com o herói encapuchado a caçar e a punir os plutocratas vilões que pretendem destruir um bairro dominado pelo crime. A Temporada 2 centra-se mais nas relações pessoais, na adição de personagens provenientes do Universo DC, e na vida dupla de Oliver como diretor executivo da Queen Consolidated e como o vigilante agora conhecido como Arqueiro; os seus principais antagonistas são o super-mercenário Slade Wilson e o político assassino Sebastian Blood. A Temporada 3 começa com o Departamento de Polícia de Starling City (DPSC) a reconhecer os esforços do Arqueiro para baixar as taxas de criminalidade urbana. No entanto, ao longo dos episódios, a cidade torna-se um verdadeiro viveiro de indivíduos e grupos violentos, incluindo novos vigilantes, vilões, e uma seita de assassinos. Na Temporada 4, Oliver adota o apelido “Arqueiro Verde” numa tentativa de se reinventar como um símbolo unificador de esperança para a população desanimada de uma cidade atolada em geral. A Temporada 5 centra-se na atividade política de Oliver como presidente da câmara, ao mesmo tempo que, como Arqueiro Verde, combate novas ameaças criminosas como a Tobias Church e Prometheus. Na Temporada 6, o Arqueiro Verde luta contra o génio *hacktivista* transformado em mestre criminoso Cayden James e o chefe da droga Ricardo “O Dragão” Diaz; também, Diggle assume o manto do Arqueiro Verde

por alguns episódios, e abordam-se vários enredos familiares; no final da temporada, o FBI prende Oliver. A Temporada 7 trata da estadia de Oliver na prisão, da sua posterior adesão ao DPSC, e do nascimento da filha de Oliver e Felicity, Mia, bem como do aparecimento de uma nova Arqueira Verde, Emiko Queen, a meia-irmã ilegítima de Oliver; mais um enredo que envolve os filhos de Oliver e Felicity tornando-se parte de uma nova geração de heróis. Finalmente, a Temporada 8 centra-se na nova missão cósmica de Oliver e inclina-se muito mais para o sobrenatural e para a ficção científica.

2.3. REVISÃO DA LITERATURA E QUESTÕES DE PESQUISA

A literatura académica sobre *Arrow* salienta que as primeiras temporadas da série captam o espírito do cânone ideológico do Arqueiro Verde, oferecendo assim um exemplo pouco comum de uma narrativa de super-herói enquadrada por sensibilidades de esquerda, questões sociais, e uma visão crítica de algumas realidades económicas (Pineda & Jiménez-Varea, 2017). Na mesma linha, foi notado que a The CW decidiu “carregar politicamente” as narrativas do *Arrowverse*, sendo a própria *Arrow* a mais explícita na sua representação de “uma sociedade fragmentada, levando a um desenvolvimento urbano desigual, insegurança e guetização” (Joseph, 2018, p. 42). Quanto à relação entre o vigilantismo e a lei, foi indicado que o comportamento dos personagens de *Arrow* viola alguns princípios básicos da teoria política liberal, tais como o monopólio do governo sobre a violência e os direitos e liberdades constitucionais (Robinson & Wagner, 2022). Assim, existe um paradoxo interessante em que *Arrow* — como o seu modelo, Batman — consegue seduzir os principais representantes da aplicação da lei na sua cidade fictícia em direção à sua própria marca de justiça extralegal (Marazi, 2015).

Existe, no entanto, uma lacuna de investigação no que diz respeito à forma como *Arrow* aborda as motivações por detrás do combate ao crime e da procura de justiça. Num contexto em que algumas bandas desenhadas populares trouxeram à luz a natureza violenta dos vigilantes, e porque o vigilantismo implica que “fins dignos podem justificar meios transgressores” (Bateson, 2021, p. 932), as narrativas de super-heróis devem exibir motivações e raciocínios suficientemente dignos para justificar o comportamento extralegal e criminoso dos vigilantes. Daí a nossa primeira questão de pesquisa (QP):

QP1. *Que razões são oferecidas por Arrow para justificar o combate extralegal ao crime?*

O vigilantismo, como violência organizada por cidadãos privados, tem lugar em oposição aberta ao estado (Dumsday, 2009). Portanto, na ficção popular, o vigilantismo é realizado contra o pano de fundo da lei e, mais especificamente, contra o pano de fundo da ineficiência das instituições públicas e do governo (Grant, 2020), o que funciona como uma justificação adicional para a violência extralegal. Além disso, deve ser tido em conta que o estado pode apoiar ou tolerar práticas vigilantes (Favarel-Garrigues et al., 2020). Tudo isto sugere uma segunda QP:

QP2. *Como é que Arrow descreve o papel do estado relativamente ao vigilantismo e a luta contra o crime?*

3. ESTUDO EMPÍRICO

3.1. MATERIAL E MÉTODOS

Este artigo adota uma abordagem qualitativa ao estudo da representação ficcional do vigilantismo na série *Arrow*, a fim de responder às questões de investigação anteriores. O processo de observação baseia-se no pressuposto de que as narrativas audiovisuais comerciais são tipicamente estruturadas em redes de perguntas-respostas que funcionam como motores tanto de desenvolvimentos temáticos como de tramas, operando de um nível micro a um nível macro que pode abranger desde *beats* narrativos a temporadas inteiras ou mesmo toda a série. Esta é uma noção amplamente apoiada, tanto da prática profissional (Landau, 2022) como da teoria narrativa, onde vale a pena notar o modelo *erotetic* proposto pelo filósofo da arte Noël Carroll (2010, 2019). O modelo *erotetic* (do grego “relativo ao questionamento”) tenta explicar vários aspetos relacionados com as narrativas audiovisuais típicas do mercado de massas: como captam a atenção do público; como os espectadores são capazes de acompanhar o seu desenvolvimento; como tais narrativas podem vir a serem vistas como um todo; e como geram uma sensação de integralidade. Tais narrativas são impulsionadas por estruturas de perguntas e respostas que despertam a curiosidade do espectador e o tornam interessado em seguir o enredo para encontrar a resposta correspondente em algum momento da história. Estes pares de perguntas-respostas existem em diferentes graus de magnitude — tanto no que diz respeito à distância temporal entre a primeira e a segunda como a sua relevância — dentro da narrativa. Para compreender isto no caso da série em questão, *Arrow*, podemos falar de uma pergunta que domina toda a série desde o início da primeira temporada até o final da última: “quem é Oliver Queen?” (Howe, 2017, p. 105), assim explicitamente formulada pelos próprios produtores executivos. O final da série oferece a resposta definitiva, ponderando as transformações do personagem protagonista, de vigilante letal a herói salvador. Numa ordem inferior, cada temporada propõe uma pergunta que percorre todos os episódios que a compõem até ser respondida de alguma forma no final dessa temporada, sempre refletida na evolução do protagonista na sua busca de justiça. Existem também estruturas de perguntas-respostas a nível episódico que são apresentadas e respondidas dentro do mesmo episódio, de novo principalmente em relação à justiça e ao combate ao crime, que são as preocupações básicas da Equipa Arqueiro. Continuando este *zoom-in*, estruturas *erotéticas* são também encontradas a níveis cada vez mais micro da trama, desde sequências a cenas e mesmo aquilo a que os argumentistas chamam “beats narrativos”.

Para este artigo, assumimos como pressuposto teórico a validade do modelo *erotetic* de Carroll (2010, 2019), na medida em que *Arrow* é uma narrativa audiovisual típica do mercado de massas impulsionada por estruturas de perguntas e respostas a diferentes níveis. Do mesmo modo, trabalhamos a partir da intuição, confirmada pela observação sistemática subsequente, de que, em grande medida, tais perguntas e respostas têm a ver, tanto tematicamente como em termos de trama, com o crime, a incapacidade das autoridades públicas para combatê-lo, e a justificação do vigilantismo. Nesse sentido,

consideramos que *Arrow* desenvolve um discurso complexo sobre estas questões tomando como eixo a evolução do personagem principal, e o abordamos através de uma análise qualitativa do texto destinada a localizar a forma como esta narrativa orientada por questões apresenta afirmações sobre o nosso tema. Para a sua observação, organizamos este tema, dividindo-o em quatro situações principais:

- o crime como cenário do vigilantismo
- justificação(ões) para o vigilantismo
- incapacidade do estado para combater o crime
- aprovação institucional do vigilantismo

Esta construção analítica foi aplicada a um corpus constituído pelo universo de unidades que compõem a série *Arrow*, ou seja, as oito temporadas num total de 170 episódios que The CW originalmente transmitiu entre 2012 e 2020, aos quais se acedeu para este estudo através da plataforma *on-demand* Netflix. Os autores visualizaram e analisaram a série entre dezembro de 2021 e março de 2022. Metodologicamente, embora os autores conhecessem a série desde 2013, o facto de toda a série ter sido vista e analisada num período limitado torna o nosso estudo transversal. Além disso, a tipologia do estudo pode ser considerada como um estudo de caso baseado numa amostragem proposital, uma forma de amostragem não probabilística em que as unidades de análise são escolhidas com um objetivo em mente e baseada em conhecimentos anteriores. A amostragem proposital (ou de julgamento) está relacionada com o método de estudo de caso porque visa selecionar casos ricos em informação para realizar um estudo aprofundado (Patton, 1990). Nesse caso, o conhecimento prévio dos autores sobre vigilantismo, cultura popular e *Arrow* implicava que este último era uma escolha ótima para cumprir os objetivos da investigação e oferecer um caso abundante em informação sobre os vigilantes e as suas ações. Quanto à observação e implementação da análise, tomaram-se notas tendo em mente as quatro situações narrativas acima mencionadas que se relacionam com as especificidades do modelo *erotetic*, bem como quaisquer afirmações dos personagens sobre vigilantes e/ou vigilantismo; ações dos personagens relativas ao crime; e tipologias de crimes e de criminosos, tal como descrito na série. Os resultados das observações foram recolhidos em tabelas utilizando resumos qualitativos e comentários críticos. Para a elaboração de relatórios neste artigo, selecionaram-se os mais ilustrativos na abordagem *ad hoc* típica da análise discursiva. A totalidade da informação empírica obtida foi posteriormente filtrada e ordenada tematicamente, como os parágrafos seguintes indicam.

3.2. ANÁLISE

3.2.1. O CRIME COMO CENÁRIO DO VIGILANTISMO

O pano de fundo para o combate ao crime privado nas narrativas de vigilantes urbanos consiste tipicamente numa cidade onde a delinquência e a violência estão fora de controlo. Nesta linha, *Arrow* é alimentada por uma sucessão contínua de ameaças

criminosas que atormentam Star City e aos próprios vigilantes. Desde o início, a série retrata uma cidade em decadência infestada de atividades ilegais, crimes, e delitos que são omnipresentes ao longo da série. Além de todos os crimes e fraudes de colarinho branco revelados na Temporada 1, ao longo da série, encontramos assassinatos, raptos, agressões, assaltos, tomada de reféns, tráfico de droga, tortura, tráfico humano, tiroteios em massa, invasões domiciliárias, fuga da prisão, detenções ilegais, ataques com mísseis balísticos, extorsão, ciberataques, homicídios, tráfico de armas, abuso de prisioneiros, genocídio, ataques bioterroristas, terrorismo... Como Diggle/Espartano resume de forma útil: “esta é a Cidade de Starling. Nunca é preciso procurar longe para encontrar alguém envolvido em atividades ilegais” (Temporada 2, Episódio 2).

Arrow também apresenta uma grande diversidade de personagens criminosos: mafiosos, traficantes de droga, ladrões, assassinos, corredores de casinos clandestinos, tríades chinesas, assassinos em série, bandidos, bombistas, criminosos de aluguer, traficantes de armas, atiradores, organizações de hackers, seres sobre-humanos, mercenários, ex-militares clandestinos, vigilantes super poderosos, sindicatos e organizações criminosas, incendiários, cientistas malvados, patrocinadores do terrorismo, diretores executivos criminosos, organizações terroristas, sociedades secretas, branqueadores de dinheiro... A isto há que acrescentar os principais antagonistas, tais como o sociopata bilionário Malcolm Merlyn (Temporada 1), os super-vilões Slade Wilson (Temporada 2) e Damien Dahrk (Temporada 4), a Liga dos Assassinos (Temporada 3), o assassino em série Prometheus (Temporada 5), e os senhores do crime Tobias Church (Temporada 5) e o Dragão (Temporada 6).

Assim, o cenário apresentado em *Arrow* é um panorama repleto de crimes onde opera uma grande variedade de atores criminosos, fornecendo o contexto para a cruzada do lutador contra o crime. Desde a primeira época, o Capuz diz repetidamente aos malfeitores: “você falhou a esta cidade”, um lema coerente com o esquema narrativo do vigilantismo, segundo o qual um indivíduo ou um grupo, em privado ou em grupo, faz cumprir a justiça, prevenindo o crime ou punindo os malfeitores. De facto, *Arrow* aborda a justiça vigilante desde a primeira cena: “estou de regresso. Não o rapaz que naufragou, mas o homem que trará justiça àqueles que envenenaram a minha cidade” (narração de Oliver, Temporada 1, Episódio 1). Para cumprir essa missão, Oliver e os seus aliados escondem-se detrás de identidades duplas — um dos pilares do género super-herói — e estabelecem a Equipa Arqueiro como uma força de intervenção permanente contra todo o tipo de ameaças. Tal esforço, contudo, necessita também de fortes motivações e razões, levando-nos a racionalizar o combate vigilante ao crime.

3.2.2. JUSTIFICAÇÃO(ÕES) PARA O VIGILANTISMO

As razões subjacentes ao vigilantismo envolvem os fatores culturais, económicos e institucionais que moldam este fenómeno (Bateson, 2021). Originalmente, a razão de ser do comportamento vigilante de Oliver baseava-se numa mistura de ideologia política e razões pessoais. Embora o conceito de vigilantismo tenda a ser historicamente de direita, a Temporada 1 retrata uma sensibilidade de esquerda pela qual o vigilante encapuzado luta

contra os “diretores executivos e empresários corruptos” (Diggle, Temporada 1, Episódio 6) que se escondem atrás do crime de rua. Tal cruzada contra a riqueza, bem como a lógica de salvar a cidade, foram inspiradas por razões pessoais: segundo Oliver, ele tornou-se um vigilante porque, antes de sacrificar a sua vida por ele, o seu pai pediu-lhe para corrigir os seus erros (Temporada 7, Episódio 4). Contudo, Oliver expressou razões adicionais para justificar atividades extralegais ao longo da série, especialmente o argumento de que só os vigilantes podem salvar a cidade (por exemplo, Temporada 5, Episódio 1). Os seus aliados também adotam esta justificação, por exemplo, Diggle: “há muita gente nesta cidade que precisa de ser salva” (Temporada 5, Episódio 18); da mesma forma, o filho de Oliver, William, diz à sua irmã que os vigilantes não são “os criminosos que você pensa que são, Mia. Lembro-me deles como heróis naquela época. Eles só querem salvar a cidade!”. Por outro lado, na Temporada 2, Episódio 9, Oliver revela que continua a agir como um vigilante para honrar os seus mentores e mais tarde alucina que Slade Wilson lhe diz que a sua cruzada é para expiar os seus pecados. Razões adicionais pertencem aos entes queridos de Oliver: “lutamos para proteger as pessoas que amamos” (Temporada 6, Episódio 8). Assim, o número de diferentes razões que um único personagem pode aduzir para explicar o comportamento vigilante é bastante amplo.

Outras racionalizações do vigilantismo são políticas. Por exemplo, o presidente de Starling City reflexiona: “não foi o nosso país fundado sobre uma marca de vigilantismo (...)? Os revolucionários do Festa do Chá de Boston estavam certamente a escolher a justiça em vez da lei” (Temporada 2, Episódio 1). Além disso, Laurel usa os seus ideais sociais para justificar o seu próprio comportamento vigilante, porque considera que é uma forma de ajudar as pessoas (Temporada 3, Episódio 14). O vigilantismo é também justificado a posteriori com base nos seus efeitos práticos: “as pessoas que lhe são caras não estão a sofrer por sua causa. A sua vida, a minha vida é melhor porque você decidiu tornar-se o Arqueiro Verde”, diz Felicity (Temporada 5, Episódio 21). Outros argumentos são mais abstratos, incluindo a noção de fazer o que é correto (Temporada 2, Episódio 2) ou mesmo essencialista: “tenho que fazer isto, aconteça o que acontecer. Tenho que ser fiel a quem sou”, diz Curtis Holt (Temporada 5, Episódio 9). As razões também incluem a auto psicologia: “ser Arqueiro Verde é o que te faz sentir completo (...), quando te vestes essa capucha, permite que te tornes a melhor versão de ti próprio”, diz Thea para explicar porque é que Oliver continua a ser o Arqueiro Verde (Temporada 6, Episódio 16). Manter a família a salvo é também uma razão por detrás do combate ao crime (Temporada 2, Episódio 17), tal como expressa o Cão Raivoso quando diz que se tornou um vigilante para que a sua filha não fosse atacada ou lhe oferecessem drogas nas ruas (Temporada 7, Episódio 4). Outras razões subjacentes à ação vigilante são menos altruístas e veementes em relação ao egoísmo, tais como a satisfação pessoal, o empoderamento, e o gozo que alguns personagens expressam: “quando se está lá fora a fazê-lo, é diferente. Sente-se... assombroso, empoderador... Quase um pouco inspirador”, diz Holt (Temporada 5, Episódio 9).

Apesar da ampla variedade de justificações, o ponto crucial é que estas razões cobrem o facto de que os vigilantes se sentem no direito de combater o crime acima da lei, como exemplificado pelas razões pelas quais Drake e outros formam um novo grupo de

vigilantes (conhecido como “Nova Equipa Arqueiro”, e também como os “Outsiders”): “esta cidade precisa de nós. E nós o sabemos, e não estamos a fugir a essa responsabilidade” (Temporada 6, Episódio 10), articulando assim que os vigilantes são autoprotoclamados “heróis” que decidem que as pessoas precisam deles.

3.2.3. INCAPACIDADE DO ESTADO PARA COMBATER O CRIME

O papel e a representação do estado e da ordem jurídica são cruciais nas narrativas vigilantes porque o vigilantismo só pode acontecer contra o pano de fundo da lei: “sem ordem jurídica estabelecida pelo estado, não há vigilantismo” (Bateson, 2021, p. 927). No domínio da ficção vigilante, as forças governamentais e policiais são geralmente retratadas como ineficientes e/ou corruptas para justificar a justiça extralegal.

Arrow não é exceção a esta regra, bem ao contrário, dado que as representações negativas da lei e do governo são ubíquas. Globalmente, a sua primeira temporada encarna um desejo populista de fazer uma elite corrupta pagar pelos seus erros no contexto de um sistema político e legal ineficaz. Como competidor público dos vigilantes no combate ao crime, a representação da polícia é particularmente pejorativa. A este respeito, um tema chave da série é que a burocracia e os procedimentos do DPSC dificultam a sua eficiência na aplicação da lei. Na Temporada 2, Episódio 2, um Harper irado queixa-se: “os polícias raramente se aventuram assim tão profundamente nos Glades, por isso acho que só restou eu”; e Felicity diz ironicamente a Oliver que adora “viver numa cidade onde a polícia está mais interessada em apanhar-te em vez dos mafiosos que roubam drogas. É para isso que pagamos os nossos impostos”. De acordo com Felicity, a cidade tem “muitos candidatos dispostos a compensar o nosso departamento de polícia corrupto e ineficaz” (Temporada 5, Episódio 1). Os protocolos do DPSC têm falhas, e estão a fazer as coisas “da maneira errada”, segundo Oliver; o seu processo de colher informação também parece desatualizado (Temporada 7, Episódio 15).

Além disso, há muita corrupção no DPSC: a Temporada 5 declara explicitamente que a metade do DPSC são corruptos (Temporada 5, Episódio 15), enquanto que o senhor do crime Tobias Church descreve Star City como “uma cidade onde os polícias têm medo, ou estão na nossa folha de pagamentos” (Temporada 5, Episódio 5). Esta situação também é projetada para o futuro; num *flashforward* (prolepse), a filha do vigilante Cão Raivoso diz: “o DPSC é uma farsa. Eles adorariam ver Star City em chamas” (Temporada 7, Episódio 8). No entanto, é de notar que as deficiências da polícia estão relacionadas com o desmoronamento e subfinanciamento crónico do estado, que é um tema subjacente em *Arrow*. Na Temporada 4, Episódio 4, Lance diz que o seu orçamento foi reduzido, e justifica o seu envolvimento com o supervilão Damien Dahrk: “ele disse que tinha recursos, tinha pessoas, dinheiro (...) e precisávamos da ajuda”. Mais tarde, Oliver diz que aumentar os fundos da polícia é uma das suas prioridades, uma vez que concorre a presidente de câmara (Temporada 4, Episódio 7).

Não só a polícia, mas também políticos, guardas prisionais, funcionários e agências governamentais, oficiais militares e presidentes de câmara são frequentemente

retratados como corruptos, maus e/ou ineficientes. Na Temporada 2, um dos principais vilões, Sebastian Blood, é um vereador local que se torna o presidente da cidade (Temporada 2, Episódio 21). Amanda Waller, líder do grupo militar de investigação ARGUS, é uma implacável assassina a sangue frio (Temporada 2, Episódio 16). Na Temporada 4, Ruvé Adams — a mulher do supercriminoso Damien Dahrk — torna-se a nova presidente da câmara; na Temporada 5, o promotor público Adrian Chase é revelado como o assassino em série Prometheus (Temporada 5, Episódio 15). Durante a estadia de Oliver na prisão, alguns guardas participam em apostas relativas a lutas de prisioneiros; outros guardas estão ao serviço de Brick, um preso e velho inimigo de Oliver (Temporada 7, Episódio 3). O pior é que a corrupção no sector público não parece ter remédio, pois o filho de Oliver revela que a futura Star City “é um lugar terrível. É controlada por gangues, os polícias são corruptos, os políticos também” (Temporada 8, Episódio 4). A estas provas, poderíamos acrescentar um comissário de zoneamento corrupto (Temporada 1, Episódio 19), um procurador distrital assistente que provoca uma tomada de reféns (Temporada 2, Episódio 17), um oficial militar dos Estados Unidos com a intenção de libertar um vírus mortal (Temporada 3), e uma unidade do exército dos Estados Unidos desleal (Temporada 5, Episódio 2). Até os tribunais se juntam à lista de autoridades ineficientes. Em relação às vítimas do homem de negócios James Holder, Oliver declara: “os tribunais dizem que não devem nada às suas vítimas. Eu discordo” (Temporada 1, Episódio 3). O problema dos tribunais vai além do liberalismo humanitário: “tenho muitos amigos no tribunal”, diz o senhor do crime Ricardo Diaz (Temporada 6, Episódio 20). Quanto ao sistema de justiça legal, *Arrow* exprime também um argumento clássico das narrativas de vigilantes: o facto de que os criminosos escapam pelas fissuras do sistema. Assim, diz-se que um médico realizou experiências ilegais e tortura, mas todas as acusações “foram retiradas por motivos técnicos” (Temporada 7, Episódio 9); no caso de Diaz, condenado a prisão perpétua por duas vezes, o Supremo Tribunal do estado “anulou as suas condenações por motivos técnicos” (Temporada 6, Episódio 6).

Precisamente, o ponto alto da corrupção do estado é a história de Diaz na Temporada 6. Segundo Diggle, Diaz tem “membros de toda a infraestrutura governamental de Star City comprados ou comprometidos” (Temporada 6, Episódio 20). O novo capitão da polícia está na sua folha de pagamentos, juntamente com o vereador Kullens e outros funcionários da cidade (Temporada 6, Episódio 13; Temporada 6, Episódio 18). O próprio Diaz descreve a Star City como uma utopia para a organização criminosa Quadrant: “Star City está disponível para negócios. Temos a polícia, os portos, toda a cidade... Temos a cidade ligada. Agora, queres gerir mercadorias, queres mover produtos, lavar dinheiro, qualquer coisa... Star City é o lugar” (Temporada 6, Episódio 19). Esta história contém mesmo uma sequência que resume perfeitamente a corrupção da aplicação da lei pública: muitos polícias, comandados por Diaz, perseguindo um vigilante encapuzado (Temporada 6, Episódio 18).

À luz da corrupção e ineficiência governamental, não deveria surpreender que as forças vigilantes combatam o crime de uma forma muito mais eficiente. Por exemplo, quando o vigilantismo para na cidade após a prisão de Oliver, um jovem cidadão anima o Cão Raivoso a retomar a sua atividade de combate ao crime porque “não há mais heróis para

nos manter a salvo (...) a minha família acabou de ser assaltada na semana passada. E os polícias não querem saber de nós nos Glades. Portanto, cabe a nós protegermo-nos” (Temporada 7, Episódio 1). A eficiência superior dos vigilantes está baseada nas suas capacidades: em termos simples, eles são muito melhores do que a polícia na prevenção e punição do crime. Por exemplo, num comício público onde foi plantada uma bomba, são os vigilantes que encontram o detonador e apanham o bombista, não a polícia presente no comício (Temporada 2, Episódio 10). Na verdade, esta assimetria em relação à destreza no combate ao crime é outro argumento a favor do vigilantismo, como quando Oliver justifica uma ação com base na ineficiência policial (Temporada 4, Episódio 3).

3.2.4. A APROVAÇÃO INSTITUCIONAL DO VIGILANTISMO

Arrow vai além do típico retrato do estado como ineficiente e/ou corrupto no género vigilante. A série compromete-se com os princípios ideológicos básicos da ação dos super-heróis com tanta força que estende a racionalização e o apoio à justiça extralegal para além das motivações dos vigilantes. A este respeito, um dispositivo sancionatório fundamental é uma simpatia com que funcionários e instituições públicas específicas abordam o vigilantismo, se não se envolverem diretamente no mesmo. O estado pode por vezes legalizar

comportamentos que anteriormente eram ilegais. Esta é uma reação particularmente comum quando um vigilante é visto como heroico e goza de um grande apoio popular, mesmo que as suas ações tenham ido além do que a lei autorizava nessa altura. (Bateson, 2021, p. 938)

Esta é precisamente a reação que preside à narrativa de *Arrow*. Assim, a filha de Lance Laurel, uma promotora distrital assistente, segue um caminho narrativo desde ser ensinada uma filosofia cumpridora da lei até confiar no vigilante para se tornar totalmente pró-vigilantismo: “esta cidade precisa do Arqueiro”, diz ela (Temporada 2, Episódio 21). Na Temporada 2, Episódio 20, um médico agradece e atende o Arqueiro por ter ajudado o hospital no passado. Uma jornalista afirma na televisão que a diminuição da criminalidade indica que o vigilante encapuzado “tinha sido uma força positiva nesta cidade” e descreve as ações do Capuz não como vigilantismo mas como “as ações de um herói” (Temporada 1, Episódio 10). Mais tarde, a jornalista Susan Williams diz a Oliver que vai guardar o seu segredo porque o que ele faz é bom para a cidade (Temporada 5, Episódio 15). Quanto à opinião pública, a série vira-se para o apoio público ao vigilantismo: numa reunião comunitária com o DPSC, as pessoas parecem ser esmagadoramente a favor do vigilantismo — como diz um homem, “as coisas estavam melhor com os vigilantes” (Temporada 7, Episódio 4).

Além disso, a aprovação do vigilantismo também vem do lado da família. Os familiares dos vigilantes são também muito entusiastas e compreensivos acerca dos hábitos noturnos dos seus amados: por exemplo, Moira Queen dá a Oliver uma pista de

que sabe que ele é o Arqueiro e diz que “não podia estar mais orgulhosa” (Temporada 2, Episódio 20). Depois de ver Oliver em ação, o seu filho aceita com admiração o seu trabalho de vigilante: “a cidade precisa de ti, e... e eu percebo isso agora” (Temporada 6, Episódio 11). A filha de Cão Raivoso descobre que o seu pai é um vigilante e, tal como William, não vê qualquer problema nisso: “pai, esta é a minha casa. E eu quero que lutes por ela” (Temporada 6, Episódio 20).

No entanto, a mais poderosa aprovação do vigilantismo em *Arrow* procede das instituições que deveriam, teoricamente, perseguir e prender vigilantes: o governo e a polícia. Já se salientou que agentes do estado, tais como agentes da polícia, presidentes de câmara ou soldados, podem ajudar, tolerar e autorizar as atividades dos vigilantes ou mesmo praticar eles próprios o vigilantismo (Bateson, 2021); na série, o Policial Quentin Lance é fundamental para tal assistência. Na Temporada 1, Episódio 20, Lance afirma que o vigilante “não tem de responder a ninguém senão a si próprio... é um poder muito perigoso de dar a qualquer homem”; no entanto, no final da Temporada 1, o polícia cumpridor da lei reconhece que o Arqueiro tem sido útil em alguns casos, e começa a valorizar a proteção das pessoas que o Capuz pretende. Como Lance pergunta, “o que são leis, regras se não protegeram as pessoas? (...) Estou disposto a sacrificar a captura [do Capuz] se isso significa salvar as vidas das pessoas”; como resultado desta atitude pró-vigilante, ele é suspenso (Temporada 1, Episódio 23). Na Temporada 2, Episódio 19, ele alcançou uma compreensão empática do Arqueiro. Como ele diz à sua filha, Laurel: “imaginas o que é ser ele? Com o que ele tem de viver dia após dia?”. Pela Temporada 4, o antigo açoitado do vigilantismo pode ser visto, com toda a naturalidade, na sede dos vigilantes, onde ele está a ser protegido (Temporada 4, Episódio 14). Mais tarde, Lance acaba por trabalhar na sede da Equipa Arqueiro, coordenando com agentes da polícia para ajudar Oliver (Temporada 5, Episódio 1).

Lance não é o único polícia que apoia o vigilantismo. Por exemplo, Felicity diz ao seu namorado polícia que ela trabalha para o Arqueiro Verde, e ele responde que, embora ela seja uma criminosa, o faz por uma boa causa: “está a ajudar a salvar a cidade” (Temporada 5, Episódio 6). A unidade anticrime da cidade não captura o Arqueiro Verde e a sua equipa quando pode; pelo contrário, o capitão da unidade diz ao arqueiro encapuzado, “é um prazer ajudar” depois dos vigilantes terem lutado contra um grupo de criminosos (Temporada 5, Episódio 14). Além disso, a série também apresenta agentes da polícia que são vigilantes, dos quais a mais relevante é Dinah Drake, que trabalha para o DPSC mas também atua como justiceira mascarada (Temporada 5, Episódio 14), dando assim um exemplo que está de acordo com o facto de que “os agentes da polícia que trabalham como super-heróis são um traço característico dos livros de banda desenhada” (Dumsday, 2009, p. 52).

O caso de Drake como polícia vigilante leva-nos a outro indicador da aprovação institucional do vigilantismo: a integração progressiva dos combatentes privados contra o crime na estrutura política e jurídica da cidade. Depois de ter sido eleito presidente, Oliver continua a exercer também como Arqueiro Verde e revela que o facto de estar na

câmara municipal lhe fornece informações para agir como vigilante: “é um meio para atingir um fim” (Temporada 5, Episódio 1). Sob a presidência de Oliver, a cidade dedica uma estátua à memória da identidade mascarada de Laurel Lance, a Canário Negro (Temporada 5, Episódio 1), o que pode ser interpretado como a aprovação oficial da atividade vigilante. Além disso, Ramirez, membro da Equipa Arqueiro, é nomeado como adjunto do presidente da câmara, chegando assim ao paradoxo de a câmara municipal de Star City se encontrar povoada com pessoas que se dedicam a, ou colaboram com, atividades extralegais (Temporada 5, Episódio 13); Quentin Lance e Thea Queen também trabalham para o Presidente Oliver Queen, num claro exemplo de nepotismo. Mais tarde, há um ponto de viragem quando Oliver começa a trabalhar para a polícia. O Presidente Pollard quer que ele seja preso em violação da lei anti vigilante, mas ele já não está acima da lei; como explica Drake, Oliver “está oficialmente a trabalhar para o DPSC. Já não é um vigilante” (Temporada 7, Episódio 8). No final da Temporada 7, Episódio 15, Pollard viu-se forçado a criar um esquadrão de vigilantes, legalizando assim o vigilantismo: a Equipa Arqueiro ainda é autorizada pelo DPSC, mas, ao mesmo tempo, estão “a operar como a nossa própria unidade, fora do bunker, nos nossos factos”. Além disso, Pollard vai revogar a lei anti vigilante. Agora, o Arqueiro Verde e os seus aliados vivem no melhor de todos os mundos possíveis: podem continuar a operar como combatentes privados contra o crime, e são simultaneamente aprovados pelo governo local. Apesar disto, a série reconhece mais tarde, num insólito toque de realismo, que a parceria DPSC-vigilantes seria insustentável, pelo que a parceria termina (Temporada 7, Episódio 21).

4. DISCUSSÃO E CONCLUSÕES

Arrow não é somente uma representação fictícia da ação vigilante; a série oferece uma enorme apologia do éthos vigilante quando se trata de atitudes perante o crime e a justiça. Esta apologia é enquadrada sobre o fundo de uma cidade dominada pelo crime, onde a delinquência e a violência estão fora de controlo e onde o bairro de Glades reflecte políticas de *guetização* e zonas de exclusão. A este respeito, *Arrow* pode ser interpretada como tendo assumido a direção sombria dos super-heróis dos anos 80 e o seu reflexo de “medos sociais sobre crimes fora de controlo” (Muir, 2008, p. 7). Na visão do mundo de *Arrow*, contudo, estes medos só podem ser apaziguados por vigilantes. O programa descreve o vigilantismo como algo a ser admirado, dado o número de personagens que se juntam à cruzada de Oliver Queen ou são inspirados por ele. A série também destaca os efeitos positivos do vigilantismo; por exemplo, as estatísticas do crime dispararam em Star City quando os vigilantes penduram as suas máscaras (Temporada 7, Episódio 12). Neste sentido, *Arrow* está de acordo com a tradição das histórias de vigilantes que louvam aos indivíduos que tomam a lei nas suas mãos (Grant, 2020) e oferece esclarecimentos sobre a aprovação do combate extralegal ao crime dentro da cultura do super-herói. Esta é uma atitude notável porque mesmo autores como Dumsday (2009), que pensa que há condições em que o vigilantismo pode ser permitido, reconhecem que a aplicação da lei compete ao governo. Por conseguinte, os vigilantes devem assumi-la

apenas como uma medida temporária e tratá-la como um último recurso. O entusiasmo, incluso extremismo, com que os *showrunners* de *Arrow* abordam o vigilantismo vai muito mais além e implica que o combate privado ao crime deve ser contínuo e duradouro.

A representação de atividades extralegais é reforçada pela representação do estado como ineficiente e/ou corrupto. Embora o programa por vezes represente favoravelmente a polícia e os militares (por exemplo, Temporada 2, Episódio 23; Temporada 7, Episódio 19), os temas da ineficiência e corrupção governamentais estruturam a narrativa. A este respeito, uma mensagem central de *Arrow* é que não se pode confiar inteiramente nas instituições estatais, propondo assim a justiça privada como solução para a incompetência e a tortuosidade das instituições públicas. Além disso, tal mensagem — que goza de um público muito vasto, uma vez que o espetáculo foi seguido por mais de 2.000.000 de espectadores (Hennon, 2014) — tem conotações ideológicas e políticas mais amplas e está em consonância com o facto de o vigilantismo ter sido considerado como uma crítica à lei e ao estado (Bateson, 2021). A mensagem política global de *Arrow* relaciona-se com “os processos causais que ligam instituições formais fracas e o vigilantismo” (Bateson, 2021, p. 937) e pode estar ligada à posição antigovernamental do neoliberalismo e ao impulso do empoderamento individual, e políticas públicas caracterizadas pela desregulamentação, liberalização e privatização (Fawcett, 2015; Steger & Roy, 2010). E é precisamente o desmantelamento neoliberal do estado que enquadra um dos dispositivos retóricos pelos quais *Arrow* exonera o vigilantismo: se as forças governamentais são incapazes de deter o crime, então os cidadãos privados devem fazê-lo, relacionando-se assim com políticas tais como a individualização da segurança. Na década dos anos 80, muitos super-heróis foram reimaginados como duros vigilantes super-conservadores, incluindo o Arqueiro Verde de Grell (Johnson, 2012); a série *Arrow* reflete de alguma forma esta viragem ideológica.

A este respeito, o discurso sobre o crime deste programa pode ser interpretado como uma metáfora ideológica da superioridade da proteção privada sobre a aplicação da lei pública — uma interpretação que pode ser aplicada a grande parte do género de super-herói (Bainbridge, 2007). No entanto, a tendência à militarização e a uma força policial forte não está ausente de *Arrow*: como já foi referido, o subfinanciamento crónico do estado está subjacente na série, e Oliver destacou o aumento do financiamento da polícia como uma prioridade política. Deve também ser assinalado que existe uma forte corrente militar/policial na Equipa Arqueiro: Diggle e Ramirez são antigos soldados, Queen recebeu treino paramilitar, e Drake é uma polícia. No contexto do género, deve notar-se que o popular vigilante fictício o Vingador é um ex-soldado que leva a cabo uma guerra de um só homem contra o crime. Quanto ao reforço policial, deve lembrar-se que os vigilantes se consideram agentes *parapoliciais* — como presidente da câmara, Queen diz a um policial que a “Equipa Arqueiro, e a sua equipa, são agentes auxiliares da lei” (Temporada 5, Episódio 14) — e a Equipa Arqueiro é finalmente autorizada pelo DPSC, e habilitada para operar como a sua própria unidade. Pode-se concluir, portanto, que *Arrow* oferece pistas relevantes sobre a natureza paramilitar e/ou *parapolicial* do

vigilantismo — neste contexto, o conceito do “militarismo privatizado” no mundo real, que, não por acaso, se reflete em diversas formas de vigilantismo (Cock, 2005, p. 803), pode lançar luz sobre certos aspetos de *Arrow*.

Arrow ilustra a noção de que desacreditar o sistema judicial e aos seus defensores conduz a uma cultura de vigilantismo e poder privatizado (Caldeira & Holston, 1999). Esta cultura implica, entre outras consequências, uma escalada da violência como resultado da ação vigilante — um tema que *Arrow* tanto aborda como esquiva. Após um massacre na câmara municipal, Queen diz que a sua missão “sempre foi salvar esta cidade, e o meu primeiro instinto quase sempre foi usar a violência”; “é um mundo violento, e por vezes apenas responde à violência, mas não podemos descartar a ideia de que só estamos a alimentar um ciclo vicioso” (Temporada 5, Episódio 13). Na Temporada 5, Episódio 16, por exemplo, o assassinato de Ra’s Al Ghul por parte de Queen provoca que a mestra guerreira Talia Al Ghul (a filha de Ra’s Al Ghul) se vire contra o Arqueiro Verde e se alie ao assassino em série Prometheus. Assim, a violência vigilante causa mais violência e mais mortes. No entanto, este ciclo vicioso está diluído na narrativa geral da série, pois os vigilantes não podem deixar de usar a força para fazer justiça. Na verdade, Brian Garfield já abordou a noção de que o vigilantismo alimenta a violência no seu romance seminal *Death Wish* (Desejo de Morte), onde disse que o vigilantismo “é uma fantasia atraente, mas só piora as coisas na realidade” (Garfield, como citado em Grant, 2020, p. 64). Resumindo, esta noção tem relevantes implicações sociopolíticas potenciais porque, ao apoiar o vigilantismo, os cidadãos acabam por contribuir para a propagação da violência (Caldeira & Holston, 1999).

Como artefacto cultural pós-*Watchmen*, *Arrow* é consciente das deficiências e problemas inerentes ao vigilantismo, tais como a escalada da violência, o preço que cobra aos seus praticantes, ou o facto de que os combatentes privados contra o crime são criminosos. Contudo, estes aspetos negativos são muito secundários em comparação com o entusiasmo com que *Arrow* aprova, justifica, e exonera o vigilantismo como uma forma necessária de parar o crime. Assim, os argumentos oferecidos por uma *opus magnum* tão influente como *Watchmen* contra a violência e a psicologia vigilantes são completamente ignorados em séries de super-heróis como *Arrow*, que, embora existam em um género que não poderia ser o mesmo depois do trabalho de Alan Moore, não compreenderam todas as suas implicações. Isto relaciona-se com a forma como *Arrow* se liga ao género vigilante/super-herói e às questões académicas em torno do vigilantismo. A este respeito, o programa da The CW reflete as origens dos super-heróis como vingadores mascarados que trabalharam fora da lei, não confiaram nos agentes do estado, e recorreram à violência extralegal — uma narrativa que também pode ser encontrada no contexto mais amplo da literatura popular, pulps e filmes (Culberson, 1990). O padrão de um herói colocado numa situação em que alguma forma de violência ou criminalidade é uma necessidade moral é um arquétipo básico da literatura americana (Cawelti, 1975). Neste contexto, os feitos de Oliver relacionam-se parcialmente com o conceito de entretenimento baseado na vingança, exemplificado por vigilantes fictícios como o Vingador (Worcester, 2012).

Além disso, e graças ao seu desenvolvimento narrativo, *Arrow* reflete o facto de os super-heróis terem se transformado por vezes em agentes estatais (Johnson, 2012). Quanto

às questões académicas em torno do vigilantismo, *Arrow* liga-se ao conceito de herói irado ou anti-herói — que pode ser traçado até Aquiles (Livesay, 2007) — e com uma tendência histórica — que remonta ao velho oeste e ao mito da cultura pioneira americana — dos líderes comunitários tomarem as questões nas suas próprias mãos quando o governo não estava suficientemente estabelecido (Culberson, 1990). Conceptualmente, o programa reflete também a ideia de que o vigilantismo incorpora o *extralegalismo* e a aplicação dos valores sociais dominantes (Culberson, 1990) e fornece um exemplo ilustrativo do “mito do vigilante”, que se baseia nas fraquezas sociais e na corrupção da sociedade, com o próprio vigilante a tornar-se a lei (Cawelti, 1975).

O vigilantismo dos super-heróis entra em conflito com os princípios fundamentais do liberalismo: o monopólio da violência concedido ao governo é violado por vigilantes que, independentemente do grau de virtuosidade dos seus motivos, são guiados apenas pelo seu próprio julgamento individual (Robinson & Wagner, 2022). *Arrow* enfatiza a virtuosidade dos motivos que explicam o comportamento de Arqueiro Verde e dos seus companheiros de equipa, mas essa retórica não torna o seu comportamento menos ilegítimo. A maioria destes raciocínios — ajudar a sociedade, proteger as pessoas, salvar a cidade, corrigir os erros, desenvolver o seu verdadeiro eu, e por aí adiante — são social e eticamente aceitáveis e não têm nada a ver com as motivações duvidosas por detrás do vigilantismo que foram trazidas à luz por *Watchmen* e outras críticas racionalistas do género dos super-heróis. Além de evitar o lado mais desagradável do género, *Arrow* exhibe uma série de motivações que são por vezes contraditórias. Por exemplo, a Temporada 7, Episódio 16 apresenta Felicity a dizer à sua filha no futuro: “eu e o teu pai prometemos um ao outro que continuaríamos a lutar pela cidade para tornar a cidade melhor para ti, e para a nossa família”; contudo, mais tarde, Felicity contradiz-se a si própria: “ser uma heroína, Mia, significa escolher a segurança de outras pessoas acima da sua, incluindo a sua família”. Estas contradições resultam da compulsão da série para justificar o vigilantismo sem abordar o facto de que algumas razões — e as ações criminosas dos vigilantes — acabam por ser contrárias a outras. O vigilantismo “não se enquadra bem nos modelos tradicionais de justiça na sociedade. Os super-heróis levam consigo essa contradição temática para onde quer que vão” (Robinson & Wagner, 2022, p. 172); as razões oferecidas para explicar a privatização da justiça são apenas uma parte do mal-estar que envolve a relação entre o vigilantismo e a sociedade. Neste contexto, a relação entre vigilantes, a lei e a sociedade pode ser melhor discutida através da introdução do conceito de “zemiologia”, que é o estudo dos danos sociais (Tombs, 2018). A *zemiologia* permite aos estudiosos ir além do cânone criminológico, e articular uma diversidade de danos, colocando-se assim fora dos discursos convencionais sobre o crime e os limites do direito penal. Consequentemente, a *zemiologia* concentra-se nos danos sociais causados pelos estados, organizações e indivíduos (Boukli & Kotzé, 2018). No contexto de um programa como *Arrow*, a *zemiologia* é útil para analisar o atrativo do vigilantismo porque os vigilantes podem ser vistos como uma força que reduz os danos sociais (que são abundantes ao longo da série), mesmo que a sua prática seja ilegal. Assim, a resposta dos vigilantes ao crime não estaria relacionada com os polos legal-ilegal mas sim com o

pragmatismo com que os danos sociais são abordados e a forma como a justiça é servida — curiosamente, a *zemiologia* tenta reiterar prioridades para a justiça social (Boukli & Kotzé, 2018). Outra ligação entre a abordagem dos danos sociais e o vigilantismo pode ser encontrada na ideia *zemiológica* de que o sistema de justiça criminal é ineficaz (Hillyard & Tombs, 2004), que é uma das razões por detrás de *Arrow*.

As contradições do fenómeno que estamos a estudar são também evidentes na forma como as instituições sociais e o governo apoiam e sancionam o combate ao crime privado. A série apresenta um padrão segundo o qual as instituições podem inicialmente ser confundidas com as ações dos vigilantes, mas no final, os justiceiros são reconhecidos como heróis. Até a polícia tolera — se não mesmo aplaude — o vigilantismo em *Arrow*. Isto relaciona-se com a noção de que existe uma “zona cinzenta de interação entre os vigilantes e o estado” (Bateson, 2021, p. 928), e *Arrow* habita em tal zona. Assim, não deve ser surpresa que o vigilantismo seja aprovado e/ou praticado por muitos funcionários e representantes do estado. Isto não é novidade na ficção vigilante, onde abundam exemplos, tais como o Comissário Gordon acionando rotineiramente o *Bat-sinal* para convocar a ajuda de Batman; ou o Departamento de Polícia de Nova Iorque deixando o vigilante Paul Kersey em liberdade para continuar a atuar noutra cidade no final de ambas as versões do *Death Wish* (Michael Winner, 1974; Eli Roth, 2018); mas *Arrow* leva-o ao extremo.

O programa da The CW reflete assim uma situação em que o governo apoia o vigilantismo, e os vigilantes não são “voluntariamente responsáveis perante o estado”. As ações de vigilantes são autónomas, não no sentido de carecerem de autorização do estado, mas no que respeita à falta de responsabilização: os vigilantes “não se importam com o que o estado pensa dessas ações” (Dumsday, 2009, pp. 53–54). Consequentemente, a Equipa Arqueiro não enfrenta a sua responsabilidade de violar a lei com regularidade, e as suas ações são, em última análise, irresponsáveis. Contudo, existe um grave problema ético quando os autoproclamados “heróis” se comportam como se estivessem acima da lei e, além disso, pretendem escapar a lei. Este problema não é abordado seriamente por *Arrow*, cujos *showrunners* transmitem a ideia de que tudo o que os vigilantes fazem — seja bom ou mau, legal ou ilegal — é justificado porque estão “a salvar a cidade”. A este respeito, *Arrow* mostra que a representação do crime, violência e justiça na ficção de super-heróis pode ser interpretada como um reflexo de profundas questões políticas e sociais ligadas à relação entre o indivíduo e o estado democrático, entre o privado e o público, transcendendo assim o reino do mero escapismo. De acordo com o *showrunner* Andrew Kreisberg: “como o nosso parceiro de televisão, Greg Berlanti, diz, na sua essência, Oliver é um otimista. Ele crê nas pessoas” (Hennon, 2014). Contudo, não parece crer que as pessoas, ou os seus representantes governamentais, possam gerir democraticamente os seus próprios assuntos quando se trata de ameaças à sociedade: seguindo a ideologia do super-herói/vigilante, a série afirma que as pessoas devem ser cuidadas por super-justiceiros privados que assumem responsabilidade e justiça nas suas próprias mãos — não por coincidência, o Arqueiro Verde foi incluído entre os personagens

em que “a superioridade do herói fantasiado como árbitro do certo e do errado, possuidor de julgamento superior e de poderes extralegais para punir os malfeitores e proteger o infeliz homem comum, foi geralmente tomada como certa” (Lukin, 1997, p. 133).

O poder e a arbitrariedade estão diretamente relacionados com o estatuto de Oliver Queen como instituição económica e política proeminente em Star City e, de um ponto de vista teórico mais amplo, com o arquétipo super-heróico do bilionário transformado em vigilante. *Arrow* mostra como os vigilantes vêem a cidade como o seu campo de jogos; contudo, este sentido de propriedade deve ser contextualizado nas posições de poder de que goza Queen, seja como diretor executivo da empresa na Temporada 2, plenamente envolvido no mundo financeiro e empresarial (Pineda & Jiménez-Varea, 2017) ou como presidente da câmara na Temporada 5. Esta proeminência institucional espelha outros exemplos do arquétipo do bilionário transformado em vigilante, como o industrial Tony Stark (vulgo Homem de Ferro), que num determinado momento foi nomeado Secretário da Defesa do Presidente dos Estados Unidos (Wolf-Meyer, 2006); posições sociais privilegiadas que podem explicar porque é que alguns combatentes privados contra o crime consideram as cidades como sua propriedade — a este respeito, Batman seria o verdadeiro modelo do género, uma vez que a cidade de Gotham é economicamente propriedade do alter ego do vigilante da capa. De facto, os poderes dos super-heróis bilionários Arqueiro Verde, Homem de Ferro, e Batman estão ancorados à sua presença corporativa (Marazi, 2015). Neste contexto, as características psicológicas do vigilantismo podem estar ligadas a fatores institucionais, uma vez que a agência e o poder extraordinários dos justiceiros se relacionam com a referida satisfação pessoal experimentada por alguns vigilantes, tornando assim a cidade um recreio agradável para eles — como indicado pela sensação de frieza expressa por Thea Queen na Temporada 4, Episódio 1.

Uma pesquisa futura deve primeiro considerar que o vigilantismo nos meios de comunicação popular é um fenómeno multifacetado que apresenta muitos outros aspetos a abordar, tais como o seu grau de letalidade, eficácia, ou autorreflexão sobre a sua prática. Do mesmo modo, existe um grande volume de narrativa em rápido crescimento, onde a figura do vigilante ocupa um lugar central — incluindo as outras séries do Arrowverse — e, portanto, constitui material potencialmente produtivo para futuras análises.

Tradução: Jesús Jiménez-Varea e Julieti Sussi de Oliveira

AGRADECIMENTOS

O trabalho apresentado neste artigo foi realizado no contexto dos grupos de pesquisa IDECO, Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda (Universidade de Sevilha, SEJ-539), e EIKON, ‘Image and Visual Culture in Audiovisual Communication’ Research Group (Universidade de Sevilha, HUM-1013).

REFERÊNCIAS

- Bainbridge, J. (2007). "This is the authority. This planet is under our protection" — An exegesis of superheroes' interrogations of law. *Law, Culture and the Humanities*, 3, 455–476. <https://doi.org/10.1177/1743872107081431>
- Bateson, R. (2021). The politics of vigilantism. *Comparative Political Studies*, 54(6), 923–955. <https://doi.org/10.1177/0010414020957692>
- Berlatsky, E. L. (2012). *Alan Moore: Conversations*. University Press of Mississippi.
- Boukli, A., & Kotzé, J. (2018). Introduction. In A. Boukli & J. Kotzé (Eds.), *Zemiology. Reconnecting crime and social harm* (pp. 1–8). Palgrave Macmillan.
- Busch, A. E. (2001). *Ronald Reagan and the politics of freedom*. Rowman & Littlefield.
- Caldeira, T. P. R., & Holston, J. (1999). Democracy and violence in Brazil. *Comparative Studies in Society and History*, 41(4), 691–729. <https://doi.org/10.1017/S0010417599003102>
- Carroll, N. (2010). Narrative closure. In N. Carroll (Ed.), *Art in three dimensions* (pp. 355–372). Oxford University Press.
- Carroll, N. (2019). Movies, narration and the emotions. In C. Rawls, D. Neiva, & S. S. Gouveia (Eds.), *Philosophy and film* (pp. 209–221). Routledge.
- Cawelti, J. G. (1975). Myths of violence in American popular culture. *Critical Inquiry*, 1(3), 521–541. <https://doi.org/10.1086/447799>
- Cock, J. (2005). 'Guards and guns': Towards privatised militarism in post-apartheid South Africa. *Journal of Southern African Studies*, 31(4), 791–803. <https://doi.org/10.1080/03057070500370589>
- Coogan, P. (2006). *Superhero: The secret origin of a genre*. MonkeyBrain.
- Culberson, W. C. (1990). *Vigilantism: Political history of private power in America*. Greenwood.
- Dumsday, T. (2009). On cheering Charles Bronson: The ethics of vigilantism. *The Southern Journal of Philosophy*, 47, 49–67. <https://doi.org/10.1111/j.2041-6962.2009.tb00131.x>
- Favarel-Garrigues, G., Tanner, S., & Trottier, D. (2020). Introducing digital vigilantism. *Global Crime*, 21(3–4), 189–195. <https://doi.org/10.1080/17440572.2020.1750789>
- Fawcett, E. (2015). *Liberalism: The life of an idea*. Princeton University Press.
- Fitzgerald, M. R. (2013). The white savior and his junior partner: The Lone Ranger and Tonto on cold war television (1949–1957). *The Journal of Popular Culture*, 46(1), 79–108. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12017>
- Grant, K. (2020). *Vigilantes: Private justice in popular cinema*. McFarland.
- Hache, E. (2007). Is responsibility a tool of neo-liberal governmentality? *Raisons Politiques*, 28(4), 49–65. <https://www.cairn-int.info/journal-raisons-politiques-2007-4-page-49.htm>
- Hennon, B. (2014, 3 de julho). 'Arrow' writers Kreisberg, Sokolowski to script DC's 'Green Arrow'. Los Angeles Times.
- Hillyard, P., & Tombs, S. (2004). Beyond criminology? In P. Hillyard, C. Pantazis, S. Tombs, & D. Gordon (Eds.), *Beyond criminology: Taking harm seriously* (pp. 10–29). Pluto Press and Fernwood Publishing.
- Hoppenstand, G. (1992). Justified bloodshed: Robert Montgomery Bird's Nick of the Woods and the origins of the vigilante hero in American literature and culture. *Journal of American Culture*, 15(2), 51–61. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.1992.00051.x>
- Howe, K. (2017). Beyond wounds and words: The rhetoric of scarred embodiment in Arrow. In J. F. Iaccino, C. Barker, & M. Wiatrowski (Eds.), *Arrow and superhero television* (pp. 95–110). McFarland.

- Johnson, J. K. (2012). *Super-history*. McFarland.
- Joseph, C. (2018). The CW Arrowverse and myth-making, or the commodification of transmedia franchising. *Series*, 4(2), 27–45. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/8177>
- Katz, L. (2011). *Why the law is so perverse*. The University of Chicago Press.
- Klock, G. (2008). Frank Miller's new Batman and the grotesque. In D. O'Neil (Ed.), *Batman unauthorized* (pp. 35–46). Benbella.
- Landau, N. (2022). *TV showrunner's roadmap*. Routledge.
- Livesay, H. (2007). Making a place for the angry hero on the team. In L.C. Rubin (Ed.), *Using superheroes in counseling and play therapy* (pp. 121–142). Springer.
- Lopes, P. (2009). *Demanding respect: The evolution of the American comic book*. Temple University Press.
- Lukin, J. (1997). I'm not your boss: The paradox of the anarchist superhero. *Anarchist Studies*, 5(2), 131–155.
- Marazi, K. (2015). Superhero or vigilante? A matter of perspective and brand management. *European Journal of American Culture*, 34(1), 67–82. https://doi.org/10.1386/ejac.34.1.67_1
- Muir, J. K. (2008). *The encyclopedia of superheroes on film and television*. McFarland.
- Nevins, J. (2017). *The evolution of the costumed avenger*. Praeger.
- Nye, R. B. (1970). *The unembarrassed muse*. Dial Press.
- O'Neil, D. (1983, outubro). *Green Lantern/Green Arrow*, 1. DC.
- Patton, M. (1990). *Qualitative evaluation and research methods*. Sage.
- Pineda, A., & Jiménez-Varea, J. (2017). "You have failed this city": Arrow, left-wing vigilantism and the modern day Robin Hood. In J. F. Iaccino, C. Barker, & M. Wiatrowski (Eds.), *Arrow and superhero television* (pp. 150–166). McFarland.
- Robinson, M. G., & Wagner, K. (2022). Dare to define: The Arrowverse and the new television superhero. In A. L. Carlson & L. K. Perdigao (Eds.), *The CW comes of age* (pp. 161–176). McFarland.
- Rose, N. (2004). *Powers of freedom. Reframing Political Thought*. Cambridge University Press.
- Rosenbaum, H. J., & Sederberg, P. C. (1974). Vigilantism: An analysis of establishment violence. *Comparative Politics*, 6(4), 541–70. <https://doi.org/10.2307/421337>
- Spanakos, T. (2009). Super-vigilantes and the Keene Act. In M. D. White (Ed.), *Watchmen and philosophy: A Rorschach test* (pp. 33–46). John Wiley.
- Steger, M. B., & Roy, R. K. (2010). *Neoliberalism. A very short introduction*. Oxford University Press.
- The Paley Center for Media. (2013). *Arrow: Cast and creative team at the 2013 PaleyFest* [Filme]. The Paley Center for Media; Warner Bros. Entertainment.
- Tombs, S. (2018). For pragmatism and politics: Crime, social harm and zemiology. In A. Boukli & J. Kotzé (Eds.), *Zemiology. Reconnecting crime and social harm* (pp. 1–31). Palgrave Macmillan.
- Wolf-Meyer, M. J. (2006). Batman and Robin in the nude, or class and its exceptions. *Extrapolation*, 47(2), 187–206. <https://doi.org/10.3828/extr.2006.47.2.3>
- Worcester, K. (2012). The Punisher and the politics of retributive justice. *Law Text and Culture*, 16, 329–352. <https://ro.uow.edu.au/ltc/vol16/iss1/14/>
- Yonucu, D. (2018). Urban vigilantism: A study of anti-terror law, politics and policing in Istanbul. *International Journal of Urban and Regional Research*, 42(3), 408–422. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12611>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Jesús Jimenez-Varea é professor associado no Departamento de Comunicação Audiovisual e Publicidade da Universidade de Sevilha (Espanha). Tem um mestrado em física teórica e um doutoramento em comunicação e meios de comunicação. A sua área de especialização é a intersecção da cultura popular, narrativas, e teoria da imagem, particularmente banda desenhada, juntamente com géneros como o horror e os super-heróis. Os seus textos sobre narração gráfica, vigilantismo, violência e ideologia têm aparecido em revistas internacionais e coleções editadas. É co pesquisador principal do projeto de investigação *Interacciones Entre Valores Cognitivos y Propiedades Estéticas en la Serialidad Contemporánea* (Interacções Entre Valores Cognitivos e Propriedades Estéticas na Serialidade Contemporânea; RTI2018-096596-B-I00) e vice-presidente da COST Action iCOon-MICS (CA19119 - Investigação sobre banda desenhada e romances gráficos na área cultural ibérica). Também lidera o Grupo de Investigação sobre Imagem e Cultura Visual na Comunicação Audiovisual (EIKON).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1456-2699>

Email: jjvarea@us.es

Morada: Faculdade de Comunicação, Universidade de Sevilha, Rua Américo Vespucio E-41092 – Sevilha (Espanha)

Antonio Pineda é professor catedrático na Universidade de Sevilha (Espanha). Ensina e investiga no Departamento de Comunicação Audiovisual e Publicidade. Os seus principais interesses de investigação são o estudo teórico e empírico da propaganda, a semiótica da publicidade, e as relações entre ideologia política e cultura popular. O seu trabalho tem sido publicado em revistas como *New Media & Society*, *The Journal of Popular Culture*, e o *International Journal of Communication*, e tem contribuído para editar livros como *The Routledge Companion to Global Popular Culture* (Complementar Routledge da Cultura Popular Global). Dirige o grupo de investigação IDECO sobre comunicação política, ideologia e propaganda.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0249-1881>

Email: apc@us.es

Morada: Faculdade de Comunicação, Universidade de Sevilha, Rua Américo Vespucio E-41092 – Sevilha (Espanha)

Submetido: 01/04/2022 | Aceite: 04/06/2022



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.