

UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO

**ALL POWERS TO THE PEOPLE: A REPRESENTAÇÃO NEGRA NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE SUPERAVENTURA DA MARVEL
COMICS E DC COMICS (1966-1971)**

Cleiton Santos da Silva

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ALL POWERS TO THE PEOPLE: A REPRESENTAÇÃO NEGRA NAS
HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE SUPERAVENTURA DA MARVEL
COMICS E DC COMICS (1966-1971)**

CLEITON SANTOS DA SILVA

Sob a Orientação do Professor

José Costa D'Assunção Barros

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura, Linha de Pesquisa Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ

2024

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586a

Silva, Cleiton Santos da, 1986-

All Powers to the People: A representação negra nas histórias de superaventura da Marvel Comics e DC Comics (1966-1971) / Cleiton Santos da Silva. - Rio de Janeiro, 2024.

132 f.: il.

Orientador: José Costa D'Assunção Barros.

Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. História. 2. História dos Estados Unidos. 3. Afro-americanos. 4. Histórias em Quadrinhos. 5. Super-heróis. I. Costa D'Assunção Barros, José, 1957-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História III. Título.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



TERMO Nº 603 / 2024 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.036714/2024-64

Seropédica-RJ, 25 de julho de 2024.

Nome do(a) discente: CLEITON SANTOS DA SILVA

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para obtenção do grau de MESTRE EM HISTÓRIA, no Programa de Pós-Graduação em História - Curso de MESTRADO, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM : 18 de julho de 2024

Banca Examinadora:

Dr. GELSON VANDERLEI WESCHENFELDER, IFRS Examinador Externo à Instituição
Dr. DARLAN FERREIRA MONTENEGRO, UFRRJ Examinador Externo ao Programa
Dr. JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS, UFRRJ Presidente

(Assinado digitalmente em 25/07/2024 11:02)

DARLAN FERREIRA MONTENEGRO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)
Matrícula: 2482209

(Assinado digitalmente em 25/07/2024 22:46)

JOSE COSTA D ASSUNCAO BARROS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
Depth/IM (12.28.01.00.00.88)
Matrícula: 1168132

(Assinado digitalmente em 25/07/2024 09:30)

GELSON VANDERLEI WESCHENFELDER
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 970.239.900-97

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **603**, ano: **2024**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **25/07/2024** e o código de verificação: **053f7061c6**

DEDICATÓRIA

“With great power comes great responsibility.”

Ben Parker

**“Você tem que agir como se fosse possível transformar
radicalmente o mundo. E você tem que fazer isso o
tempo todo.”**

Angela Davis

“Eu não faço o tipo de herói, nem uso máscara estilo Zorro.”

Rincon Sapiência

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Tereza José dos Santos e Jorge da Silva, e meu padrasto, Francisco Batista de Oliveira Neves, por sempre terem confiado e me incentivado o meu sonho de continuar estudando. A minha tia Sandra de Paiva Ramos e minha prima, Shayene Cristina Ramos Araújo da Silva, por vocês terem feito tudo que podiam para me fazer prosseguir. Ao meu filho, Eric Arigoni da Silva, e as minhas sobrinhas, Kethellyn Vitória Oliveira Gomes e Aylla Luna Oliveira Silva, por seus sorrisos e brincadeiras nos momentos em que eu estava mais tenso.

Ao Prof. José Costa D'Assunção Barros, por ter me orientado durante o curso de Mestrado, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Mesmo antes de ter contato com o senhor, seus livros já me acompanhavam.

Ao Prof. Dr. Darlan Ferreira Montenegro, por me acompanhar desde a graduação, sempre buscando me fazer pensar e agir da melhor forma possível.

Ao Prof. Dr. Gelson Vanderlei Weschenfelder, por ser um grande motivador através do seu exemplo e sempre topar missões quase impossíveis.

Ao Observatório Carioca de Histórias em Quadrinhos, por todas as indicações de livros, conversas e debates sobre representação, identidade, quadrinhos, mangás, animes e outros. Fazer parte desse grupo tem me incentivado a querer voar mais alto.

Aos amigos Aline Soares Rangel, Daniel Gomes dos Santos Oliveira, Elizabete Cristina da Silva Chaves, Flavia Cicera Victor da Silva, Hebert Carlos do Nascimento Schott, Isis da Silva Cardoso Ramos, Jheison Lopes dos Santos, Lyon Melandre Figueiredo, Marcio Flavio de Souza Junior, Marcos Paulo Freitas dos Santos, Marcos Vinicius dos Reis, Nathara Marriel Mariano, Patrícia Soares de Souza de Freitas, Patrick Byron Figueiredo dos Santos, Rafael Silva de Melo, Vanessa de Magalhães Ferreira, Wagner Perrotta Cunha e Wellington Ramos Correia de Freitas, por sempre terem me ajudado, incentivado e escutado, durante o desenvolvimento da dissertação.

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

RESUMO

Entre 1966 e 1971, houve um avanço significativo na representação de personagens negros nas histórias em quadrinhos de superaventura publicadas pela *Marvel Comics* e *DC Comics*. Esse período, em plena era pós-movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, marcou a introdução de personagens como Pantera Negra, Falcão e o Lanterna Verde John Stewart. Esses super-heróis não só representavam a luta pelos direitos civis afro-americanos, mas também eram símbolos poderosos de orgulho e identidade cultural para a população negra.

O estudo intitulado “*All Powers to the People: A Representação Negra nas Histórias em Quadrinhos de Superaventura da Marvel e DC Comics (1966-1971)*” de Cleiton Santos da Silva, investiga o impacto dessas representações no contexto sociopolítico da época. A pesquisa busca analisar como esses super-heróis negros foram moldados pela conjuntura dos direitos civis e como suas histórias refletiram a luta por igualdade racial. Personagens como Pantera Negra e Falcão, na Marvel, e Malcolm Duncan e John Stewart, na DC, ocupavam um lugar de destaque, promovendo uma visão positiva e inspiradora para leitores negros, que se identificavam com esses heróis.

Os resultados apontam que a presença desses personagens foi um marco para a inclusão e a aceitação da cultura afro-americana no *mainstream*. Ao quebrar barreiras raciais e estereótipos, essas figuras não só ampliaram o mercado de quadrinhos para públicos mais diversos, mas também tiveram um papel cultural importante, inspirando gerações a enxergarem o herói negro como parte essencial do imaginário heroico. Isso se refletiu tanto na identificação dos leitores com os heróis, quanto na própria inserção da luta por direitos civis dentro do contexto das aventuras ficcionais.

Assim, o período entre 1966 e 1971 não foi apenas um marco na história dos quadrinhos, mas também um capítulo importante na representatividade negra na cultura popular, contribuindo para os avanços sociais e culturais do movimento afro-americano por justiça e igualdade.

Palavras-chave: História em Quadrinhos, Representação Negra, Marvel Comics, DC Comics, Super-heróis, Direitos Civis, Cultura Afro-Americana.

ABSTRACT

Between 1966 and 1971, there was a significant advancement in the representation of Black characters in superhero comic books published by Marvel Comics and DC Comics. This period, set against the backdrop of the post-Civil Rights Movement in the United States, marked the introduction of characters like Black Panther, Falcon, and Green Lantern John Stewart. These superheroes not only symbolized the fight for African American civil rights but also served as powerful symbols of cultural pride and identity for the Black community.

The study titled “All Powers to the People: Black Representation in Marvel and DC Comics Superhero Stories (1966-1971)” by Cleiton Santos da Silva explores the impact of these representations within the sociopolitical context of the time. The research seeks to analyze how these Black superheroes were shaped by the Civil Rights Movement and how their stories reflected the struggle for racial equality. Characters like Black Panther and Falcon, from Marvel, and Malcolm Duncan and John Stewart, from DC, held a prominent place, promoting a positive and inspiring vision for Black readers who identified with these heroes.

The findings show that the presence of these characters was a milestone for the inclusion and acceptance of African American culture in the mainstream. By breaking racial barriers and stereotypes, these figures not only expanded the comic book market to more diverse audiences but also played a significant cultural role, inspiring generations to view the Black hero as an essential part of the heroic imagination. This was reflected both in the readers' identification with the heroes and in the insertion of the civil rights struggle within the context of fictional adventures.

Thus, the period between 1966 and 1971 was not only a landmark in comic book history but also an important chapter in Black representation in popular culture, contributing to the social and cultural advancements of the African American movement for justice and equality.

Keywords: *Comics, Black Representation, Marvel Comics, DC Comics, Superheroes, Civil Rights, African American Culture.*

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Capas das revistas Fantastic Four #52-53

Figura 2 - A tradição wakandana da caçada

Figura 3 - T'Challa, líder do culto de Bast

Figura 4 - Ulisses Klaw

Figura 5 - Klaw em ação

Figura 6 - Capas das revistas Captain America #117-119

Figura 7 - Os Exilados

Figura 8 - Sam no Rio de Janeiro

Figura 9 - Capa da revista Teen Titans #26

Figura 10 - Hell's Corner e os Hell's Hawks

Figura 11 - Hell's Hawks em ação

Figura 12 - Malcolm entra em ação

Figura 13 - Capa da revista Green Lantern #87

Figura 14 - John e os policiais

Figura 15 - John e Hal na loja de doces

Figura 16 - John questionando o Juramento da Tropa dos Lanternas Verdes

Figura 17 - John e o Sendor Clutcher

Figura 18 - John e Hal divergem

Figura 19 - O discurso do Senador Clutcher

Figura 20 - A resolução da tentativa de assassinato

Figura 21 - A fala final

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. Considerações iniciais _____ p. 12
2. Debate historiográfico _____ p. 13
3. Raça, representação social e identidade _____ p. 17
4. Super-heróis _____ p. 22
5. Problemas e justificativas _____ p. 25

MATERIAL E MÉTODO

1. Arte sequencial _____ p. 27
2. Metodologia _____ p. 29
- 2.1. Pedagogia do método crítico _____ p. 30
- 2.2. Análise dialética das histórias em quadrinhos _____ p. 39

CAPÍTULO I - *Negros*

1. O quadro sociopolítico dos EUA _____ p. 46
2. Entre correntes e liberdade: a herança escravagista nos Estados Unidos ____ p. 47
3. Organizações e movimentos negros _____ p. 66

CAPÍTULO II - *Quadrinhos*

1. A indústria dos quadrinhos nos EUA _____ p. 69
2. Cultura negra _____ p. 81
3. Os negros nos quadrinhos até os anos 1960 _____ p. 87

CAPÍTULO III – *O Quarteto Negro*

1. Pantera Negra _____ p. 91

2. Falcão _____ p. 101

3. Malcolm Duncan _____ p. 106

4. Lanterna Verde John Stewart _____ p. 112

CONCLUSÃO _____ p. 121

INTRODUÇÃO

1. Considerações iniciais

Embora venha sendo formulada ao longo dos anos de 2021, 2022 e 2023, essa pesquisa teve origem em um trabalho de graduação, que, por sua vez, tornou-se uma monografia, para conclusão do curso de Licenciatura Plena em História, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Devido ao contato direto com as fontes primárias e a bibliografia contemporânea sobre a relação das histórias em quadrinhos e a sociedade estadunidense, diversos questionamentos foram sendo gerados e mantidos em uma espécie de incubadora para que, através da orientação do Professor José Costa D'Assunção Barros, pudessem ser concebidos.

A presente pesquisa tem como pretensão desenvolver trabalhos relacionados à questão identitária (i.e., relativas à identidade de um grupo) e representatividade (entendidas, aqui, como a representação de um determinado grupo), nas histórias em quadrinhos do gênero de superaventura de duas das maiores editoras de histórias em quadrinhos estadunidenses – *DC Comics* e a *Marvel Comics*. Sendo mais claro, a pesquisa buscará analisar a identidade negra focada no indivíduo¹ e de que forma foi feita a representação de indivíduos negros como super-heróis, utilizando como objetos de estudos os personagens Pantera Negra e Falcão – da *Marvel* – e Malcolm Duncan e Lanterna Verde John Stewart – da *DC*.

Faz-se necessária uma explicação mais aprofundada acerca do recorte cronológico. Embora pudesse ter sido estendido até o pós-governo Obama, por causa da maior variedade de personagens e títulos de ambas as editoras, preferiu-se escolher um período menor entre o aparecimento do primeiro super-herói negro *mainstream* e até o ano em que antecede ao surgimento dos super-heróis negros, da década de 1970. Assim, o período de análise são os anos entre 1966 e 1971, por estar diretamente ligado com o pós-movimento pelos direitos civis dos afro-americanos nos EUA, também como

¹ O termo *indivíduo* deve ser entendido, ao longo de toda a pesquisa como sinônimo de *ser humano* ou *pessoa*.

períodos de levantes da população negra, além de avanços e retrocessos na garantia de seus direitos como cidadãos².

A escolha por esse período deu-se por causa da coexistência do surgimento e do desenvolvimento de histórias em quadrinhos de ambas as editoras, onde foram introduzidas representações de personagens negros como super-heróis. A leitura das obras apresentadas ao longo dessa pesquisa, em conjunto com as próprias histórias em quadrinhos, nos fez perceber que há uma importância fundamental tanto em relação à identificação de personagens negros e à representação deles quanto à influência do movimento pelos direitos civis da população negra estadunidense nas produções culturais. Assim, essas histórias em quadrinhos são tratadas como fontes históricas que serão utilizadas, respectivamente, de forma textual e imagética.

O surgimento desses personagens foi fruto de um processo de “diversificação”; sendo, a grosso modo, uma tentativa de interesse do *staff* editorial de ambas editoras em representar outros grupos étnicos e situações do mundo não-ficcional dentro das páginas e, dessa forma, ampliar seu mercado consumidor. Assim, de acordo com Roger Chartier, deve-se considerar que qualquer representação do mundo físico é feita a partir de interesses do grupo que a elabora, sendo preciso observar as representações e discursos direcionados da posição social de quem os utiliza, pois ocorre uma luta de representações, onde cada grupo tenta impor seus próprios valores ao outro³.

2. Debate historiográfico

Dentre os autores que pesquisaram identidade e representação negra nos quadrinhos, os trabalhos de Gêisa Fernandes D’Oliveira (2009), Elbert de Oliveira Agostinho (2021), Fábio Vieira Guerra (2011), Romildo Sérgio Lopes (2013), Valdecir

² A cronologia utilizada foi estabelecida de acordo com: PURDY, Sean. “*Rupturas do consenso: 1960 – 1980*”. IN: KARNAL, Leandro (org). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto. 3.ed., 2ª reimp. 2014. pp. 235-255 e PURDY, Sean. “*McGlobalização e a nova direita: 1980-2000*”. IN: KARNAL, Leandro (org). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto. 3.ed., 2ª reimp. 2014. pp. 256-275.

³ CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990. p. 23-24.

de Lima Santos (2014), Edimário Bastos Duplat Junior (2010), Gelson Vanderlei Weschenfelder (2013), Sávio Queiroz Lima (2013) e Amaro Xavier Braga Junior (2013) foram escolhidos para nortear essa pesquisa. Embora possuam a formação acadêmica diversificada, cada um desses pesquisadores contribuiu de forma exemplar para a realização dessa pesquisa, seja através de artigos, dissertações, livros ou teses.

Em sua tese “*Saberes Enquadrados: Histórias em Quadrinhos e (Re)construções Identitárias*” (2009)⁴, Gêisa Fernandes D’Oliveira pesquisou o processo de construção e reconstrução de identidades por meio das histórias em quadrinhos e a consolidação da imagem que a linguagem reivindica para si.

Ao sustentar a hipótese de que as linguagens, como um todo, estão sujeitas a um duplo movimento de incorporação de aspectos da sociedade disciplinar e construção de novas realidades identitárias, D’Oliveira apresenta os resultados de sua pesquisa que reforçam a necessidade de se lançar um novo olhar em relação às histórias em quadrinhos no contexto social de esmaecimento das fronteiras identitárias, sendo possível perceber, por meio da linguagem, os novos papéis reservados à representação e à interação entre imagens e coisas, arte e produto.

O livro “*Negritude, poderes e heroísmos*” (2021)⁵, organizado por Elbert de Oliveira Agostinho, é uma coletânea de artigos sobre representação negra nos quadrinhos e mangá, onde, através da análise de histórias em quadrinhos, os autores nos conduzem por uma jornada na História, religiosidade, cultura e tradição africana e afro-diaspórica. Essa abordagem nos apresenta um caminho lúdico e vibrante, desafiando a tradição eurocêntrica presente em nossos currículos. Além disso, ela nos auxilia na implementação daquilo que tem sido um desafio para alguns professores: cumprir as diretrizes estabelecidas no artigo 26A, da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Além das questões relacionadas à raça, racismo e hipersexualização de pessoas negras, a obra aborda uma ampla gama de temas relevantes para os estudos humanitários. São exploradas questões de gênero, feminismo, machismo e a dinâmica da branquitude e

⁴ D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. **Saberes Enquadrados: Histórias em Quadrinhos e (Re)Construções Identitárias**. 2009. 199 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

⁵ AGOSTINHO, Elbert de Oliveira (org.). **Negritude, poderes e heroísmos**. Rio de Janeiro: Conexão 7, 2021.

seu desejo de manter o poder. Esses aspectos são cruciais para ampliar a discussão e promover uma análise abrangente e crítica das estruturas sociais e culturais.

Fábio Vieira Guerra, em sua dissertação “*Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961 -1981)*” (2011)⁶, investigou como as transformações na política externa, no âmbito da Guerra Fria, e na política interna, frente às mudanças vividas pela sociedade dos EUA, durante as décadas de 1960 e 1970 foram representadas e elaboradas pelos *comics*, elemento muito importante da indústria de entretenimento nos EUA.

Utilizando como fonte as histórias em quadrinhos publicadas pela *Marvel*, que tenham personagens com habilidades sobre-humanas como protagonistas, Guerra propõe uma representação do imaginário estadunidense. No capítulo 3, “*A política interna dos EUA – Os movimentos de dissenso*”⁷, o pesquisador apresentou a questão da representação negra nos quadrinhos, que inicialmente era feita de forma estereotipada, passando por diversas histórias em quadrinhos até culminar com o surgimento do Pantera Negra, em 1966.

Já Romildo Sérgio Lopes, em sua dissertação de Mestrado, “*Identidades Secretas: representações do negro nas histórias em quadrinhos norte-americanas*” (2013)⁸, discutiu quais são as identidades negras nas histórias em quadrinhos da Marvel publicadas no Brasil, durante o ano de 2011, tendo como hipótese o quanto tais representações podem criar identificação com os modelos de conformidade ou reforçar preconceitos por meio dos estereótipos clássicos de minoria racial nos EUA.

Baseando-se na hipótese de que as histórias em quadrinhos com heróis e heroínas negras poderiam se constituir em um elemento político e pedagógico de resistência e libertação, onde tais narrativas, quando propõem um discurso estético-ideológico pautado na história e cultura, influenciariam na construção de uma identidade positiva dos afro-americanos, elevando sua autoafirmação identitária, em sua dissertação “*Com que cor se*

⁶ GUERRA, Fábio Vieira. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)**. 2011. 230 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

⁷ Op. cit. pp. 134-163.

⁸ LOPES, R. S. **Identidades Secretas: representações do negro nas histórias em quadrinhos norte-americanas**. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2013.

pinta o negro nas histórias em quadrinhos?” (2014)⁹, Valdeci de Lima Santos objetivou explorar conteúdos relacionados às lutas políticas e sociais da população negra, procurando contribuir para um processo de desconstrução de ideologias fixas no imaginário da sociedade a partir de novos olhares.

Em sua monografia, “*Poderosa Wakanda: a representação do super-herói negro nos quadrinhos da Marvel Comics*” (2010)¹⁰, Edimário Bastos Duplat Junior procurou analisar como o super-herói estadunidense é representado nas revistas em quadrinhos. Também buscou compreender como os produtos direcionados a este segmento social trazem simbologias e significados ao seu público, através da utilização das histórias do Pantera Negra, de 2005.

Em “*A ambientação de personagens negros na Marvel Comics: Periferia, vilania e relações inter-raciais*” (2013)¹¹, Braga Jr. fez um levantamento, baseando-se em análise de conteúdo, dos personagens negros das histórias de superaventura da editora Marvel, onde utilizou como objetos principais os ambientes descritos socialmente, identificando, através de padrões qualitativos e quantitativos, as situações de ambientação periférica desses personagens, seja, eles heróis ou coadjuvantes.

No artigo “*Os Negros nas Histórias em Quadrinhos de Super-heróis*” (2013)¹², Gelson Vanderlei Weschenfelder analisou a representação dos negros nas histórias em quadrinhos através da perspectiva do surgimento de personagens negros, principalmente super-heróis, utilizando uma abordagem bibliográfica exploratória.

Ao dividir o artigo em duas partes - sendo a primeira, uma apresentação do movimento pelos direitos civis da população afro-americana e, na segunda, uma exposição de alguns personagens negros e suas representações na aventura e superaventura - ao final de seu artigo, Weschenfelder argumenta que a representação da identidade negra conquistou espaço nas produções artístico-culturais contemporâneas,

⁹ SANTOS, Valdecir de Lima. **Com que cor se pinta o negro nas histórias em quadrinhos**. 2014. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

¹⁰ DUPLAT, Edimário Bastos. **Poderosa Wakanda: A representação do super-herói negro nos quadrinhos da Marvel Comics**. 2010. 67 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

¹¹ BRAGA JR, A. X. **A ambientação de personagens negros na Marvel Comics: Periferia, vilania e relações inter-raciais**. Identidade. São Leopoldo. v. 18. n. 1. 2013. p. 03-20.

¹² WESCHENFELDER, G. V. **Os negros nas histórias em quadrinhos de super-heróis**. Identidade. São Leopoldo. v. 18. n. 1, 2013. p. 67-89.

motivada por uma política de inserção, inicialmente, que acabou por se revelar não mais necessário, posteriormente.

No artigo “*Garras de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-herói dos EUA*” (2013)¹³, Lima fundamentou sua análise sobre os super-heróis negros no século XX, através de uma construção cronológica da produção e da edição de quadrinhos estadunidenses da década de 1960 em diante. Com a passagem do tempo e das mudanças sociais, políticas, históricas e culturais, percebe-se as alterações e permissões que as estruturas mentais exerceram na fundamentação e na apropriação dos super-heróis de origem africana e afro-americana.

3. Raça, representação social e identidade

Ao estabelecer uma abordagem histórica das histórias em quadrinhos é importante compreendê-las, de acordo com Thiago Monteiro Bernardo, como “*artefatos culturais que ocupam um local privilegiado da ‘cultura da mídia’*”, onde é possível observar o confronto de culturas políticas conflitantes, assim como elementos de imaginários sociais e o desenvolvimento de práticas sociais e circuitos de identidade¹⁴.

Para isso, será necessário dimensionar essa abordagem através da historiografia contemporânea, estabelecendo assim um caminho em busca de novos lugares de análise dos fenômenos sociais e fontes, tendo como focos de orientação a análise do papel da cultura da mídia no *Tempo Presente* e a proximidade entre o cultural e o político, conciliando assim, as propostas da *História Cultural*.

Nas décadas finais do século XX, foi possível contemplar uma completa transformação no campo historiográfico, através da utilização de novos instrumentos metodológicos e teóricos de outras áreas de conhecimento – como a crítica literária; a comunicação; a linguística; a sociologia; a antropologia; a ciência política e a psicanálise – estabelecendo o surgimento de campo para novas questões teóricas e para novos

¹³LIMA, S. Q. *Garra de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-heróis dos EUA*. Identidade. São Leopoldo. v. 18, n. 1. 2013. p. 90-102.

¹⁴BERNARDO, Thiago Monteiro. *História e Histórias em Quadrinhos: um debate sobre possibilidades analíticas*. IN: **XII Encontro Regional de História Anpuh - Rio: Usos do Passado**, 2006, Niterói. XII Encontro Regional de História Anpuh, 2006.

questionamentos sobre temas e objetos para os historiadores. Através da proximidade entre a História e a Antropologia, acabou por fazer surgir uma nova abordagem sobre os trabalhos antecessores, que se focavam em uma *história social da cultura*, para uma *história cultural da sociedade*, devido alteração de ideias rígidas, como “regras sociais” por outras mais flexíveis, como “estratégias” e “representações”¹⁵.

Na pesquisa, serão utilizadas as concepções sobre representações sociais apresentadas por Denise Jodelet, no capítulo “*Representações sociais: um domínio em expansão*”, presente no livro “*As representações sociais*”¹⁶. Segundo a autora, “*é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com o objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum...*” (Jodelet, 2001, p. 22).

Como as concepções sobre representações coletivas tiveram sua origem com Emile Durkheim, em 1895, e, sendo revistas e ampliadas por Moscovic, em 1961, Jodelet acrescenta que:

“[...] as representações sociais são abordadas concomitantemente, como produto e processo, de uma atividade de apropriação da realidade exterior ao pensamento e de elaboração psicológica e social dessa realidade. Isso quer dizer que nos interessamos por uma modalidade de pensamento, sob seu aspecto constituinte – os processos – e constituídos – os produtos ou conteúdo.” (Jodelet, 2001, p.22)

Portanto, podemos estabelecer que, representações sociais são a redução de eventos complexos ou desconhecidos ao senso comum para que possam ser acomodados em nosso repertório e compartilhados comunicativamente. O problema central é que em diversas situações, ao propormos essas representações, valemo-nos de preconceitos e pressupostos enraizados em nossas mentes.

Para analisar identidade, será utilizado o pensamento de Luís Mauro Sá Martino¹⁷, que faz um amplo apanhado de teóricos e pensamentos sobre essa temática vinculados à comunicação. Para ele, o que sabemos nos chega através de narrativas, pois, muitas vezes, não temos contato direto com o fato. Essas narrativas nos socializam nos

¹⁵ BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 94.

¹⁶ JODELET, Denise. “*Representações sociais: um domínio em expansão*”. IN: _____. (org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj. 2001.

¹⁷ MARTINO, L. M. S. **Comunicação & identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.

papéis de idade, gênero etc., nos oferecendo modelos de conformidade ou contestação. Segundo o autor,

“Determinar uma identidade está ligado à maneira como se explica o mundo, os critérios que cada pessoa usa para definir as situações e as pessoas, isto é, as narrativas que constroem a respeito da realidade” (Martino, 2010, p.20)

Porém, anteriormente, as representações eram construídas de forma “artesanal”. Hoje, elas são produzidas em massa, sendo articuladas politicamente, tornando-se um complexo processo de criação e de divulgação próprio.

Também é importante ressaltar a contribuição de Stuart Hall¹⁸ para a questão da identidade, principalmente o estudo de grupos de minorias representativas, como negros, homossexuais, mulheres etc. De acordo com Hall¹⁹, a cultura pode ser definida como os “significados compartilhados” que são criados e transmitidos por meio da linguagem. A linguagem é considerada um “sistema representacional” que utiliza sinais e símbolos, como sons, palavras escritas, imagens, música, toque, entre outros, para expressar conceitos, ideias e sentimentos dentro de uma determinada cultura. Portanto, a linguagem e a cultura estão estreitamente ligadas. Através da linguagem, construímos significados e moldamos a cultura e o ambiente social ao qual pertencemos, ao mesmo tempo em que desenvolvemos nossas identidades individuais. Nesse texto, adotamos uma visão de cultura como significado, entendendo que está intrinsecamente ligada à “virada cultural”, uma ruptura na qual os estudos culturais e a sociologia da cultura reconhecem o sentido como um elemento constituinte da própria cultura. Segundo Hall,

“[...] cultura não é tanto um conjunto de ‘coisas’ – romances e pinturas ou programas de TV e histórias em quadrinhos –, mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o ‘compartilhamento de significados’ – entre membros de um grupo ou sociedade.” (Hall, 2016, p. 19-20)

Para Hall, os significados culturais que são criados e transmitidos por meio das práticas de linguagem, como as histórias em quadrinhos, desempenham um papel fundamental na “organização e regulação das práticas sociais”. Esses significados têm o poder de influenciar comportamentos e gerar efeitos tangíveis no mundo social.

¹⁸ HALL, S. **A identidade cultural da Pós-modernidade**. 7ª ed. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003.

¹⁹ HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

Seguindo essa perspectiva de interações entre linguagem e realidade, Décio Rocha²⁰ defende o conceito de linguagem-intervenção, sugerindo que “*os enunciados só representam o mundo no sentido de produzirem uma certa visão desse mundo, ou seja, de intervirem nesse mundo*”. Com base nessa fundamentação teórico-filosófica, abordamos as histórias em quadrinhos e os super-heróis não apenas como representações dos elementos das culturas e identidades negras em seu contexto de origem nos Estados Unidos, mas também como meios de construção e intervenção discursiva, cultural e identitária.

Um conceito adicional essencial para compreender o funcionamento discursivo das práticas culturais é o de contexto. Hall argumenta que nenhum objeto linguístico possui um significado único, fixo ou imutável, e é por meio do contexto em que é utilizado que os sentidos são construídos. Nos estudos do discurso²¹, o contexto abrange um conjunto complexo de elementos que vão desde uma dimensão macrossocial, histórica e institucional até uma microssocial, local e interacional, incluindo elementos textuais anteriores ou posteriores ao enunciado. O contexto não é estático nem dado a priori, não delimitando os sentidos do texto de forma fixa. Em vez disso, a relação entre texto e contexto é dialética, em que ambos os elementos se delimitam mutuamente.

Portanto, ao abordar os quadrinhos, por exemplo, não é suficiente vinculá-los apenas a um contexto sócio-histórico. É necessário considerar também a linguagem própria da arte sequencial e levar em conta o gênero do discurso, como definido por Bakhtin²²: um tipo relativamente estável de enunciado, originado de uma esfera específica de atividade e comunicação humana.

Quando se trata da construção de sentidos nas histórias em quadrinhos (HQs), partindo de uma compreensão discursiva da produção e da leitura, entendemos que esse processo é resultado de uma complexa interação e diálogo com outros textos²³, criando uma rede de significados que nem sempre é evidente e na qual o leitor se envolve.

²⁰ ROCHA, Décio. *Representar e intervir: linguagem, prática discursiva e performatividade*. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 14, n. 3, set./dez. 2014. p. 619-632.

²¹ CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

²² BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

²³ BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Nas histórias em quadrinhos, existe uma tensão entre imagem e texto. A imagem pode ser compreendida como uma linguagem visual poderosa, que desempenha um papel constitutivo fundamental dentro desse gênero, segundo Thierry Groensteen²⁴. No entanto, o texto amplia o caráter narrativo das histórias. Dessa forma, a estrutura narrativa das HQs é construída principalmente a partir dos elementos do código visual, que são dispostos espacial e temporalmente nos quadros ou vinhetas, juntamente com os elementos verbais presentes nos balões de fala, pensamentos, narração e por meio de onomatopeias.

Assim, compreendemos que ao realizar escolhas sobre o que e como apresentar as textualidades verbais e não verbais, por meio de diálogo com outros textos e discursos culturais, o enunciador das HQs exerce sua influência sobre o gênero, permitindo a construção de significados que emergem das leituras realizadas.

É nesse processo de produção de significados que também construímos ou representamos as identidades sociais, conforme argumenta Hall:

“O sentido é que nos permite cultivar a noção da nossa própria identidade, de quem somos e a quem ‘pertencemos – e, assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos. O sentido é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e social da qual fazemos parte.” (Hall, 2016. p. 21-22)

Portanto, as identidades são produzidas dentro da cultura por meio da linguagem e sua interação com o contexto. Além disso, Tílio argumenta que *“sendo a identidade uma construção social, e não um dado, herdado biologicamente, ela se dá no âmbito da representação: a identidade representa a forma como os indivíduos se enxergam uns aos outros no mundo”*²⁵.

As identidades não possuem uma natureza homogênea, fixa ou unificada. Pelo contrário, são fluidas, múltiplas e mutáveis. Ao abordar a raça como um elemento identitário, é fundamental compreender que sua construção é complexa e envolve o contexto sócio-histórico, gênero, sexualidade, local de origem, classe social, profissão e outros elementos que se entrelaçam na formação das identidades. Portanto, entendemos

²⁴ GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

²⁵ TÍLIO, Rogério. **Reflexões acerca do conceito de identidade**. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Rio de Janeiro. v. 8. n. 29. 2009.

a raça como um constructo discursivo, uma ficção útil, uma construção imaginária que opera dentro de grandes sistemas de exclusão²⁶.

4. Super-heróis

Conforme argumenta Marc Singer, embora seja reconhecido que o gênero de superaventura tenha sido criado com a primeira aparição do Superman em *Action Comics #1* (1938), sua origem antecede as próprias histórias em quadrinhos²⁷. Os primeiros criadores de super-heróis tiveram múltiplas influências como ficção científica, os *pulps*, as tiras de quadrinhos, os filmes dos gêneros *westerns* e *swashbuckler*, além da literatura.

Peter Coogan identifica três elementos essenciais que compõem um super-herói: uma missão de enfrentar o mal e a injustiça, a posse de superpoderes e habilidades extraordinárias, e a presença de um “segredo” ou uma identidade dupla, muitas vezes representada por uma indumentária distintiva²⁸. Richard Reynolds inclui ainda outros elementos, tais como a dicotomia entre o super-herói extraordinário e a sociedade comum, a busca por redenção devido à ausência ou morte dos pais, e a representação da ciência como uma espécie de magia²⁹. Contudo, definições semânticas como essas frequentemente deixam de lado os contextos sociais e institucionais que igualmente influenciam a produção de gêneros no novo meio das histórias em quadrinhos.

O gênero dos super-heróis tem revelado uma vasta, embora não infindável, diversidade de significados e tem sido a fonte de interpretações críticas igualmente diversas. Uma abordagem particularmente popular entre os fãs de quadrinhos define os super-heróis como uma forma de mitologia contemporânea, buscando traçar suas raízes até os deuses e heróis da antiguidade, apesar de alguns estudiosos observarem que as

²⁶ MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

²⁷ SINGER, Marc. “*Superheroes*”. IN: HATFIELD, Charles, BEATY, Bart (orgs). **Comics Studies: a Guidebook**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2020. p. 213.

²⁸ COOGAN, Peter. **Superhero: The Secret Origin of a Genre**. Austin, Tex.: MonkeyBrain Books, 2006. pp. 30-39.

²⁹ REYNOLDS, Richard. **Super Heroes: A Modern Mythology**. Jackson: University Press of Mississippi, 1994. pp. 12-16.

histórias em quadrinhos de super-heróis geralmente não desempenham o papel culturalmente sagrado desempenhado pelas mitologias religiosas³⁰.

Outros acadêmicos interpretam os “mitos” do gênero sob uma ótica mais estritamente ideológica: críticos como John Shelton Lawrence e Robert Jewett argumentam que as histórias de super-heróis possuem uma natureza fundamentalmente antidemocrática, pois celebram indivíduos poderosos que mantêm ou restauram a ordem social existente por meio da violência³¹. Similarmente, Thomas Andrae compartilha dessa visão, argumentando que o gênero promove a passividade em seu público, tanto devido à espetacularidade da violência sobre-humana de seus protagonistas quanto à falta de progressão temporal ou mudança nas tramas serializadas e intermináveis³². Essas alegações ecoam a observação de Umberto Eco de que as histórias de super-heróis de longa duração criam um “clima onírico” no qual o progresso e a mudança são impossíveis, uma vez que a narrativa sempre retorna ao status quo no início de cada nova história. Para Eco, essa estagnação está intrinsecamente ligada à ideologia do super-herói como defensor do capitalismo e da propriedade privada³³.

Outros acadêmicos percebem o gênero como mais intrincado e ambíguo. De acordo com Richard Reynolds, os super-heróis encapsulam e resolvem múltiplas contradições, incluindo interpretações mais contestadoras ou satíricas que desafiam o papel convencional do super-herói como guardião do *status quo*³⁴. Da mesma forma, Charles Hatfield argumenta que as convenções inerentes ao gênero entram em conflito, resultando em tensões entre o individualismo agressivo e a responsabilidade social, entre a identidade secreta contida e a persona heroica exuberante, entre formas de justiça pessoal e pública³⁵. Essas discrepâncias são fundamentais para o gênero e estão presentes desde sua concepção: o Super-Homem da década de 1930 protegeu os cidadãos comuns contra magnatas sem escrúpulos e políticos corruptos, mas também exerceu seu poder de maneira ilimitada e sem consequências. Ao destruir fábricas ou capturar donos de minas

³⁰HARTFIELD, Charles. **Hand of Fire: The Comics Art of Jack Kirby**. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. pp. 124-125.

³¹LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert (orgs). **The Myth of the American Superhero**. Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans, 2002.

³²ANDREA, Thomas. “From Menace to Messiah: The History and Hitoricity of Superman.” IN: LAZERE, Donald (org). **American Media and Mass Culture: Left Perspectives**. Berkeley: University of California Press, 1987. pp. 124-138.

³³ECO, Humberto. op. cit. pp. 17, 21-22

³⁴REYNOLDS, Richard. op. cit. pp. 74-83.

³⁵HATFIELD, Charles. op. cit. pp. 109-110.

corruptos, ele não possuía mais autoridade legal do que a multidão de justiceiros contra os quais ele lutou em um de seus primeiros atos de vigilância. Como em outros gêneros populares e fórmulas narrativas históricas, os super-heróis são construídos em torno da conciliação de tensões e desejos aparentemente inconciliáveis³⁶. São protetores dos oprimidos que impõem seus valores por meio da força física e indivíduos heroicos que promovem a passividade e o escapismo - embora alguns dos mais eloquentes defensores do gênero, como o escritor Michael Chabon, tenham defendido o escapismo como uma resposta sensata às pressões do cotidiano e o impulso que alimenta toda a expressão artística³⁷.

A diversidade de interpretações ideológicas ressalta uma diferença entre leitores como Reynolds, Hatfield e Chabon, que veem o gênero como resultado do trabalho de criadores específicos, e aqueles como Lawrence e Jewett, que o abordam de maneira mais abstrata. De fato, o enfoque destes últimos é tão abstrato que eles discutem poucas obras de super-heróis reais; em vez disso, aplicam o termo “super-herói” como um rótulo arquetípico e atemporal que engloba desde presidentes americanos até personagens de filmes da Disney. Quando os críticos arquetípicos se voltam para os quadrinhos de super-heróis, tendem a concentrar-se em personagens que foram publicados sob o formato de serialização aberta e de longa duração, o que favorece a estabilidade e a familiaridade em detrimento da mudança. Já as análises mais aprofundadas de criadores específicos, especialmente aqueles que trabalham em histórias com um fim definido, livres das pressões da serialização contínua, costumam explorar obras com significados alternativos e posições ideológicas que podem ser de oposição ou peculiares.

Por outro lado, à medida que os super-heróis permanecem sob a propriedade de suas editoras e não de seus criadores, não existe garantia de que qualquer história tenha um desfecho definido. As corporações proprietárias têm um incentivo financeiro para prolongar indefinidamente qualquer título de sucesso e manter os personagens em suas formas mais familiares e comercializáveis. Essas práticas têm limitado o desenvolvimento do gênero e, ao mesmo tempo, privado seus criadores de uma justa recompensa. De todas as tensões que permeiam o universo dos super-heróis, talvez essa seja a mais dolorosa: um gênero construído em torno de personagens que lutam pela

³⁶CAWELTI, John. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

³⁷CHARBON, Michael. *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. New York: Random House, 2000. p. 582.

justiça e defendem o cidadão comum também foi moldado por artistas que perderam o direito de controlar sua obra e compartilhar as recompensas que ela gera.

5. Problema

Considerando tudo que foi já exposto acima, foram formuladas algumas questões diretamente vinculadas à problemática desta pesquisa:

1. Por qual motivo tanto a Marvel quanto a DC resolveram criar super-heróis negros?
2. Como foram feitos esses personagens?
3. Qual é a relação – e como explicá-la – entre “identidade”, “representação social” e a população negra estadunidense, no que concerne os quadrinhos da Marvel e da DC, de 1966 a 1971?
4. Qual é a relevância de se criar personagens negros como combatentes do crime, se, em grande parte de suas aventuras, esses mesmos super-heróis combatiam a própria população negra?
5. Os personagens negros tiveram influência externa – movimentos sociais, culturais e políticos – durante sua criação ou serviram para influenciar a sociedade?
6. Como esses personagens conseguiram se manter no mercado de publicações de quadrinhos: tiveram título próprio ou ficaram restritos a outros títulos?

Minha justificativa a essa pesquisa pode ser dividida em três elementos. O primeiro deles, que se confunde com o próximo tópico, foi de caráter científico. Por se tratar de uma pesquisa surgida a partir de indagações feitas sobre questões não claramente mencionadas, ou mesmo omissas, na bibliografia lida até o momento, pretendo dar minha contribuição à historiografia e aos estudos sobre arte sequencial, principalmente acerca de representação negra. Dito em outras palavras, considero minha pesquisa de uma pertinência científica por se ater a uma lacuna encontrada nos estudos lidos até o momento.

O segundo elemento foi viabilidade para trabalhar tal tema. Além de ter acesso a uma bibliografia extensa e em crescimento, eu já possuía contato significativo com parte do material que utilizei como fonte primária. Ademais, nos casos em que julguei

necessário, a obtenção de mais material a ser utilizado como fonte, principalmente de carácter imagético, não foi difícil, visto que se encontram disponíveis no meio digital.

O último elemento, que utilizo para justificar este projeto, diz respeito ao meu interesse pessoal. Propus-me a pesquisar tal tema principalmente por ser ele obviamente de meu interesse, por me aprouver em um sentido de satisfação intelectual pessoal. E é a partir desse meu interesse pessoal que, principalmente, partira meu comprometimento com o presente estudo que realizo.

MATERIAL E MÉTODO

1. Arte sequencial

O conceito de arte sequencial foi estabelecido por Will Eisner, em sua obra *“Comics and Sequential Art”* (1985)³⁸. Nela, Eisner refere-se à forma artística que usa o encadeamento de imagens em uma sequência com o objetivo de contar uma história ou transmitir de forma gráfica uma informação. Um dos melhores exemplos de arte sequencial são as histórias em quadrinhos, que são produções impressas de imagens e textos que utilizam balões de diálogos, presentes em revistas de quadrinhos e nas tirinhas de jornais.

De acordo com Umberto Eco, em seu livro *“Apocalípticos e integrados”*³⁹, as histórias em quadrinhos, embora criadas por uma indústria de cultura de massa, são uma das mídias mais sensíveis aos desejos do público que as consome, pois, nelas, pode-se observar de maneira mais direta as opiniões, interesses e solicitações de um determinado grupo cultural ou de uma população, acabando por conceder aos quadrinhos a qualidade de sensor social momentâneo.

Nestor Garcia Canclini, no livro *“Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade”*⁴⁰, considera que os quadrinhos são considerados como “gênero impuro”, pois esse produto cultural transita constantemente entre conceitos diferenciados, como imagem e palavra, englobando características da produção em massa com a artesanal.

Canclini argumenta que os quadrinhos são uma manifestação híbrida, que transita entre o culto e o popular, sendo necessários como um novo instrumento que dá conta de fenômenos como os processos migratórios, o desemprego e os mercados informais. Segundo ele:

“[...] a incerteza ou a continuidade imprevista entre os territórios não é uma invenção dos autores de gibis; eles não fazem mais que pôr em evidência uma

³⁸ EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

³⁹ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁴⁰ GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

sociedade na qual as fronteiras podem estar em qualquer parte.” (Canclini, 2000, p. 345)

Arte sequencial pode ser utilizada para caracterizar outras formas de produções, como filmes, animação e *storyboards*. Segundo Scott McCloud, no livro “*Desvendando os quadrinhos*”⁴¹, a arte sequencial teve sua existência há milênios, sendo os primeiros exemplares, as pinturas rupestres, e passando pelos hieróglifos egípcios, pinturas e imagens pré-colombianas.

Charles Hatfield, no capítulo “*Comic Books*”, do livro “*Comics Studies: a Guidebook*”⁴², as histórias em quadrinhos podem ser definidas como:

“A história em quadrinhos americana padrão (conforme definido por essa definição específica) já produziu uma enxurrada de diferentes gêneros e estilos que venderam milhões de unidades a cada mês, saturando os Estados Unidos e tornando a narrativa em quadrinhos de formato longo uma parte quase inevitável da cultura de massa. Foi um triunfo descartável. Agora, porém, esse mesmo formato é o foco de um intenso fetichismo de objetos dentro de uma cultura colecionista que privilegia alguns exemplares do objeto, mas negligencia outros.” (Hatfield, 2020, p. 27)

Da mesma forma que ocorre uma relação de diálogo e polarização entre a forma e conteúdo na análise estética, também se apresenta preferencialmente através da polarização e complementaridade entre a imagem e a narrativa. A leitura dos quadrinhos se dá num processo programado e direcionado intencionalmente, podendo-se dizer que, cada imagem seja passível para uma determinada interpretação de acordo com as intencionalidades do emissor e do seu receptor. As imagens acabam oferecendo um espaço interpretativo, onde o olhar do leitor circula e focaliza elementos centrais e secundários, de acordo com os seus propósitos, desenvolvendo um contexto de relações.

Acreditando que a leitura de palavras era apenas um subconjunto de uma atividade humana mais ampla, Eisner incluía outros fatores para a compreensão das histórias em quadrinhos, como a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações. Segundo ele:

⁴¹ MACCLOUD, S. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: Mbooks, 2004.

⁴² HATFIELD, Charles. “*Comic Books*.” IN: _____ e BEATY, Bart (orgs). **Comics Studies: A Guidebook**. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2020. pp. 25-40.

“Na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais geral – como uma forma de atividade de percepção. A leitura de palavras é uma manifestação dessa atividade; mas existem muitas outras leituras – de figuras, mapas, diagramas, circuitos, notas musicais...” (Eisner, 1989, p.7)

Ele se refere à leitura das imagens como uma atividade que requer compartilhamento de experiências. Quanto à inevitável presença do texto nos quadrinhos, ainda que oculto, Eisner argumentava que, embora aparentemente representassem uma forma mais arcaica de narrativa gráfica, as imagens sem palavras na verdade exigiam certo refinamento por parte do leitor (ou expectador), onde são necessários um histórico de observação e a experiência comum para interpretar os sentimentos mais profundos do autor⁴³. Com o amadurecimento da narrativa das histórias em quadrinhos, a dialética de *herói vs. vilão* passou a ser colocada de lado em prol da abordagem de temas mais complexos como os diferentes conflitos ideológicos, políticos e econômicos, assim como o próprio preconceito – racial, social e sexual – presentes na sociedade estadunidense.

Com relação às fontes, foram utilizadas as seguintes revistas para concepção dessa pesquisa: *Fantastic Four* #52-53 (1966); *Captain America* #117-119 (1969); *Teen Titans* #26 (1970); e *Green Lantern* #87 (1971).

2. Metodologias

Com relação à metodologia, fizemos uso da *pedagogia do método crítico*, proposto por Douglas Kellner, e da análise dialética das histórias em quadrinhos, de Nildo Viana, pois ambas são complementares. Kellner, em “*A Cultura da Mídia*”⁴⁴, apresenta-nos o que denominou de *pedagogia do método crítico* – uma forma de análise de discurso focalizada na contextualização histórica do objeto analisado – como uma ferramenta metodológica para o desenvolvimento de análises sobre ícones da cultura estadunidense.

⁴³ EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 22.

⁴⁴ KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia, Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

2.1. Pedagogia do método crítico

De acordo com Leite⁴⁵, o filósofo norte-americano Douglas Kellner, em várias de suas obras, destaca a importância de um exame minucioso sobre os impactos sociais dos meios de comunicação no indivíduo e no contexto social em sua totalidade. Quer aceitemos ou não, a cultura da mídia assumiu atualmente o papel de cultura predominante. Em outras palavras, a cultura da mídia, aliada à indústria cultural, supera outras formas de produção e consumo cultural.

“Suas formas visuais e verbais estão suplantando, por exemplo, a cultura livresca e exigindo novos tipos de conhecimentos para decodificá-la. A cultura veiculada pela mídia transformou-se na força dominante de socialização: suas imagens e celebridades substituem a família, a escola e a Igreja como árbitros de gosto, valor e pensamento, produzindo novos modelos de identificação, estilo, moda e comportamento.” (Leite, 2004, pp. 1-2)

No nosso cotidiano, somos constantemente impactados por anúncios, sons, imagens e informações que, mesmo de maneira sutil, influenciam parte do nosso comportamento, introduzindo ideias cruciais sobre diversos temas. Segundo Leite (2004), esse conjunto de informações reconfigura a nossa perspectiva do mundo, diminuindo as fronteiras entre a realidade e a representação. Em outras palavras, o autor destaca outro tema explorado por Kellner ao longo de sua carreira acadêmica: o tecnocapitalismo.

A partir de 1972, conforme apontado por Daros⁴⁶, Douglas Kellner dedica seus esforços à compreensão dos processos sociais que se desdobram em um sistema que entrelaça a tecnologia como meio e o capitalismo como objetivo final. Nesse período, o autor mergulha profundamente nas ideias marxistas, desenvolvendo suas concepções acerca do que ele denomina de tecnocapitalismo. Essa visão representa *“uma configuração da sociedade capitalista em que o conhecimento técnico-científico e a tecnologia de ponta transformam os processos de produção, gerando uma nova organização social e formas de cultura”* (Daros apud Kellner. 2018, p. 97).

⁴⁵ LEITE, Sidney. *Reflexões sobre comunicação e sociedade: as contribuições de Douglas Kellner*. 2004. In: **E-Compós**, 1, 1-18. Disponível em: < <http://www.e-compos.org.br/ecompos/article/view/5> >

⁴⁶ DAROS, Otávio. **Douglas Kellner: a retomada da teoria crítica frankfurtiana sob o impacto da leitura de Marcuse**. Novos Olhares, 2018, p. 7, 96-105. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/139643>>

Ao investigar a sociedade a partir da lente do consumo, Kellner direciona seu olhar para as particularidades do capitalismo contemporâneo, percebendo que o próprio sistema é responsável pela produção e disseminação de novas formas de cultura, estrutura social e ritmo do cotidiano. Alinhado à vertente dos estudos culturais contemporâneos de Birmingham, Kellner estava familiarizado com esse pensamento, embora discordasse em um ponto crucial: para ele, o receptor dessas informações persuasivas não adota uma postura de apatia.

O autor propõe uma abordagem diferente ao argumentar que, apesar da persuasão incisiva da mídia em manter sua agenda de defesa dos conceitos hegemônicos, ela fornece todas as ferramentas psicológicas necessárias para estimular a resistência ideológica do consumidor. Assim, a mídia, para Kellner, representa um campo contínuo de conflito entre as forças dominantes e as resistivas. É dessa linha de pensamento que emerge a teoria da Pedagogia Crítica da Mídia, uma abordagem interdisciplinar para compreender os produtos culturais midiáticos por meio de uma leitura política que considera tanto a mensagem transmitida quanto o contexto em que está inserida.

Segundo Kellner:

“Nossas análises, portanto, indicam que numa cultura pós-moderna da imagem, as imagens, as cenas, as reportagens e os textos culturais da mídia oferecem uma enorme quantidade de posições de sujeito, que por sua vez, ajudam a estruturar a identidade individual. Essas imagens projetam modelos sociais e sexuais, formas apropriadas e inapropriadas de comportamento, estilo e moda, além de comportarem engodos sutis que levam à identificação com certas identidades e à sua imitação, enquanto se evitam outras. Em vez de desaparecer na sociedade pós-moderna, a identidade está simplesmente sujeita a novas determinações e a novas forças, ao serem oferecidas novas possibilidades, novos estilos, novos modelos e novas formas. No entanto, a esmagadora variedade de possibilidades de identidades extremamente instáveis enquanto vai oferecendo novas aberturas para reestruturação da identidade pessoal.” (Kellner, 2001. p. 328)

Conforme Kellner (2001) destaca, é essencial conduzir uma análise crítica da mídia como um produto cultural, visando libertar-se de sua intenção alienante. Além disso, segundo Fábio Cruz⁴⁷, um dos principais objetivos do autor é *“investigar as questões que se opõem à dominação e às relações estruturais de desigualdade e opressão destacadas pelos estudos culturais críticos”* (CRUZ, 2004, p. 07). Assim, a partir dessa

⁴⁷ CRUZ, Fábio Souza da. Consumidores de hoje, cidadãos de outrora: a pedagogia crítica da mídia como proposta de fortalecimento da cultura. 2004. In: Intexto, 2 (11), 1-18. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/4077/4452>>

afirmação, torna-se crucial examinar de que maneira a indústria cultural, incluindo os meios de comunicação de massa, alcança e impacta o público.

Contudo, é fundamental compreender a relevância dos trabalhos de Kellner e o contínuo diálogo que ele mantém com os pesquisadores da Escola de Frankfurt. Seu modelo de interpretação da indústria cultural fundamenta-se nas interações entre capital, tecnologia e cultura. Esses elementos, por sua vez, constituem a base para a relação da indústria cultural tanto com os consumidores quanto com o sistema econômico-social vigente.

Leite (2004), ao analisar o trabalho de Kellner (s.d), revela que, na verdade, o desafio proposto pelo autor consiste em interpretar politicamente a cultura contemporânea. Isso se deve ao fato de que os conflitos do dia a dia encontram expressão nos produtos culturais da mídia, os quais exercem efeitos significativos sobre esses contextos (Leite, 2004, p. 02). Em outras palavras, isso destaca como a indústria cultural consegue se infiltrar em diversos ambientes, transcodificando significados e alterando a percepção imagética e narrativa dos eventos e produtos, reconfigurando não apenas o que é comercializado, mas também sentimentos e posições ideológicas.

Kellner (2001) exemplifica esse fenômeno ao abordar estudos de caso de filmes hollywoodianos em seu trabalho. Ele destaca como essas obras, por meio do poder de manipulação e ressignificação de mensagens, utilizando-se de produtos culturais de massa, buscam “legitimar as instituições e os valores tradicionais: individualismo, capitalismo, patriarcalismo e racismo” (Leite, 2004, p. 07). Além disso, conforme aponta Leite⁴⁸, essas peças também têm o propósito de disseminar pelo mundo o tradicional “*american way of life*”, tal como o país fez durante a política da Boa Vizinhança.

“[...] O governo dos Estados Unidos criou, no início dos anos 1940, uma agência com o objetivo de levar a cabo os projetos ideológicos, contidos na política da Boa Vizinhança. Essa política tinha como alvo aproximação política e cultural com a América Latina. [...] A seção de cinema (Motion Pictures) merece destaque especial, porque, valendo-se da estrutura dos grandes estúdios de Hollywood, passou a coordenar todos os esforços no sentido de transformar os meios de comunicação em poderosos aliados para

⁴⁸ LEITE, Sidney. *Cultura da mídia: quando a recepção diz não*. In: **Famecos**, 12 (26), 2005. pp. 118-126. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3310/2567>>

a consolidação da hegemonia norte-americana na América Latina.” (Leite, 2005, p. 2-3)

No entanto, conforme salienta Kellner (2001), o processo de persuasão empregado pelos produtos culturais não é uma fórmula precisa. Mesmo que a mídia se esforce ao máximo para “*induzir os indivíduos a viver conforme a organização vigente da sociedade*” (KELLNER, 2001, p. 12), a própria cultura midiática disponibiliza recursos para a oposição a essas ideias, como destaca Leite (2005):

“[...] Os Estudos Culturais demonstram, por exemplo, como a cultura propicia a constituição de formas distintas de identidade e, concomitantemente, o seu potencial de oposição aos valores sociais hegemônicos. Nessa senda, tem-se colocado em evidência como os grupos resistem aos diferentes sistemas de dominação cultural, criando novos estilos e identidades.” (Leite, 2005. p 02)

A abordagem dos Estudos Culturais de Douglas Kellner adota uma perspectiva ampla em relação à cultura, permitindo uma análise mais detalhada e precisa. Ele propõe a investigação dos artefatos culturais através de três dimensões de análise: 1) a produção e a economia política da cultura, 2) a análise textual e crítica dos artefatos, e 3) o estudo da recepção. Essa abordagem multifacetada visa oferecer uma compreensão mais completa e contextualizada do fenômeno cultural em questão.

“Em termos simples, um estudo cultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame. O conceito inspira-se no perspectivismo de Nietzsche, segundo o qual toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem faz [...]” (Kellner, 2001. p, 129)

Conforme destacado por Leite (2004), a proposta delineada por Kellner (2001) revela-se como uma ferramenta valiosa nas mãos dos pesquisadores da comunicação social. Sua utilidade vai além da simples categorização e previsão do futuro da atuação midiática. Ela estende-se para a compreensão da sociedade, moldada pelas relações complexas entre a tecnologia e o mundo digital. Mais do que isso, essa abordagem tem o propósito de oferecer esclarecimentos e instigar a mudança, em vez de aceitar passivamente a mídia hegemônica como uma “*fonte de capital cultural*” (Leite, 2004, p. 15).

Na sua obra mais notável, intitulada “*A Cultura da Mídia - Estudos Culturais: Identidade Política Entre o Moderno e o Pós-moderno*”, Kellner (2001) mergulha no universo da mídia, concentrando-se especialmente nos veículos de massa. Ele retrata esse cenário como um campo de batalha ideológica, onde se enfrentam os pensamentos dominantes e as resistências, representando as forças sociais hegemônicas e contra-hegemônicas, respectivamente.

Conforme aponta o autor (2001), ao longo do tempo, forças antagônicas sempre estiveram presentes nesse panorama. Contudo, com o advento da globalização e, conseqüentemente, dos meios de comunicação de massa, as ideias de ambas as extremidades passaram a ser mais amplamente distribuídas pelo mundo, ainda que de maneira gradual, em uma era pré-internet.

Kellner (2001) destaca que esse cenário ganha maior relevância a partir dos anos 60, com o surgimento da contracultura. Esse movimento se caracterizou pelos questionamentos em relação aos valores enraizados pela cultura ocidental, proporcionando um espaço para cidadãos, principalmente jovens adultos, que se recusavam a seguir os padrões de comportamento social da época. Para o autor, a importância desse período histórico reside no uso dos meios de comunicação de massa, fundamentais na disseminação de novas normas sociais, valores e padrões de comportamento, afastando-se do tradicionalismo religioso e familiar. A contracultura teve uma presença mais marcante na Europa e, sobretudo, nos Estados Unidos.

É evidente, portanto, que a cultura engendra participação e identidade social, culminando em sua “transformação” em um objeto de mercado. Isso resulta na produção em larga escala dos chamados produtos culturais, que apostam em “fórmulas” de produção baseadas na repetição de modelos de sucesso para evitar o fracasso e contribuir para um agendamento cultural. Inevitavelmente, esses produtos carregam em sua essência a legitimação ideológica do modelo social hegemônico.

“Nessa perspectiva, filmes, música popular, programas de rádio e televisão têm as mesmas características que qualquer outra mercadoria, isto é: A mercantilização, a estandarização e a massificação. Mais importante que essa constatação para Kellner é o fato da indústria cultural desempenhar o papel decisivo de fornecer a legitimação ideológica, a qual justifica, entre outros aspectos, a existência e a integração dos indivíduos a sociedade capitalista.”

(Leite, 2004. p, 09.)

No entanto, Kellner (2001) destaca que mesmo aquilo que é produzido com o intuito de alienar não possui o poder de influenciar verticalmente uma pessoa do início ao fim. Por mais impotente que os estudos possam sugerir, cada indivíduo carrega consigo seu pensamento crítico, respeitando seus níveis de instrução e seu contexto geral, algo que é estudado de forma mais aprofundada pelos estudos de recepção.

É dessa dicotomia de ideias apresentada por Kellner que surge uma de suas maiores contribuições para o estudo crítico da mídia e dos produtos culturais: a pedagogia crítica da mídia. Essa abordagem interdisciplinar para compreender os produtos midiáticos torna-se crucial ao mostrar que é possível realizar um estudo consciente dos produtos culturais, dissociando seus aspectos positivos e negativos, descartando o que é prejudicial e apropriando-se do que é benéfico. Dessa forma, a teoria incentiva o consumidor a realizar a ressignificação de um produto cultural com base em suas próprias crenças e desenvolvimento sociocultural, possibilitando a luta e a resistência contra a imposição de ideias hegemônicas pelos meios de comunicação de massa. Segundo Kellner (2001), essa prática está intrinsecamente ligada à essência da teoria.

“Analisar de que modo determinados textos e tipos de cultura da mídia afetam o público, que espécie de efeito real os produtos da cultura da mídia exercem, e que espécie de potenciais efeitos contra-hegemônicos e que possibilidades de resistência e luta também se encontram nas obras da cultura da mídia.”
(Kellner, 2001, p 64.)

Podemos perceber, assim, a importância de estudar e explorar o que está além do texto da mensagem, ou seja, o contexto social, cultural, histórico e espacial. Esses elementos desempenham um papel significativo na formação da mensagem como um todo, destacando uma etapa crucial na leitura crítica dos produtos culturais. Kellner (2001), mais tarde, integra essa compreensão com uma análise política e uma abordagem interdisciplinar, dando forma ao arcabouço teórico da pedagogia crítica da mídia.

Conforme apontado por Cruz (2004), a prática dialética de Kellner (2001), que busca estabelecer conexões entre as partes que compõem o conjunto da indústria cultural e verificar suas relações, é denominada de articulação. “Este conceito traduz, portanto, o processo de organização do discurso midiático em seu contexto social” (CRUZ, 2004, p. 08). No âmbito dos estudos de Kellner, a articulação emerge como um componente essencial para compreender a formação cultural da sociedade contemporânea, assim como a maneira pela qual a produção cultural influencia o estilo de vida dessa sociedade ao manter uma ideologia promovida pelos produtos culturais.

Para Kellner (2001), isso significa “traçar as articulações através das quais as sociedades produzem cultura e o modo como a cultura, por sua vez, conforma a sociedade por meio de sua influência sobre indivíduos e grupos” (Kellner, 2001, citado por Cruz, 2004). Dessa forma, conforme os estudos de Cruz (2004) indicam, compreendemos que é na cultura mercantilizada que ocorre a socialização por meio dos meios de comunicação de massa e outros produtos culturais, moldando a identidade de cada indivíduo. Assim, torna-se evidente a dependência mútua entre comunicação e cultura.

“Através desta inter-relação, divulga-se determinados padrões, normas e regras, ensina o que é bom e o que é ruim, o que é certo e o que é errado; ajuda a formar identidades, fornece símbolos, mitos e estereótipos através de representações que modelam uma visão de mundo de acordo com a ideologia vigente. Nos estudos da cultura da mídia, propostos por Kellner, em um determinado contexto (sociocultural), são investigadas a produção da cultura, bem como sua economia política, a análise do texto e a recepção destes pelos públicos, sem perder de vista – é importante salientar – os aspectos críticos e políticos.” (Cruz, 2004, p 08.)

Dessa forma, conforme expõe Cruz (2004), nota-se que a mídia se atribui a responsabilidade pela formação cultural das pessoas, utilizando predominantemente os meios de comunicação de massa. No entanto, esses meios não se empenham primariamente em desenvolver indivíduos críticos e conscientes. Em vez disso, direcionam seus esforços para garantir lucro e a manutenção dos interesses de seus patrocinadores e grupos de interesse. Ao trazer essa reflexão para o campo jornalístico, observa-se frequentemente a falta de elementos que abordem aspectos essenciais da técnica jornalística, o que impacta significativamente na formação dos cidadãos (Cruz, 2004, p. 08). Mesmo que, teoricamente, a mídia forneça informação, ela utiliza artifícios técnicos e linguísticos para moldar a informação conforme seus interesses, empregando métodos complexos ou simples, como as hipóteses de Bordenave (2005): comunicação dirigida⁴⁹, comunicação limitada⁵⁰ e comunicação constrangida⁵¹.

A partir dessas observações, e influenciado pelo método dialético de estudo, aliado aos fundamentos teóricos dos estudos culturais britânicos e, sobretudo, aos pressupostos teórico-metodológicos da Escola de Frankfurt, conforme destaca Leite (2004), Kellner propõe a pedagogia crítica da mídia. Segundo ele, a importância dessa

⁴⁹ Proibição de conteúdos, imposição de outros e manipulação da linguagem.

⁵⁰ A comunicação é desenvolvida para forçar as classes baixas a estabelecerem seus códigos restritos.

⁵¹ Pessoas e organizações, tanto privadas quanto governamentais, têm trabalhado arduamente para organizar e controlar a maneira como nos comunicamos publicamente, tudo com o objetivo de favorecer seus próprios interesses.

abordagem reside no fato de que “aprendendo como ler e criticar a mídia, avaliando seus efeitos e resistindo à sua manipulação, os indivíduos poderão fortalecer-se em relação à mídia e à cultura dominante” (Kellner, 2001, citado por Cruz, 2004). Assim, de acordo com as considerações de Cruz (2004), as pessoas tornam-se capazes de atribuir seus próprios significados e usos aos conteúdos provenientes dos produtos culturais e midiáticos, fortalecendo-se com base em seu próprio desenvolvimento cognitivo-cultural.

Em resumo, a Pedagogia Crítica da Mídia confere ao indivíduo a capacidade de discernir aspectos positivos e relevantes, bem como aspectos negativos e manipulativos, do conteúdo midiático. Para isso, ela emprega uma abordagem interdisciplinar, realizando uma leitura política e, principalmente, considerando não apenas a mensagem em si, mas também o contexto dos produtos culturais e o nível de desenvolvimento cultural do indivíduo. Isso resulta na criação de novas formas de cultura e em novas maneiras de colocar essa cultura em prática.

“[...] esses estudos explorarão algumas das maneiras como a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta. Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas através de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia.” (Kellner, 2001, apud Cruz, 2004, p 10).

Em linhas gerais, Kellner (2001) argumenta que somos constantemente impactados por uma inundação de produtos culturais. No entanto, ele ressalta que esses produtos desempenham um papel vital ao consolidar nossos pensamentos, introduzir-nos a novas esferas de conhecimento, fornecer informações e entretenimento. Além disso, eles têm o propósito de estabelecer padrões sobre o que seria moralmente aceitável e o que seria incorreto.

“A cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformarem-se à organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma sociedade.” (Kellner, 2001, pp. 12-13.)

Dito de outra forma, mesmo que essas ferramentas sejam habilidosas na manipulação e alienação, elas também nos concedem a oportunidade de forjar e cultivar uma postura contrária ao pensamento dominante, resistindo à sua própria influência.

Como discutimos anteriormente, a pedagogia crítica da mídia representa uma abordagem para interpretar e examinar os produtos culturais, atribuindo-lhes novos significados com base na formação cultural de cada indivíduo, promovendo assim uma nova forma de ação cultural e social. Sua utilidade reside na capacidade de identificar a codificação e articulação dos contextos presentes nos produtos culturais, utilizando três categorias para realizar essa análise crítica: 1) horizonte social, 2) campo discursivo e 3) ação figural.

O horizonte social, em termos simples, refere-se ao ambiente em que o contexto se desenrola. Pode ser uma época, um local, um espaço, ou até mesmo um “*cenário em que ocorre a produção cultural*” (Cruz, 2004, p. 14). De acordo com Kellner (2001), isso se relaciona “[...] às experiências, práticas e aspectos reais do campo social que ajudam a estruturar o universo da cultura da mídia e sua recepção” (Kellner, 2001, p. 137).

Por exemplo, uma notícia produzida durante um período eleitoral, independentemente do tema abordado, sempre carrega em seu horizonte social o contexto de confronto ideológico e instabilidade política típicos desse período. Seja uma notícia esportiva ou policial, uma fofoca ou um fato irrelevante escritos durante uma recessão econômica levarão em consideração questões como a instabilidade financeira na sociedade, empresários enfrentando dificuldades, demissões em massa e a reorganização da distribuição de renda, entre outros. Essa mudança de contexto altera a maneira como recebemos, decodificamos e compreendemos a notícia quando nos desprendemos apenas do conteúdo, indo além e decodificando também o contexto.

O Horizonte Social desempenha um papel crucial na relativização dos temas, ajustando-se à época de sua publicação. Há 60 anos, uma notícia com conotações racistas era mais tolerável, uma vez que estava inserida em um contexto com menor acesso a políticas afirmativas e incentivo à redução das desigualdades sociais. No entanto, hoje, o mesmo conteúdo teria um impacto diferente, uma vez que o contexto social evoluiu.

Quanto ao Campo Discursivo, ele abrange todos os elementos envolvidos em uma produção cultural específica, desde os profissionais envolvidos até suas relações com a empresa durante a concepção do produto cultural resultante. Isso inclui jornalistas, entrevistados, cinegrafistas, editores, fontes secundárias e a redação, bem como a empresa que contribui com sua imparcialidade ideológica. Todas as pessoas físicas e jurídicas que influenciam a visão transmitida no produto fazem parte desse campo.

A Ação Figural, por sua vez, refere-se à produção resultante, considerando tanto o horizonte social quanto o campo discursivo. Em outras palavras, o produto, como um jornal impresso hipotético, é o resultado da interação entre os elementos envolvidos na formação cultural. Para Kellner (2001), a Ação Figural pode fornecer respostas importantes na pedagogia crítica da mídia, explorando questões como erros ou características presentes na versão final e a ideologia embutida nela (Garcia, 2017, p. 56).

Em uma análise mais aprofundada, a Ação Figural abrange todas as escolhas técnicas que culminam no produto da informação. Isso inclui o uso de sensacionalismo, estilo de abordagem, escolha de fontes, linguagem utilizada, público-alvo, modelo resultante e, é claro, o próprio veículo de comunicação. Este campo de pesquisa integra todos os aspectos humanos e técnicos explorados pela Pedagogia Crítica da Mídia, proporcionando uma compreensão abrangente da produção cultural em questão.

2.2. Apresentando a análise dialética das histórias em quadrinhos

Segundo Viana, no artigo “*Histórias em Quadrinhos e Métodos de Análise*”⁵², essa metodologia tem por base teórica o materialismo histórico e a teoria do capitalismo, sendo as duas trabalhadas mais profundamente por Marx e possuindo diversos níveis de desdobramentos. A análise dialética das histórias em quadrinhos visa a reconstituição do processo de produção do universo ficcional, colocando em destaque a história e a sociedade no processo analítico mais geral e sua relevância para analisar universos ficcionais específicos e suas transformações.

O primeiro ponto dessa análise é a definição de histórias em quadrinhos e sua especificidade. Segundo o autor, as histórias em quadrinhos são compreendidas como uma forma de arte⁵³ e como uma expressão figurativa da realidade⁵⁴, onde expressa a realidade de forma figurada. Como uma forma de expressão da realidade, ela representa a forma como quem a expressa compreende a realidade e, por sua vez, essa realidade não pode ser compreendida como a totalidade do mundo e nem algo abstrato. Dessa forma, a realidade

⁵² VIANA, Nildo. **Histórias em Quadrinhos e Métodos de Análise**. Temporis (ação). Universidade Estadual de Goiás – UEG, v. 16, 2016. p. 41-60.

⁵³ VIANA, Nildo. **As histórias em quadrinhos como forma de arte**. *Revista Ciências Humanas*, vol. 4, num. 11, 2014.

⁵⁴ VIANA, Nildo. **A Esfera Artística**. 2ª edição, Porto Alegre: Zouk, 2011.

é considerada como qualquer elemento do mundo real: a natureza, um indivíduo, um sentimento, um fenômeno psíquico do autor da história etc. Assim, o que está sendo expresso tem a possibilidade de ser algo geral, totalizante, ou particular, podendo conter até o universo psíquico (ou fragmentos dele) do criador da história em quadrinhos.

É importante ressaltar que as histórias em quadrinhos são uma produção figurativa da realidade. Toda forma de arte, assim como a pintura, o cinema, o teatro, entre outras, são uma expressão figurativa da realidade, mas cada uma com a sua especificidade. A peculiaridade de cada uma delas reside em sua própria forma. As histórias em quadrinhos constituem, assim, uma forma peculiar de produção artística, podendo dizer que:

“[...] as histórias em quadrinhos são um universo ficcional repassado através de um enredo organizado de forma sequencial e utilizando diversos recursos, sendo que o desenho (imagens) é o aspecto fundamental e os demais são complementares” (Viana, 2013, p. 46).

Assim, as imagens, os quadrinhos, os balões de diálogos, entre outras coisas, são o que dão forma a como o enredo se manifesta, são aspectos formais, que geram um universo ficcional. Partindo dessa definição de histórias em quadrinhos, torna-se possível demonstrar como a análise dialética se efetiva. O método dialético na análise das histórias em quadrinhos indica três pontos essenciais: a totalidade, a historicidade e a especificidade. As fontes de estudo devem ser compreendidas como uma totalidade inserida em outra totalidade mais ampla. Porém, mesmo que seja um pressuposto desse método, reconhecer que tal totalidade está inserida em outra totalidade mais ampla, que é o conjunto de histórias de tal personagem e esta, por sua vez, está inserida em uma totalidade maior que envolve os seus produtores, sua cultura, país etc., e sociedade (capitalista, com todas as consequências vinculadas a isso). Se o universo ficcional dessa história específica não indicar para uma análise conclusiva, os outros aspectos mais gerais ganham extrema importância para conseguir efetuar a explicação dela.

Deve se levar em consideração a possibilidade de uma totalidade constituída, através de uma determinação fundamental e outras múltiplas determinações, que demonstrem sua historicidade, sendo produto social e histórico. O universo ficcional de uma determinada história em quadrinhos não surgiu do nada, sendo originário de diversas determinações, desde a imaginação do criador, autores ou equipe criativa, produzida

socialmente, como também as influências externas que atuam em sua materialização em uma revista em quadrinhos ou tirinha de jornal.

Assim, é necessário compreender a constituição social das histórias em quadrinhos para realizar a análise da mensagem, ou seja, do universo ficcional. A historicidade das histórias em quadrinhos é um elemento constitutivo delas, o que remete para a análise de suas determinações. É importante considerar que, além da totalidade e da historicidade, existe a questão da especificidade. Citamos o caso da especificidade das histórias em quadrinhos de forma generalizada, mas fazendo necessário observar a especificidade dos gêneros, criadores, contextos, entre inúmeros outros aspectos. *Qual é a posição dos produtores? Quais são os valores, concepções etc., dos produtores?* Estas e outras questões contribuem para pensar a especificidade de cada história em quadrinhos.

A análise da totalidade do universo ficcional é o elemento fundamental da análise dialética dos quadrinhos. Existe a possibilidade de realizar análises de histórias em quadrinhos sem analisar o universo ficcional, dependendo do objetivo da pesquisa. Se for uma análise das modificações do público ou a evolução dos gêneros, isso se torna secundário, embora ainda assim importante.

A análise da totalidade do universo ficcional precisa ser delimitada. *É a história de um personagem? De uma revista em quadrinhos? De um conjunto de personagens?* A totalidade do universo ficcional só pode ser delimitada após a delimitação do tema da pesquisa. Existem diversas possibilidades para se empreender a análise da totalidade ficcional: a primeira é a análise de um personagem, pois a totalidade do universo ficcional deste são as histórias em que ele aparece. A segunda é a análise de apenas uma história de um personagem, pressupondo a análise de outros, mas com foco no primeiro. Outras possibilidades, geram novos procedimentos, como um período do personagem, uma época em que ele foi produzido por determinado argumentista e/ou desenhista... também é possível, delimitar temas que envolvam o personagem, como juventude, ciência, heroísmo ou valores e suas mudanças históricas.

Porém, é um pressuposto do método dialético, que a delimitação de pesquisa esteja inserida em outra totalidade mais abrangente. Por exemplo, uma pesquisa sobre os X-MEN remete ao universo Marvel, às mudanças sociais e históricas etc. Isso também vale para o universo ficcional delimitado, pois uma história dos X-MEN só pode ser compreendida totalmente, quando inserida no universo ficcional. Exemplificando, a relação entre Charles Xavier e Magneto, seu rival, numa história em que o líder da

Irmandade de Mutantes aparece pela quinta vez, só pode ser entendida sabendo da relação entre os dois personagens no passado.

Alguns casos são mais simples. Por exemplo, o universo da pesquisa pode ser uma tira de jornal onde uma delimitação mais extrema e que por isso mesmo requer uma pesquisa complementar, tanto analisando outras tiras para conhecer melhor o personagem, quando os elementos extraficcionais (contexto social, histórico e processo de produção do criador). A análise do universo ficcional, depois de sua delimitação, é realizada a partir das unidades significativas, que podem ser tirinhas ou mais histórias em quadrinhos, podendo ser denominado como “quadro”. As análises das unidades significativas têm o objetivo de estabelecer uma reconstituição do universo ficcional como uma totalidade e permitir uma interpretação mais profunda do mesmo.

Sendo assim, o universo ficcional pode ser entendido como algo concreto, categoria do método dialético, podendo ser compreendido como “real”, marcado pela historicidade, totalidade, especificidade e resultado de múltiplas determinações. É possível identificar a mensagem que o universo ficcional transmite, como valores, concepções, representações, ideologemas⁵⁵, teoremas, processos inconscientes etc. A descoberta de quais valores as histórias em quadrinhos manifestam é um dos mais importantes elementos em sua análise. Nesse caso, é essencial diferenciar os valores dos personagens dos valores do produto. Em caso de equívoco, as interpretações tornam-se problemáticas. De acordo com Viana:

“[...] um criador de uma história em quadrinhos sobre racismo pode apresentar personagens racistas, bem como outros de posição contrária. Se confundirmos os valores dos personagens com o dos produtores, podemos produzir um ato interpretativo condenatório que pode ser equivocado” (Viana, 2016, p. 50)

Ocorre a mesma coisa no caso das representações e concepções. Segundo Viana, o pensamento ou discurso dos personagens e produtores não é obrigatoriamente o mesmo, pois é dependente da intencionalidade de quem produziu. Quando se trata de um anti-herói, os seus valores e representações são certamente diferentes de seus criadores. O mesmo procedimento deve ser realizado a outros aspectos, como sentimentos, ideologemas, teoremas etc. No caso de um universo ficcional em que aparece um

⁵⁵ De acordo com Nildo Viana, ideologema é um fragmento de uma ideologia, sendo entendida como um sistema de pensamento ilusório, algo complexo que por isso mesmo não pode ser repassado em histórias em quadrinhos, sendo simplificada e manifesta em unidades fragmentadas.

ideologema, é necessário descobrir se ele aparece como predominante ou não, pois pode emergir para ser contraposto.

O último elemento a ser destacado são os procedimentos analíticos. Como se constitui uma análise dialética de história em quadrinhos? Podem ser enumerados os passos para se efetuar a análise dialética dos quadrinhos: 1) leitura inicial; 2) constituição de um *corpus* para análise; 3) análise rigorosa do universo ficcional; 4) análise narrativa, ideográfica e pictórica; e 5) análise dos elementos extraficcionais.

A leitura inicial é o primeiro passo para se fazer a análise dialética dos quadrinhos por ser breve para conhecer o conjunto de material e estabelecer o que será pesquisado em definitivo, delimitar o universo de pesquisa, o *corpus* de análise. Se é pretendido analisar um determinado personagem, deve-se ler algumas histórias do mesmo e sobre ele para poder delimitar tal *corpus* de análise, sendo complementada pela leitura teórica e metodológica. A extensão dessa parte é variável, ficando sobre a responsabilidade do pesquisador. Se este já dominar a teoria e o método, isso é dispensável e apenas aprofundamentos serão importantes. Isso pode ser praticado no decorrer da análise para apontar questões e especificidades ainda não refletidas em outros lugares.

A constituição de um *corpus* de análise significa a seleção de exemplares, conteúdos, personagem, revistas etc. que serão analisados. Se a intenção inicial⁵⁶ é estabelecer a axiologia⁵⁷ em um determinado universo, então tem que se criar mecanismos para efetivar a seleção e delimitação. A leitura inicial realizada serve para estabelecer tal seleção e delimitação. A intenção inicial pode ser uma escolha óbvia, tendo em vista o objetivo acima, que pode ser mais axiológico aparentemente. É nesse momento que se faz a delimitação, escolhendo apenas este personagem ou decidindo que ele é insuficiente para chegar a uma conclusão sobre o universo ficcional inteiro, criando a necessidade do acréscimo de mais personagens.

A análise rigorosa do universo ficcional significa simplesmente decompor o *corpus* em suas unidades significativas e reconstituir o todo ao final da análise. Assim, no caso de um personagem, algumas histórias são consideradas significativas e serão analisadas mais superficialmente e ou é determinada apenas uma história e seus quadros mais importantes, sendo estes analisados com maior profundidade. Esse processo

⁵⁶ Antes da leitura preliminar e da delimitação final.

⁵⁷ Determinada configuração de valores dominantes.

preconiza uma leitura mais profunda e detalhada, efetivando focalizar elementos importantes para os objetivos da pesquisa, a identificação dos aspectos problematizados, onde esses podem ser valores ou/e representações ou um posicionamento diante algum fenômeno. A análise de unidades significativas é uma parte desse processo, pois são analisados de forma rigorosa, os quadros que expressam uma sequência significativa, e que permitem a reconstituição do enredo ou totalidade do universo ficcional.

Como complemento da análise rigorosa do universo ficcional está a análise da narrativa, ou seja, a reconstituição da evolução dos acontecimentos ficcionais, buscando a dinâmica do universo ficcional e seus desdobramentos, que já estava contido no processo anterior, permitindo uma revisão dela. É nesse momento em que ocorre a análise ideográfica, que se atém aos recursos simbólicos e seu significado no universo ficcional, o que acontece em certos casos, mas não tem importância em outros. Também, é nessa fase que ocorre a análise pictórica, que busca o significado das imagens, o que elas simbolizam, visando analisar o modo de retratar dos produtores e criadores imagéticos.

O passo final é a análise dos elementos extraficcionais, que se volta para a compreensão do contexto social, histórico e cultural, a conjuntura e o processo de produção da história em quadrinhos que está sendo analisada. Nesse momento, é o que consegue ter a percepção mais ampla do conjunto e do universo ficcional. Em alguns casos, esses passos não são efetivados, por diversos motivos, como o tema já ter sido previamente escolhido ou o pesquisador já tinha leitura prévia do que iria pesquisar, delimitando apenas o universo ficcional por dificuldade em ter acesso ao contexto, entre outros.

O objetivo da análise das histórias em quadrinhos é constituir os valores, representações etc. presentes no universo ficcional. Assim, a análise dialética não é descritiva e nem técnica, embora englobe esses dois aspectos para concretizar seus objetivos. É certo que ela também pode focalizar em sua análise outras questões, como outros objetivos, como o processo social de produção das histórias em quadrinhos⁵⁸ ou o público e a recepção, entre algumas das possibilidades. Entretanto, acarretaria diferenças no processo de análise. Ao focalizar a análise do universo ficcional, se objetiva analisar a mensagem repassada por determinada história em quadrinhos, visando descobrir as mensagens repassadas pelo universo ficcional.

⁵⁸ Focalizando não só o universo ficcional, mas o sucesso das histórias ou a dinâmica do capital editorial, ou suas mutações.

A análise do processo de produção ganha relevância, pois engloba os elementos extraficcionais, assim permitindo compreender o universo ficcional como totalidade constituída por uma totalidade constituinte, que é a sociedade. Muitos elementos e aspectos de uma história em quadrinhos de difícil compreensão em sua dinâmica interna (universo ficcional) pode ser esclarecida com a análise do seu processo de constituição, bem como interpretações prováveis, embora sem grande solidez, podem se tornar mais concretas e próximas de uma interpretação correta.

CAPÍTULO I

Negros

1. O quadro sociopolítico dos EUA

O período entre os anos de 1960 e 1970 apresenta modificações constantes na sociedade e na política estadunidense. Depois do segundo mandato de Dwight Eisenhower (1957 – 1961), os Estados Unidos passavam por uma crise econômica interna e conflitos internos e externos. A “ameaça vermelha” tinha sido o grande motor para os gastos da administração de Eisenhower, através da corrida espacial contra a União Soviética, além das tensões provocadas pela bipolarização do mundo, que ocasionaram grande insegurança à pretensa hegemonia estadunidense.

Por ter mantido seu foco na esfera internacional, o governo Eisenhower acabou por negligenciar diversas questões internas, que acabaram por criar descontentamentos e ampliou os conflitos que já se faziam presentes na sociedade estadunidense. Segundo Purdy, as vitórias dos democratas John F. Kennedy (1960 – 1963) e Lyndon B. Johnson (1963 – 1968) estabeleceram uma nova tentativa de progresso na área social, através de propostas que buscavam a igualdade e justiça social⁵⁹. Embora as administrações Kennedy e Johnson fossem tidas como “progressistas” na política interna, na política externa era onde mantinham as atitudes de seus predecessores. Ambos se comprometeram ativamente na Guerra do Vietnã e acirraram ainda mais as tensões do conflito nuclear com as desastrosas ações nas tentativas de conter o comunismo, como na Crise dos Mísseis, em Cuba (1962).

Devido às mudanças demográficas e econômicas do período após a Segunda Guerra Mundial, as preventivas políticas militares e ao fracasso na resolução de antigos problemas sociais, acabaram por fazer com que ocorresse o surgimento de múltiplos movimentos sociais – direitos civis, paz, liberdade cultural e sexual – que contestavam as definições pré-estabelecidas de cidadania, liberdade e progresso. Esses movimentos de contestação continuaram durante os anos 1970, onde problemas econômicos foram um grande fator de receio, devido à crise mundial do petróleo, a competição por mercados

⁵⁹ KARNAL, Leandro. **Op. cit.** pp. 235 – 255.

consumidores com a Alemanha e o Japão, além da dificuldade na promoção do crescimento econômico como fora nas décadas anteriores. Com o estabelecimento dos ganhos iniciais de suas lutas, os movimentos sociais diversificaram-se politicamente quanto as estratégias e táticas que utilizariam diante da integração e repressão das autoridades, entrando em declínio durante os governos de Richard Nixon (1968 – 1974), assim como o fortalecimento de grupos conservadores, que tentaram estabelecer uma ação contrária, criando uma falsa sensação de ordem.

2. Entre correntes e liberdade: a herança escravagista nos Estados Unidos

Conforme observado por Mack H. Jones, no prefácio do livro “*Black Reconstruction in America 1860-1880*”, de W. E. B. Du Bois⁶⁰, nas décadas de 1960, um movimento conhecido como *black studies* ou *afro-american studies* começou a emergir nas instituições acadêmicas predominantemente compostas por pessoas brancas. Esse movimento foi liderado principalmente por estudantes afro-americanos. Eles perceberam que o racismo também permeava as perspectivas dentro do ambiente acadêmico, com vestígios da supremacia branca, que remontavam aos anos da escravidão, presentes nas próprias universidades, nos conceitos acadêmicos e na intelectualidade.

Aníbal Quijano identificou esse domínio arraigado, que se originou do colonialismo e persiste em diversas esferas da sociedade até os dias de hoje, como a “colonialidade do poder”⁶¹. Isso significa que as hierarquias sociais e raciais estabelecidas durante o período colonial não desaparecem após a descolonização; ao contrário, elas persistem e evoluem, como destacado por Maia e Melo⁶². Nos Estados Unidos, alguns estudantes afro-americanos perceberam essa persistente “colonialidade do poder” dentro das instituições acadêmicas, reconhecendo que a academia estava impregnada de eurocentrismo e perspectivas que reforçavam a supremacia branca. Foi a partir dessa conscientização que os *black studies* surgiram, com o objetivo de desafiar as estruturas

⁶⁰ DU BOIS, W. E. B. **Black Reconstruction in America: [1860-1880]**. Nova York: The Free Press, 1998.

⁶¹ QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder; eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

⁶² MAIA, B. S. R. e MELO, V. D. S. de. **A colonialidade do poder e suas subjetividades**. *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF*. v.15 n.2, p. 231-242, jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.30132>. Acesso em: 26 jul. de 2023.

estabelecidas, questionar paradigmas existentes e oferecer respostas inovadoras para impulsionar a luta contra o racismo. Portanto, a importância de produzir trabalhos com uma perspectiva afrocentrada é evidente, uma vez que isso ajuda a evitar a perpetuação de relações de dominação e promove uma visão mais equitativa e justa da história e da sociedade.

O território dos Estados Unidos, de norte a sul, foi colonizado por imigrantes ingleses e testemunhou uma das maiores atrocidades da era moderna: a instituição da escravidão. A escravidão atlântica desempenhou um papel fundamental na prosperidade dos extensos latifúndios localizados no sul dos Estados Unidos. De acordo com as análises de Du Bois, ao longo dos séculos XVII e XIX, o algodão se destacou como um dos principais produtos de exportação do país, sendo cultivado principalmente por mãos escravizadas nas plantações. A significativa produção e exportação de algodão resultaram em um enriquecimento substancial dos latifundiários no Sul, que eram os detentores dos escravizados. Esse aumento na produção de algodão e o fortalecimento dos latifúndios sulistas tiveram profundas repercussões nos domínios político, econômico e social.

É importante ressaltar que as transformações no contexto social se destacam como particularmente relevantes para este estudo. De acordo com Du Bois, o crescimento exponencial das plantações de algodão levou a uma mudança fundamental na estrutura social do sul dos Estados Unidos. Nas palavras de Du Bois, os escravizados passaram a constituir a base da estrutura social na sociedade estadunidense.

“[...] não eram considerados homens. Eles não tinham direito de petição. Eles eram ‘concebíveis como qualquer outro bem móvel’. Eles não poderiam ter nada; não poderiam estabelecer contratos; eles não poderiam possuir propriedades nem traficar propriedades; não poderiam alugar; eles não poderiam casar legalmente nem constituir famílias; eles não poderiam controlar seus filhos; eles não poderiam apelar para o seu mestre; eles poderiam ser punidos à vontade. Eles poderiam ser presos por seus proprietários, e o crime de agressão não poderia ser cometido na pessoa de um escravizado. O ‘assassinato doloso, malicioso e deliberado’ de um escravizado era punível com a morte, mas tal crime era praticamente impossível de provar. O escravizado tinha para com seu senhor e toda a sua família um respeito ‘sem limites e uma obediência absoluta’. Essa autoridade pode ser transmitida a outros. Um escravizado não podia processar seu senhor; não tinha direito de redenção; nenhum direito à educação ou religião; uma promessa feita a um escravizado por seu senhor não tinha força nem

validade. Os filhos seguiam a condição da mãe escravizada. O escravizado não podia ter acesso ao judiciário. Um escravo pode ser condenado à morte por bater em qualquer pessoa branca.” (Du Bois, 1999, p. 37)

A condição de escravizado implicava na sua classificação como uma mercadoria, uma forma de propriedade pessoal. A prática da escravidão era um componente essencial do sistema econômico no sul dos Estados Unidos. De acordo com Domenico Losurdo, a ideologia liberal, que ganhou considerável influência nos séculos XVIII e XIX, desempenhou um papel crucial na preservação e defesa desse sistema de liberdade contratual, que permitia a compra, venda e posse de indivíduos. O liberalismo contribuiu para a manutenção da instituição da escravidão e reforçou a supremacia branca. Isso é evidenciado pelo fato de que, nos anos que antecederam a abolição, muitos proprietários de escravizados basearam suas justificativas na ideologia liberal, argumentando que não desejavam perder suas “propriedades”⁶³.

Angela Davis, em sua obra “*Mulheres, Raça e Classe*”⁶⁴, aborda a questão da escravidão nos Estados Unidos com um enfoque de gênero, direcionando sua análise para a condição específica das mulheres escravizadas. A autora observa que ainda em nossa sociedade contemporânea, persistem diferenças estruturais entre mulheres brancas e negras, e essas disparidades têm suas raízes em um passado histórico em que o sistema escravista considerava as pessoas negras como propriedade, onde tanto homens quanto mulheres eram tratados como unidades de trabalho com fins lucrativos.

“As mulheres negras eram mulheres de fato, mas suas vivências durante a escravidão – trabalho pesado ao lado de seus companheiros, igualdade no interior da família, resistência, açoitamentos e estupro – as encorajavam a desenvolver certos traços de personalidade que as diferenciavam da maioria das mulheres brancas.” (Davis, 2016, p. 40)

Davis destaca uma distinção geográfica na distribuição das tarefas executadas pelas mulheres escravizadas. Em determinados estados localizados na fronteira entre o Norte e o Sul dos Estados Unidos, uma proporção significativa das escravizadas desempenhava funções domésticas. No entanto, no extremo Sul, identificado pela autora como “o epicentro real do sistema escravista”, cerca de sete em cada oito indivíduos escravizados, incluindo mulheres, estavam envolvidos nas atividades agrícolas. No

⁶³ LOSURDO, Domenico. **Contra-história do liberalismo**. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.

⁶⁴ DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

trabalho de Angela Davis, encontra-se o testemunho de uma idosa que havia sido escravizada e foi entrevistada em 1930. Em suas palavras, ela descreve as condições desumanas de habitação dentro de uma fazenda de algodão em que viveu, relatando que a jornada de trabalho nos campos era extensa e exploradora. Homens e mulheres escravizados, juntamente com meninas e meninos, eram todos compelidos a laborar nas plantações do amanhecer ao pôr do sol, com a ameaça constante do castigo físico pendendo sobre sua produtividade.

Nos estágios iniciais da industrialização no Sul, em uma época em que o trabalho escravizado e o trabalho livre se interligavam, as mulheres escravizadas, assim como os homens, desempenhavam funções em setores industriais pesados, como transporte e madeireiras. Angela Davis também menciona que algumas delas eram utilizadas para substituir animais de carga, puxando vagões na indústria de mineração. Em outras palavras, elas não ocupavam posições consideradas "mais leves" do que as ocupadas pelos homens; ao contrário, suas capacidades de trabalho eram exploradas da mesma forma que as dos homens. As mulheres escravizadas eram, de fato, um dos empreendimentos mais lucrativos em comparação a homens escravizados ou trabalhadores livres, uma vez que seu custo de exploração e manutenção era mais baixo. Patricia Hill Collins, "*Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e política de empoderamento*"⁶⁵, também aborda esse aspecto da industrialização:

"Na transição para a industrialização, no início do século XIX, imigrantes, proprietários de terras e outros brancos de todas as classes sociais e categorias de cidadania tinham o direito legal de prover famílias e, se necessário, trabalhar em troca de remuneração. Em contrapartida, a maioria dos afro-americanos era escravizada. Eles tinham muita dificuldade em sustentar uma família e manter a privacidade em esferas públicas que não lhes concediam direitos de cidadania." (Collins, 2019, p. 105)

Ao focalizar a perspectiva de gênero na análise da instituição escravista, Davis destaca um aspecto de extrema relevância. Embora tanto homens quanto mulheres fossem vistos como propriedades de valor econômico, havia uma diferença que tornava a experiência das mulheres escravizadas ainda mais aterradora: a prevalência da violência

⁶⁵ COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

e abuso sexual. Davis destaca que a exploração das mulheres escravizadas era impulsionada pela conveniência:

“[...] quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas.” (Davis, 2016, p. 25)

Além da exploração da força de trabalho das mulheres escravizadas, após a abolição do tráfico de escravos nos Estados Unidos em 1808, proprietários e latifundiários começaram a promover o crescimento interno da população escravizada, fazendo uso da capacidade reprodutiva das mulheres escravizadas. No entanto, essa ênfase na função de fertilidade dessas mulheres não trouxe alívio para elas de maneira alguma. Mesmo quando engravidavam ou estavam no período pós-parto, não desfrutavam de um status mais “respeitável”. As mulheres negras não eram incorporadas à idealização ideológica da maternidade; pelo contrário, podiam ser alvo de castigos físicos durante a gravidez.

As mulheres negras não eram vistas como mães, mas como produtoras de mão de obra, desempenhando um papel quase desumanizado de procriar ao máximo durante suas vidas. Posteriormente, seus filhos eram vendidos, enviados para outros locais e elas não tinham nenhum direito legal sobre eles, uma vez que eram considerados propriedade de seus senhores. Essa exploração da fecundidade das mulheres escravizadas, como observa Collins (2019, p. 109), acentuou ainda mais as desigualdades raciais, de classe e de gênero.

“Por fim, o controle da reprodução das mulheres negras era fundamental para a criação e perpetuação das relações de classe capitalistas. A escravidão beneficiou certos segmentos da população estadunidense, enquanto outros eram economicamente explorados.” (Collins, 2019, p. 109)

Davis destaca que, apesar dos numerosos obstáculos e das formas intrínsecas de exploração impostas pela instituição escravista, homens e mulheres escravizados conseguiram resistir de múltiplas maneiras. Além das estratégias de resistência direta, como envenenamento de senhores, revoltas, sabotagens e fugas para o Norte do país, os escravizados também demonstraram resistência ao estabelecer e fortalecer laços familiares e desenvolver uma vida social dentro de suas circunstâncias adversas. Nesse sentido, Collins compartilha da mesma perspectiva concordando que:

“Os africanos escravizados eram uma propriedade, e uma das maneiras que muitos encontraram para resistir aos efeitos de desumanização da escravidão foi recriar noções africanas de família como unidade ampliada de parentesco.” (Collins, 2019, p. 106)

Apesar da separação forçada entre mulheres, maridos e filhos, essas pessoas foram capazes de estabelecer laços, formar núcleos familiares e redes de afeto que persistiram apesar da opressão da escravidão. Collins (2019) ressalta que a relação entre mães escravizadas e seus filhos, quando possível, representava um espaço de transmissão de cultura e identidade, proporcionando uma poderosa ferramenta de resistência à escravidão.

A autora também destaca que as atividades domésticas realizadas pelas mulheres escravizadas dentro de seu próprio círculo social representavam uma forma de trabalho que não era diretamente controlada pelos senhores, conferindo-lhes uma experiência mais humanizada. Dessa maneira, as mulheres escravizadas conquistaram um certo grau de autonomia, desempenhando um papel essencial na sobrevivência da comunidade. É importante salientar que os homens também desempenhavam tarefas domésticas dentro de suas comunidades, e não havia uma hierarquia que colocasse o trabalho deles em uma posição superior ou inferior ao das mulheres. Segundo Davis (2016), a vida doméstica nas senzalas era caracterizada pela igualdade de gênero.

Em resumo, a autora aborda a escravidão nos Estados Unidos com um enfoque de gênero, direcionando sua atenção especialmente para as mulheres escravizadas. Mesmo em sua condição de cativas, as mulheres estavam em pé de igualdade com os homens negros escravizados, enfrentando trabalhos exaustivos, responsabilidades domésticas internas nas senzalas e punições como açoitamentos ou mutilações. No entanto, as mulheres escravizadas também sofriam com a violência sexual e a exploração de sua capacidade reprodutiva, conforme argumenta que *“O estupro era uma arma de dominação, uma arma de repressão, cujo objetivo oculto era aniquilar o desejo das escravas de resistir e, nesse processo, desmoralizar seus companheiros.”*⁶⁶

A subjugação entre indivíduos de diferentes características físicas surge da concepção de que haveria distintas “raças”. Como Kabengele Munanga, em *“Uma*

⁶⁶ DAVIS, Angela. op. cit. p. 38.

abordagem conceitual das noções de raça, racismo e etnia”⁶⁷, esclarece, o conceito de raça, assim como qualquer outro, possui uma evolução histórica. Foi a partir do século XV que esse termo começou a ser utilizado para categorizar grupos humanos com características fenotípicas diversas:

“Como a maioria dos conceitos, o de raça tem seu campo semântico e uma dimensão temporal e espacial. No latim medieval, o conceito de raça passou a designar a descendência, a linhagem, ou seja, um grupo de pessoas que têm um ancestral comum e que, ipso facto, possuem algumas características físicas em comum. Em 1684, o francês François Bernier emprega o termo no sentido moderno da palavra, para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados, denominados raças.” (Munanga, 2003, p. 1)

Este conceito adquire ainda mais relevância quando, no mesmo período, os europeus iniciam o contato com diversos grupos étnicos, como os ameríndios, negros e melanésios, devido às expansões marítimas. A disparidade entre os seres humanos torna-se um tema de grande interesse, e a percepção dessa diferença dá origem a novas indagações e debates. Munanga demonstra como, com o passar do tempo, a categoria de “raça” evoluiu, adquirindo novas dimensões e se tornando mais complexa:

“No século XVIII, a cor da pele foi considerada como um critério fundamental e divisor d’água entre as chamadas raças. Por isso que a espécie humana ficou dividida em três raças estancas que resistem até hoje no imaginário coletivo e na terminologia científica: raça branca, negra e amarela. [...] No século XIX, acrescentou-se ao critério da cor outros critérios morfológicos como a forma do nariz, dos lábios, do queixo, do formato do crânio, o ângulo facial, etc. para aperfeiçoar a classificação.” (Munanga, 2003, p. 2)

Contudo, no século XX, com os avanços na ciência e na pesquisa genética, ficou comprovado que as chamadas “raças” não têm uma base real. Além das diferenças genéticas entre os seres humanos não serem suficientes para classificá-los em grupos ou raças distintas, o fenótipo não determina outras características biológicas, como o tipo sanguíneo e doenças hereditárias, por exemplo. Portanto, podemos afirmar que a noção de raça é uma construção social e não uma realidade biológica. Ao considerarmos o papel

⁶⁷ MUNANGA, Kabenguele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo e etnia**. Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação – PENESB-RJ em 5 nov. 2003.

que o conceito de “raça” desempenhou ao categorizar as pessoas em grupos, em vez de vê-las como indivíduos, torna-se evidente a finalidade dessa divisão.

A divisão da humanidade em “raças” não foi arbitrária e não ocorreu sem consequências prejudiciais para os grupos que foram segregados. Neste período, os cientistas dos séculos XVIII e XIX estabeleceram uma hierarquia entre as raças, atribuindo características morais, culturais, comportamentais e intelectuais aos traços físicos das pessoas. Foi nesse contexto que a “raça branca” foi considerada superior a todas as outras, e essa suposta superioridade se estendia a diversas esferas, como estética, intelectual e cultural.

Dessa forma, a humanidade ingressou em um dos capítulos mais perturbadores de sua história: o momento em que essas teorias sobre a superioridade ou inferioridade das raças foram erroneamente tomadas como verdades científicas. Para aqueles que não eram brancos, era atribuída a condição de inferioridade, sendo-lhes negada a possibilidade de superá-la, visto que isso seria considerado natural para essas “raças”. Munanga explica de forma concisa a relação que foi estabelecida entre o fenótipo e atributos ou defeitos:

“[...] os indivíduos da raça “branca”, foram decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias, tais como a cor clara da pele, o formato do crânio (dolicocefalia), a forma dos lábios, do nariz, do queixo, etc. que segundo pensavam, os tornam mais bonitos, mais inteligentes, mais honestos, mais inventivos, etc. e conseqüentemente mais aptos para dirigir e dominar as outras raças, principalmente a negra mais escura de todas e conseqüentemente considerada como a mais estúpida, mais emocional, menos honesta, menos inteligente e portanto a mais sujeita à escravidão e a todas as formas de dominação” (Munanga. 2003, p.3)

Lília Schwarcz, em sua obra *“O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e questão racial no Brasil 1870-1930”*⁶⁸, destaca o surgimento da frenologia e da antropometria no século XIX. Estas teorias avaliavam a capacidade humana a partir da medição e comparação das proporções cerebrais entre diferentes grupos de pessoas. A raça “negra”, por ser a mais escura, passou a ser associada a uma série de estereótipos

⁶⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

baseados não em fatos, mas em uma construção que perpetuava sua suposta inferioridade perante os dominantes. Eram considerados como menos inteligentes, menos racionais, menos honestos.

Nesse contexto, as discrepâncias entre as raças não eram apenas vistas como diferenças biológicas superficiais, mas sim como distinções que permeavam os aspectos sociais, morais, culturais e políticos. Ou seja, não somente as pessoas negras eram consideradas inferiores aos europeus, mas também as diversas culturas africanas eram subjugadas pelo colonialismo. Vale ressaltar que, dentro desse contexto, as diferenças raciais eram percebidas como naturais e, portanto, permanentes e irremediáveis. Esse diagnóstico e comparação entre as raças culminaram em formas de dominação e segregação, alimentando a crença na impossibilidade de progresso para os povos considerados “incivilizados”. Em alguns casos extremos, isso levou à implementação de políticas eugenistas visando a eliminação de raças consideradas inferiores.

Além disso, é importante ressaltar que, nesse contexto, os relacionamentos inter-raciais eram fortemente estigmatizados, pois a miscigenação era vista como algo que degradava ambas as raças envolvidas no processo.

A construção das diferenças fenotípicas deu origem a um sistema de dominação que serviu como base para a instituição da escravidão. Nesse aspecto, a visão de Munanga (2003) está alinhada com as perspectivas de Quijano (2005) e Silvio Almeida⁶⁹. Esses autores, juntamente com Munanga, destacam em seus trabalhos que o conceito de raça não é fixo, pois, como qualquer conceito, possui uma dimensão histórica. No entanto, existe um consenso entre esses três autores de que o uso moderno do termo “raça” possibilitou a criação de um sistema que envolvia a captura, transporte, comércio e exploração de pessoas.

No contexto dos Estados Unidos, como ilustra Collins, podemos encontrar um sólido exemplo de como o racismo, que estava profundamente enraizado na estrutura da escravidão, teve um impacto significativo na sociedade.

“[...] as noções biológicas de raça em que se sustenta a subordinação racial do sistema escravista exigiam uma pretensa pureza racial para serem efetivas. Como os filhos herdavam a condição das mães, crianças nascidas de mulheres negras escravizadas se tornavam escravas. A proibição de que homens negros

⁶⁹ ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

tivessem relações sexuais com mulheres brancas de qualquer classe social reduziu as chances de que crianças de ascendência africana nascessem de mães brancas. Qualquer criança nascida sob tais condições era considerada produto de estupro.” (Collins, 2019, p. 117)

Para ir além, Almeida estabelece uma conexão provocadora ao afirmar que “*A história da raça ou das raças é a história da construção política, econômica e, eu ousaria acrescentar, social e cultural das sociedades contemporâneas*”⁷⁰. O autor utiliza essa premissa para discutir o colonialismo posteriormente. Eu ousaria acrescentar que o colonialismo não apenas influenciou aspectos políticos e econômicos, mas também moldou profundamente a realidade material das sociedades colonizadas, permeando sua estrutura mais essencial. Isso incluiu a alteração da percepção dos colonizados sobre sua própria história e conhecimento, bem como a influência nas dinâmicas internacionais, conforme descrito por Quijano (2005) como a “colonialidade do poder”.

É fundamental fazer uma distinção entre colonialismo e colonialidade neste contexto. Usaremos o termo “colonialismo” para se referir ao domínio de uma nação sobre outra, cujo término é marcado por uma data histórica específica. Por outro lado, a “colonialidade” abrange todos os vestígios deixados pela colonização que continuam a afetar essas sociedades mesmo após o processo de descolonização. Quijano (2005) se refere a esses legados da colonização como a “colonialidade do poder”, que persistem em diversas esferas das sociedades que passaram por esse processo, incluindo a academia eurocêntrica, a mídia, a economia e a política, por exemplo.

Embora a colonização tenha impactado diretamente a vida material de algumas sociedades, explorando suas economias e subjugando suas populações, ela também teve implicações significativas em níveis mais subjetivos. Isso incluiu a supressão ou eliminação da história, cultura e conhecimento das populações colonizadas, substituindo-os pela cultura do colonizador.

É importante mencionar a “colonialidade do poder” neste trabalho, pois posteriormente exploraremos a ideia de como as hierarquias sociais e raciais nos Estados Unidos persistiram mesmo após a Abolição. A partir dos trabalhos utilizados nesta pesquisa, podemos inferir que o conceito de raça foi usado para justificar o domínio europeu sobre os africanos. Essa dominação se baseava na ideia da superioridade europeia

⁷⁰ IDEM, 2019. p. 24.

e na inferioridade dos africanos. Mais tarde, as teorias raciais foram utilizadas para reforçar ainda mais essa diferença, estigmatizando os africanos com base em pseudociência. A importância de estabelecer essas conexões se tornará mais evidente quando abordarmos diretamente os estereótipos raciais que foram impostos às pessoas negras na mídia dos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX.

A escravidão nos Estados Unidos estabeleceu hierarquias sociais e raciais profundamente arraigadas. Essa nefasta instituição terminou após a Guerra Civil em 1865, mas o racismo, que envolve a subjugação de uma raça considerada inferior por outra supostamente superior, moldou as dinâmicas culturais e sociais da sociedade americana da época. Michelle Alexander, em *“A Nova Segregação”*, destaca que nos Estados Unidos, *“o racismo operava como um sistema de crenças profundamente enraizadas, baseado em ‘verdades’ que estavam além de qualquer questionamento ou dúvida”*⁷¹.

Conforme Leandro Karnal observa, no final do século XIX, os estados do Sul e do Norte dos Estados Unidos começaram a apresentar divergências significativas. Enquanto os estados do Sul mantinham um interesse marcado em manter uma economia dependente de grandes propriedades rurais e trabalho escravizado, como as fazendas de algodão, os estados do Norte estavam em um estágio mais avançado de industrialização. Além das diferenças econômicas, os estados do Sul detinham uma influência política mais significativa do que os do Norte, apesar deste último ser mais populoso.

É relevante destacar que, nesse contexto, tanto o Norte quanto o Sul dos Estados Unidos compartilhavam uma ideologia de supremacia branca. Mesmo Abraham Lincoln, um político com opiniões contrárias à maioria dos eleitores do Sul em relação à escravidão, foi eleito em 1861, causando um aumento nas tensões entre as regiões. Os sulistas esperavam expandir a escravidão para novos territórios, uma vez que a abolição do tráfico de escravos havia limitado o crescimento da população escravizada, o que não era suficiente para atender às demandas. Lincoln propôs que a escravidão fosse mantida apenas no Sul, o que desagradou profundamente os proprietários de terras dessa região. Isso levou à circulação da ideia de secessão e à eventual separação de vários estados do Sul, formando os Estados Confederados e elegendo um novo presidente. Posteriormente, outros estados do Sul se juntaram aos Confederados.

⁷¹ ALEXANDER, Michelle. *A Nova Segregação*. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2018. p. 67.

A União perdeu muitos estados, o que culminou em uma guerra inevitável. É importante observar que, enquanto o Sul tinha interesses pró-escravidão, o Norte não via a abolição da escravidão como sua prioridade. Du Bois (1999, p. 91) destaca que “*a liberdade para os escravos não era o slogan. Nem um décimo da população branca do Norte teria lutado por tal propósito*”⁷². Du Bois também observa que, no início da secessão, a questão da escravidão não era o principal motivo de conflito.

“Ambos ignoraram os negros. Para as massas nortistas as pessoas negras eram uma curiosidade, um menestrel sub-humano, escravos de boa vontade e naturalmente, e tratados tão bem quanto mereciam. Eles não tinham senso suficiente para se revoltar e ajudar os exércitos do Norte, mesmo que os exércitos do Norte estivessem tentando emancipar eles, o que não estavam. O Norte encolheu-se ao pensar em encorajar a insurreição servil contra os brancos. Acima de tudo, o Norte não se propunha interferir na propriedade. Os negros em geral eram considerados covardes e seres inferiores cuja própria presença na América era infeliz.” (Du Bois, 1999, p. 92)

Durante a Guerra Civil, os Estados do Norte buscavam a reunificação do país, enquanto os Estados do Sul almejavam garantir a continuidade da escravidão. De acordo com Du Bois (1999), tanto o Norte quanto o Sul inicialmente subestimaram a gravidade do conflito, esperando que fosse breve e fácil de resolver. No entanto, a Guerra Civil se transformou em um cenário de horrores, resultando em aproximadamente 600 mil mortes.

Um aspecto crucial desse conflito, relevante para esta discussão, foi a gradual destruição do Sul devido à falta de recursos disponíveis para sustentar o conflito. Conforme observado por Karnal (2017), o presidente Lincoln adotou medidas rigorosas que afetaram ainda mais a economia sulista. Ele proibiu a entrada e saída de mercadorias nos estados do Sul e aprovou a “*Lei do Confisco*”, que confiscou propriedades utilizadas em apoio aos confederados. Essa lei, notadamente, incentivou muitos escravizados a buscar a liberdade, fugindo de seus senhores.

Em 1862, a escravidão foi abolida nos territórios do Distrito de Colúmbia, em resposta à pressão de políticos do Norte. Um aspecto significativo para esta pesquisa é a resistência dos escravizados durante a Guerra Civil, aproveitando o contexto para

⁷² DU BOIS, W. E. B. op. cit. p. 91.

conquistar sua liberdade, principalmente por meio de fugas em direção ao Norte, onde circulavam ideias abolicionistas. Como observado por Du Bois:

“[...] embora os negros soubessem que havia abolicionistas no Norte, eles não conheciam seu crescimento, seu poder ou suas intenções e ouviram por todos os lados que o Sul foi esmagadoramente vitorioso no campo de batalha. Por outro lado, alguns dos negros sentiram o que começava a acontecer. Os negros das cidades, os negros que estavam sendo contratados, os negros que sabiam ler e escrever, todos começaram a observar cuidadosamente o desenrolar da situação. Na primeira arma de Sumter, a massa negra começou a não se mover, mas a levantar de maneira tensa e esperar de maneira vigilante. Mesmo antes de a Guerra ser declarada, um movimento começou na fronteira. Pouco antes da Guerra, um grande número de escravos fugitivos e negros livres correram para o Norte. Estima-se que dois mil deixaram a Carolina do Norte por causa de rumores de guerra.” (Du Bois, 1999, p. 95)

Essas fugas desempenharam um papel crucial no enfraquecimento da instituição escravista. A Guerra de Secessão, cujo principal objetivo era restaurar a unidade territorial do país, acabou tendo como um de seus efeitos a desintegração da escravidão.

Em 1863, foi promulgada a Lei de Emancipação, que concedia a liberdade aos escravizados nas áreas controladas pelo exército do Norte. No entanto, a abolição da escravidão em nível nacional só ocorreu com a ratificação da Décima Terceira Emenda à Constituição em 1865, quando os Confederados se reuniram à União e os nortistas emergiram vitoriosos. Du Bois concorda que a Guerra Civil resultou diretamente na libertação dos escravizados, embora esse não fosse o objetivo declarado nem do Norte nem do Sul: *“Esta era uma guerra de homens brancos para preservar a União, e a União deve ser preservada”*⁷³.

Du Bois (1999) faz uma analogia interessante ao mencionar que o primeiro tiro disparado por Edwin Ruffin, no Forte Sumter, que deu início à Guerra Civil, inadvertidamente libertou os escravizados. Em outras palavras, nem Edwin Ruffin nem a Guerra de Secessão tinham a intenção explícita de emancipar os escravizados, mas essa acabou sendo uma das consequências do conflito.

⁷³ DU BOIS, W. E. B. op. cit. 90.

Quando o Sul se rendeu em 1865, estava devastado, e a Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos libertou os escravizados em todo o território nacional. No entanto, isso levantou um sério dilema: considerando que a escravidão era o sistema econômico que sustentava o Sul, agora arrasado, como essa região poderia se recuperar sem a disponibilidade de sua principal força de trabalho? De acordo com Du Bois (1999), durante o período da Guerra Civil, a população negra nos Estados Unidos era de cerca de 4 milhões de pessoas, e em 1860, apenas 11% da população negra vivia em liberdade. Portanto, ainda havia um grande número de pessoas escravizadas. A questão que se colocava era como essa população recém-libertada se integraria à sociedade estadunidense. Segundo Alexander, havia uma brecha na Décima Terceira Emenda:

*“Não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado.”*⁷⁴

De acordo com Alexander, durante o período conhecido como Reconstrução, que se seguiu à Guerra Civil nos Estados Unidos, várias conquistas legislativas ocorreram. A 13ª Emenda à Constituição concedeu cidadania plena às pessoas negras, a 14ª Emenda “proibiu que os estados da União negassem aos cidadãos seus direitos legais” e “igualdade perante a lei”⁷⁵, e a 15ª Emenda estipulou que o direito de voto não poderia ser negado com base na raça. Nesse curto período de avanços (se é que podemos chamá-lo assim), a taxa de alfabetização entre as pessoas negras aumentou, elas estavam exercendo seu direito ao voto e, inclusive, sendo eleitas para cargos públicos. Alexander apresenta o dado de que 15% de todos os candidatos eleitos eram negros.

No entanto, segundo a autora, durante esse mesmo período, alguns estados começaram a impor taxas e testes de alfabetização como requisitos para o direito de voto, dificultando assim o voto de muitas pessoas negras. Além disso, foi nesse período que as pessoas afro-americanas começaram a ser presas em massa. Uma vez encarceradas, eram submetidas ao trabalho forçado, que era muito semelhante à escravidão. Foram promulgadas leis de vadiagem (*loitering/vagrancy*) que tornaram mais fácil enquadrar as

⁷⁴ CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA - 1787. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/constituicao-dos-estados-unidos-da-america-1787.html>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

⁷⁵ ALEXANDER, Michele. op. cit. p. 70.

peças negras como criminosas. Além disso, as teorias raciais associavam as peças negras à propensão à criminalidade, tornando-as alvos frequentes da polícia devido à cor de sua pele. Alexander argumenta que:

“Assim como o Jim Crow (e a escravidão), o encarceramento em massa opera como um sistema firmemente amarrado de leis, políticas, costumes e instituições que operam coletivamente para assegurar a condição subordinada de um grupo definido em grande medida pela raça.”
(Alexander, 2018, p. 51)

As conquistas legislativas mencionadas anteriormente acabaram se revelando ilusórias e superficiais. Uma ideia profundamente enraizada na cultura dos Estados Unidos era a do estereótipo racial do negro criminoso. Esse estereótipo foi, em certa medida, respaldado pelas teorias raciais da época, que retratavam o homem negro como alguém perverso, propenso ao crime, bruto e selvagem, representando uma constante ameaça à pureza das mulheres brancas, pois supostamente estaria sempre inclinado a cometer atos de violência sexual contra elas. O autor Leslie Tischauser (2012, p. XII) observa que essa era a mentalidade racista predominante na época *“As correntes da escravidão eram tudo o que apartavam os africanos de assassinar os homens brancos e estuprarem suas mulheres e filhas”*⁷⁶. Angela Davis explora mais profundamente essa questão em seu livro *“Mulheres, Raça e Classe”*, especialmente no capítulo 11, que aborda o surgimento do mito do negro estuprador.

De acordo com Alexander, mesmo com a ratificação da 14ª Emenda à Constituição, que concedia cidadania a todas as peças nascidas nos Estados Unidos, a liberdade concedida aos ex-escravizados:

“[...] provou-se ilusória. Como W. E. B. Du Bois lembra de modo eloquente, os antigos escravos tiveram “um breve momento ao sol” antes de retornarem a uma condição semelhante à escravidão. As emendas constitucionais garantindo aos afro-americanos “igualdade perante a lei” e o direito ao voto revelaram-se tão ineficazes quanto a Proclamação da Emancipação assim que uma reação branca contra a Reconstrução ganhou corpo. As peças negras viram-se, então, impotentes e jogadas em campos penais de trabalho forçado, o que era, sob muitos aspectos, pior do que a escravidão. A luz do sol deu lugar à escuridão, e o regime Jim Crow de segregação emergiu - um sistema

⁷⁶ TISCHAUSER, Leslie Vincent. **Jim Crow Laws**. Santa Barbara: Greenwood, 2012. p. 12.

que levou a condição das pessoas negras quase de volta à estaca zero, a uma casta racial subordinada.” (Alexander, 2018, pp. 59-60)

Após a Guerra Civil, o período subsequente foi caracterizado não apenas pelo encarceramento em massa de pessoas negras, mas também pela implementação das leis de segregação. O termo “*Jim Crow Laws*” refere-se às regulamentações que legalizaram a segregação racial nos estados e municípios do sul dos Estados Unidos, em vigor entre 1877 e 1965. No livro “*Jim Crow Laws*”, Tischauser explica a origem do nome “*Jim Crow*” para essas leis:

“O nome Jim Crow veio de uma apresentação de dança e música performada por um ator nos populares ‘minstrel shows’ que viajavam pelo país de 1820 à 1870. Em um destes shows itinerantes, Thomas Dartmouth ‘Daddy’ Rice, um ator branco, interpretava um escravo idoso chamado Jim Crow. Rice aparecia no palco em ‘blackface’. Ele escurecia seu rosto e mãos com cortiça queimada, vestia um macacão surrado, se arrastava pelo palco descalço e carregava um banjo. A apresentação incluía piadas e um número de música e dança performado numa versão branca do dialeto negro intitulado ‘Jim Crow’.” (Tischauser, 2012, p. 1)

Em outras palavras, Jim Crow era um personagem fictício encenado por um ator branco. A representação desse personagem refletia a percepção das pessoas brancas da época sobre os escravizados, retratando-os como indivíduos constantemente alegres, cantantes, indolentes e resignados em relação à escravidão. Jim Crow era uma parte das apresentações nos espetáculos de *minstrel*, nos quais outros personagens negros também eram representados por atores brancos. O termo “*blackface*” era usado para descrever a prática dos atores brancos de escurecerem suas peles, especialmente os rostos, com o objetivo de retratar de maneira humilhante personagens negros.

As leis de segregação racial tinham como objetivo negar a liberdade e igualdade aos afro-americanos. Ao invés de recorrer à coerção física, castigos e cativeiros, a classe dominante (ou seja, as pessoas brancas) após o término da escravidão, empregou esforços para estabelecer um sistema legal que garantisse seus privilégios raciais. Alexander utiliza o termo “controle social racializado” para descrever essas instituições racistas que asseguravam a dominação dos brancos sobre os negros, abrangendo desde a escravidão até as *Jim Crow Laws* e o encarceramento em massa. Em outras palavras, é como se os

instrumentos de coerção física, como a chibata e as correntes, tivessem sido substituídos por leis e pelo sistema prisional.

Conforme apontado por Tischauser, era de interesse da classe dominante evitar qualquer tipo de contato entre brancos e negros, e as leis Jim Crow abrangiam diversos aspectos dessa interação. A segregação racial foi legalizada em 26 estados e tornou-se uma parte intrínseca da vida cotidiana das pessoas negras. Elas residiam em bairros segregados, frequentavam restaurantes separados, eram excluídas de cemitérios destinados a pessoas brancas, não podiam frequentar as mesmas escolas e não tinham acesso aos mesmos estabelecimentos, como bares, transportes públicos, teatros, recintos esportivos, circos e hospitais. Mesmo quando compartilhavam o mesmo espaço, havia entradas e acomodações distintas para “white” (brancos) e “colored” (pessoas de cor), e em alguns casos, o acesso de pessoas negras era totalmente proibido.

De acordo com Tischauser, a classe dominante tinha diversas justificativas para a existência das leis segregacionistas. Em primeiro lugar, eles temiam que o contato entre brancos e negros fosse o primeiro passo em direção à conquista de direitos iguais para todos. Em segundo lugar, havia o receio de que a igualdade social levasse ao casamento interracial⁷⁷, o que era temido devido à concepção de “mongrelization” (mestiçagem), associada à degeneração racial e, por consequência, à degeneração moral. Em terceiro lugar, argumentava-se que as leis de segregação eram necessárias para preservar o bem-estar e a segurança da nação e das pessoas brancas, uma vez que os negros eram frequentemente estigmatizados como indivíduos repletos de vícios, tais como ignorância, criminalidade, preguiça e imoralidade sexual.

Nesse contexto, o que garantia a proteção dos brancos contra o que viam como ameaça da população negra antes da Guerra Civil era a instituição da escravidão. Com o fim da escravidão, os brancos precisaram encontrar outras maneiras de estabelecer um controle social que lhes proporcionasse proteção. As leis Jim Crow foram inspiradas nos “Black Codes”, que eram conjuntos de restrições aplicadas às pessoas negras para limitar sua liberdade e regulamentar seu comportamento, principalmente no Norte dos Estados Unidos. De acordo com Tischauser,

“[...] durante a Guerra pela Independência (1775-1783), a maioria dos estados do Norte aboliu a escravidão. Não importa onde morassem, no

⁷⁷ TISCHAUSER, Leslie Vincent. op. cit. p. 4.

entanto, os escravos libertos enfrentavam leis rígidas que os segregavam por raça – chamados Códigos Negros – limitando severamente sua conduta e comportamento. A maioria dos estados impedia que negros livres votassem, participassem de júris ou testemunhassem contra brancos em tribunais. Crianças negras livres nos estados do Norte recebiam sua educação em escolas segregadas, condenados negros livres cumpriam suas penas em prisões segregadas e negros livres que morriam eram enterrados em cemitérios segregados. As leis que segregavam americanos livres por raça existiam muito antes da era de Jim Crow.” (Tischauser, 2012, p. 3)

É crucial destacar que a supremacia branca e o racismo permeavam todo o país, tanto no Norte quanto no Sul, ainda que se manifestassem de formas distintas. Após a abolição da escravidão, os nortistas buscaram meios legais para manter uma “distância segura” (segundo seus critérios racistas) entre negros e brancos.

As *Jim Crow Laws* instituíram o que em inglês é conhecido como “*southern way of life*”, que pode ser traduzido como “*modo de vida sulista*”. Segundo Tischauser, sempre que o governo propunha alguma mudança em direção a uma maior igualdade racial, a oposição se fazia ouvir com veemência. Foi nesse período que essa oposição foi se tornando mais violenta. No final da década de 1860 e início dos anos 70, assistimos à formação de grupos terroristas supremacistas, como a *Ku Klux Klan* (KKK), que se dedicaram a obstruir qualquer reforma que pudesse proporcionar assistência ou maior igualdade para os negros. A violência não se limitou a organizações como a KKK, nem se restringiu ao final do século XIX.

Seria um erro pensar que o racismo nos Estados Unidos se limitou ao Sul devido aos latifúndios algodoeiros escravistas. Tischauser (2012) até menciona em seu livro como as Leis Jim Crow foram inspiradas nos chamados “*black codes*” do Norte do país. Na verdade, o racismo estava tão difundido que gerou conflitos internos entre a população em geral. A opressão não era apenas realizada pela elite branca, mas também por cidadãos brancos comuns que, influenciados pela cultura racista da época, direcionaram seu ódio e preconceito contra a população negra em vez de reconhecer sua própria exploração. Os linchamentos realizados em público nos levam a questionar o caráter espetacular que a supremacia branca atribuía às mortes de pessoas negras.

A abolição não eliminou as hierarquias raciais que haviam sido estabelecidas durante o período escravista. Enquanto a escravidão foi abolida, o racismo persistiu e, de

fato, o fim da escravidão deu origem a novas manifestações de preconceito racial. A segregação institucionalizada que surgiu após a abolição transformou a vida cotidiana das pessoas negras em uma batalha literal por sua sobrevivência. Como Tischauser destaca em seu trabalho, os afro-americanos eram tratados como cidadãos de segunda classe, relegados a espaços e condições de segunda classe. A segregação racial institucionalizada tinha como objetivo manter as pessoas negras “em seu lugar”, ou seja, em uma posição subalterna e marginalizada de várias maneiras, seja no espaço geográfico ou, como veremos mais adiante, na esfera cultural.

Alexander destaca em sua obra que “*Não se pode subestimar a importância da raça na estrutura fundamental da sociedade americana*” (Alexander, 2018, p. 65). A violência e a discriminação constantemente deixavam claro que as pessoas negras não eram bem-vindas nos espaços públicos e na vida dos Estados Unidos. Alexander enfatiza o quão profundamente o racismo se enraizou no imaginário social, observando que a segregação racial se tornou um “modelo mental” no Sul dos Estados Unidos⁷⁸. Frantz Fanon aborda essa questão em sua obra “*Pele Negra, Máscaras Brancas*”⁷⁹, que é um clássico dos estudos anticoloniais. Fanon destaca como a colonização gera complexos tanto nos colonizadores quanto nos colonizados: os colonizadores acreditam firmemente em sua superioridade, enquanto os colonizados internalizam um sentimento de inferioridade, muitas vezes imposto de forma coercitiva. A colonização vai além da mera subjugação material de um povo; ela também apaga a ancestralidade dos colonizados, forçando-os a assimilar a cultura, língua, religião e conhecimento do colonizador.

Isso significa que os colonizados, neste caso específico as pessoas negras trazidas da África para os Estados Unidos e seus descendentes, não são reconhecidos como portadores de suas próprias culturas, saberes e tradições. De acordo com Fanon (2008), eles são despojados de sua cultura e civilização pela colonização, que os enxerga através da lente do racismo, ou seja, como seres inferiores.

Assim, compreendendo as formas de opressão enfrentadas pelas pessoas negras, a consolidação da supremacia branca e a institucionalização da segregação racial baseada em premissas racistas (geralmente generalizantes), podemos entender os processos que

⁷⁸ ALEXANDER, Michelle. op. cit. p. 71.

⁷⁹ FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

levaram à construção da imagem das pessoas negras na mídia dos Estados Unidos no início do século XX.

3. Organizações e movimentos negros

Em meio a esse ambiente desfavorável, começaram a surgir organizações que lutam pelos direitos da população afro-americana. Em 1909, a NAACP – *National Association for the Advancement for Colored People*⁸⁰ – foi fundada por progressistas brancos e pelo historiador e sociólogo W.E.B. DuBois, para lutar no sistema legal pelos direitos civis e contra a discriminação racial na educação, nos serviços públicos e no mundo do trabalho. Em 1925, A. Philip Randolph, um socialista negro, fundou o primeiro sindicato de trabalhadores negros, o *Brotherhood of Sleeping Car Porters*⁸¹. Através da ação do Partido Comunista Americano, entre os anos de 1931 e 1937, a Suprema Corte dos Estados Unidos revogou as condenações de nove jovens negros que foram injustamente condenados por estupro⁸².

Fundado em 1942, o CORE – *Congress of Racial Equality*⁸³ – tinha como objetivo levar a igualdade para todos, independente de raça, credo, sexo, idade, deficiência, orientação sexual, religião ou herança étnica.

A primeira ação legal que conseguiu um parecer favorável à população negra na Suprema Corte foi o caso *Brown vs. Board of Education*⁸⁴, em 1955, os magistrados revogaram a decisão proferida no caso *Plessy vs. Ferguson* e proibiram a existência de escolas segregadas.

Em 1955, a morte de um jovem negro de Chicago, Emmett Till, em Mississippi, se tornou um símbolo da injustiça racial nos Estados Unidos. Till, com 14 anos de idade,

⁸⁰ Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor.

⁸¹ Fraternidade de Porteiros nas Ferrovias.

⁸² Sobre o caso *Scottsboro Boys*, o site *Black Past* possui informações pertinentes. Disponível em: <<http://www.blackpast.org/aah/scottsboro-boys-trial-and-defense-campaign-1931-1937>>.

⁸³ Congresso para a Igualdade Racial.

⁸⁴ ESTADOS UNIDOS. Suprema Corte dos Estados Unidos. *Brown v. Board of Education of Topeka*, nº1. Impetrante: Oliver Brown. Inquirido: secretaria de Educação de Topeka. 9 – 11 de dezembro de 1952. Disponível em: <<https://www.oyez.org/cases/1940-1955/347us483>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2022.

foi acusado de ter assediado Carolyn Bryant⁸⁵. O marido de Carolyn, Roy, junto com seu meio-irmão, J. W. Milam, se dirigiram à casa dos familiares do rapaz e o sequestraram. Roy e J. W. o levaram para próximo do rio, onde o despiram e amarraram-no em um pesado ventilador para algodão, com arames. Surraram seu corpo, atiraram em sua cabeça e jogaram o corpo no rio, que só foi encontrado três dias depois. Por pedido de Mamie Bradley, a mãe de Emmett, seu corpo foi transladado para Chicago, onde foi exibido em caixão aberto, mostrando a todos os que acontecera com o seu filho. Essa tragédia serviu como estopim para a multiplicação de ações contra a segregação racial.

Em dezembro de 1955, Rosa Parks foi presa por não se levantar de um assento reservado para brancos em um ônibus público em Montgomery, no estado do Alabama. A prisão de Rosa Parks desencadeou uma campanha de boicote contra a segregação nos ônibus públicos de Montgomery. Um dos líderes do boicote aos ônibus era o pastor batista Martin Luther King Jr. MLK utilizava como táticas para a luta pelos direitos civis a não-violência, preconizada por Mahatma Gandhi, e a desobediência civil. Em 1957, King fundou a SCLC – *Southern Christian Leadership Conference*⁸⁶.

Em 1960, a estudante Ella Baker fundou o SNCC – *Student Nonviolent Coordinating Committee*⁸⁷ -, na Shaw University, em Raleigh, Carolina do Norte. A SNCC fazia o uso de campanhas de ocupações de restaurantes e serviços públicos segregados. Em 1961, como forma de romper com a segregação no transporte público, os membros da CORE organizaram as *Freedom Rides*⁸⁸, onde levaram mais de 500 pessoas negras e brancas juntas em viagens de ônibus em todo o estado da Carolina do Norte, porém a polícia e grupos racistas responderam com brutalidade contra essas iniciativas, como em Anniston, Birmingham e Montgomery, no estado do Alabama.

Com o aumento das ações pró direitos civis, o Departamento de Justiça documentou, de junho a agosto de 1963, mais de 1.412 manifestações, incluindo marchas e ocupações. Em agosto do mesmo ano, o CORE, NAACP, SNCC, SCLC em conjunto com vários sindicatos organizaram a *Great March on Washington*, que teve mais de 200

⁸⁵ Após 63 anos, o caso foi reaberto, depois que Carolyn confessou que cometera perjúrio. Disponível em < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/12/internacional/1531418542_061754.html >

⁸⁶ Conferência de Liderança Cristã do Sul.

⁸⁷ Comitê Estudantil Coordenado de Não-violência.

⁸⁸ Viagens da Liberdade.

mil pessoas, em frente ao Memorial a Lincoln, reivindicando trabalho, liberdade, justiça social e o fim da segregação racial.

Em 1964, o CORE, SNCC e NAACP organizaram o *Freedom Summer*, onde ajudaram a população negra que vivia nos estados sulistas a tirarem título de eleitor e protestarem contra a discriminação racial. Com a aprovação do *Civil Rights Act*, em 2 de julho de 1964, pelo Congresso e o Senado, a segregação na educação e nos serviços públicos estavam proibidas. Devido a ação de Luther King, ele foi agraciado com o Prêmio Nobel de Paz, no mesmo ano.

Infelizmente, em fevereiro de 1965, uma das lideranças mais influentes do movimento negro, Malcolm X, foi assassinado em Nova Iorque, na sede da OAAU – *Organization of Afro-American Unity* –, que fora fundada por Malcolm, por três membros da *Nation of Islam*, grupo que fizera parte até 1964. O Congresso e Senado aprovaram, em agosto, o *Voting Right Act*, que proibia a discriminação racial no processo eleitoral. Ao adotar uma postura mais crítica com relação a participação dos EUA, na Guerra do Vietnã, King começou a ser investigado pelo FBI, sob ordem de John Edgar Hoover.

Em meio as tensões provocadas pela morte de Malcolm X e a campanha de difamação contra Luther King, começa a surgir o pensamento de “autodefesa” armada contra as ações brutais da polícia e de grupos racistas, além da necessidade de organização autônoma e orgulho na cultura e tradição afro-americana. Em outubro de 1966, na Califórnia, os estudantes Huey P. Newton e Bobby Seale fundaram o *Black Panther Party for Self-Defense*⁸⁹. Rapidamente, o movimento “*Black Power*”⁹⁰ começa a proliferar e ganhar mais espaço entre as comunidades negras.

Em 1968, Luther King foi convidado a visitar uma greve de servidores da limpeza pública da cidade de Memphis, no Tennessee. Ao sair do hotel, momentos antes da marcha, Luther foi assassinado. Depois de 18 anos, durante o governo Reagan, foi instituído o feriado nacional em homenagem a Luther King, porém apenas em 1993, foi cumprido em todos os estados dos EUA.

⁸⁹ Fundado em outubro de 1966, o Partido dos Panteras Negras era um movimento étnico-político, de ideologia marxista, que tinha como objetivos a contemplação de um poder negro e a defesa da sociedade afro-americana dos problemas sociais e embates com a polícia na década de 1960.

⁹⁰ *Black Power* pode ser compreendido como a influência direta de discursos sobre reação política étnica, com sua força mais significativa entre o final dos anos 1960 e partes da década de 1970, nos EUA, representando mais uma expressão cultural e de conduta que uma organização política.

CAPÍTULO II

Quadrinhos

1. A indústria dos quadrinhos nos EUA

Embora as histórias em quadrinhos possuam sua origem na civilização europeia, através do surgimento das técnicas de reprodução gráfica que proporcionaram a junção das figuras com as imagens, foi nos EUA que elas se popularizaram e receberam o formato que chegou até nós.

Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Hanaque Campos⁹¹, foi graças às grandes empresas jornalísticas estadunidenses (*syndicates*), ao fim do século XIX, que as histórias em quadrinhos conseguiram sua autonomia, fazendo com que criassem uma expressão própria, tornando-os um fator para a ampliação da venda de jornais⁹². Sendo publicada aos domingos, *The Yellow Kid*⁹³ – O Garoto Amarelo – tornou-se uma grande atração do jornal *New York World*. Através da disputa entre os grandes grupos jornalísticos, os quadrinhos obtiveram um grande desenvolvimento na criação das histórias, porém não eram considerados como uma nova manifestação de arte.

Para analisar a indústria de quadrinhos estadunidense é necessário compreender o conceito de indústria cultural e suas ramificações. De acordo com Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva, indústria cultural é:

“[...] a produção e disseminação de produtos culturais para o consumo em massa, ou seja, o consumo de um grande número de pessoas em diferentes lugares, independente das particularidades culturais. Tal produção é realizada em geral pelos meios de comunicação e está interligada à atividade industrial propriamente dita. Jornais, revistas periódicas, programas de TV, livros, revistas em quadrinhos, músicas, filmes são exemplos de produtos culturais que passaram a fazer parte da sociedade de consumo, surgida nas primeiras décadas do século. Nesse momento, os Estados Unidos apareceram

⁹¹ Maria de Fátima Hanaque Campos é bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1981); Mestra em História da Arte pela Universidade de São Paulo (1990) e Doutora em História da Arte pela Universidade do Porto (2004).

⁹² CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque; LOMBOGLIA, Ruth. “HQ: uma manifestação da arte”. IN: LUYTEN, Sonia M. Bibe (org). **História em quadrinhos: leitura crítica**. Edições Paulinas. 1984.

⁹³ Criado por Richard F. Outcault, *The Yellow Kid* teve sua primeira publicação em 5 de maio de 1895, porém com o título de *At the Circus in Hogan's Alley*.

como principal produtor e divulgador do que ficou conhecido como cultura de massa. A cultura de massa, por sua vez, é o produto da indústria cultural, e não pode existir sem os meios de comunicação de massa. De início essa cultura era constituída por produtos feitos especificamente pelos meios de comunicação para o grande público, como o romance de folhetim, o teatro de revista, a opereta, o cartaz. A indústria cultural surgiu com a industrialização, com os primeiros jornais de grande tiragem, e logo gerou a cultura de massa, que se instalou apenas quando já existia a sociedade de consumo.” (Silva; e Silva, 2009. p. 225-226)

No decorrer da segunda metade do século XIX, ocorreu o estabelecimento das duas condições essenciais para a existência da indústria cultural: a economia de mercado e a sociedade de consumo. Os produtos culturais, que anteriormente possuíam apenas valor de uso, passaram a ser produzidos para atender às demandas de uma sociedade baseada no mercado, adquirindo um novo caráter, o valor de troca, similar a qualquer outro objeto comercializável. Essa nova concepção da cultura como uma mercadoria a ser negociada no mercado é conhecida como reificação ou coisificação. No entanto, foi somente durante o século XX que a cultura de massa se consolidou, caracterizada pela produção de bens culturais destinados ao consumo por um público amplo.

De acordo com Jean-Paul Gabilliet⁹⁴, entre 1936 e 1939, as histórias em quadrinhos se estabeleceram como um dos produtos editoriais mais populares, devido a três fatores: variedade de temas, aumento do número de editoras e o surgimento do Superman, o primeiro super-herói.

Durante os quatro anos, apesar do surgimento de novos gêneros em revistas ilustradas, houve uma contínua e, em certa medida, ampliada reimpressão dos quadrinhos de *syndicates*. Em 1934, os sindicatos foram os pioneiros na publicação de revistas em quadrinhos. No entanto, em 1936, os *pulps* também adotaram esse formato. Essa evolução ocorreu porque os editores começaram a ver essa nova forma de publicação sob uma perspectiva diferente. A reimpressão das tirinhas de jornais em revistas era uma maneira fácil para os sindicatos lucrarem com materiais previamente utilizados.

No período de 1933 até 1939 ocorreu o surgimento de um número exponencial de editoras de quadrinhos. Se, em 1933, eram apenas 3 editoras, ao término de 1939, esse

⁹⁴ GABILLIET, Jean-Paul. “*The Beginnings of na Industry: Comics Magines (1936 – 1940)*”. IN: *Of Comics and men: a cultural history of American comics book*. Tradução de Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. pp. 31-38.

número saltaria para 322. Em seu livro, “*A identidade secreta dos super-heróis: a história e as origens dos maiores sucessos das HQs: do Super-homem aos Vingadores*”⁹⁵, Brian J. Robb argumenta que a produção dos quadrinhos era feita em uma escala artesanal, porém organizada seguindo um padrão de uma fábrica:

“Um estúdio artístico funcionava como uma linha de montagem, com artistas em fileiras diante de pranchetas, trabalhando em prédios lúgubres de aluguel baixo nas áreas mais baratas de Nova York, um deles desenhando a lápis (layout) e outro cobrindo com nanquim (arte-final), alguém colorindo (o colorista) e outra pessoa adicionando o texto nos balões (o letrista). Cada página percorria essa linha de produção, era acrescentada e, a cada estágio, ficava cada vez mais próxima do produto final. ‘Nós fizemos gibis praticamente da mesma forma que a Ford fazia carros’, disse Eisner.”

(Robb, 2017. p. 49)

Por mais que o gênero *Pulp* fosse bastante popular, em maio de 1938, seu maior rival surgiu. Em *Action Comics #1*, da *Detective Comics Inc. – DC* –, o público viu surgir um novo tipo de herói, o Superman, criado por Jerome Siegel e Joseph Shuster. Embora tivesse sido desacreditada por Harry Donenfeld, um dos donos da *DC*, a *Action Comics* se tornou um sucesso de vendas desde sua quarta edição, tendo sua tiragem ampliada de 2 mil cópias para 5 mil em poucos meses e reconhecida pelos leitores como “a revista do Superman”.

O surgimento do Superman trouxe à tona um novo gênero de quadrinhos: o de combatentes do crime fantasiados. Em um período de um ano, as principais editoras do mercado possuíam, no mínimo, um super-herói próprio. A multiplicação de super-heróis, que teve início em 1939, demonstra uma conciliação entre as revistas de quadrinhos e os seus leitores. Em apenas um ano, os combatentes fantasiados tornaram-se os protagonistas das revistas em quadrinhos graças ao seu potencial visual e gráfico. As histórias estreladas por esse tipo de personagem captavam mais interesse por parte dos leitores do que as contrapartes não-ilustradas nos *pulps*.

Com a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial, fez com que ocorresse uma nova ampliação no número de editoras de quadrinhos. Os principais fatores para o crescimento do setor foram a racionalização, extensão e criação de canais de distribuição;

⁹⁵ ROBB, Brian J. **A identidade secreta dos super-heróis: a história e as origens dos maiores sucessos das HQs: do Super-homem aos Vingadores**. Trad. André Gordirro. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

diminuição da relutância dos jornaleiros, merceeiros e farmacêuticos em disponibilizarem revistas de quadrinhos para venda; progressivo aumento de poder aquisitivo na segunda metade dos anos 1930, que permitiu que mais pessoas pudessem gastar dinheiro com supérfluos.

Durante a Segunda Guerra Mundial, ocorreu um período de crescimento contínuo para a indústria de quadrinhos. O número de títulos começou a se expandir constantemente, os conteúdos se tornaram cada vez mais diversos e os personagens recorrentes se multiplicaram nas revistas de quadrinhos. Essa forma de mídia deu origem a uma indústria que gerou uma receita considerável e passou a ser distinta dos quadrinhos de jornal e *pulps*, sendo prontamente reconhecida pelo público como tal.

O contexto social e econômico da época de guerra - com o aumento da renda familiar e a redução da disponibilidade de bens de consumo duráveis - impulsionou as histórias em quadrinhos e todas as formas de entretenimento de massa em praticamente todos os aspectos e propósitos. A ascensão das revistas ilustradas foi impulsionada tanto pelo ímpeto da indústria emergente antes da guerra quanto pelas circunstâncias históricas, econômicas e sociológicas relacionadas ao conflito, que moldaram o tamanho, a composição e os gostos dos leitores.

“No auge da guerra, os quadrinhos apresentavam várias centenas de super-heróis masculinos e femininos. Eles eram tão populares que os editores achavam difícil atender à demanda. De 22 em 1939, o número de novos lançamentos saltou para 697 em 1940, 832 em 1941, 934 em 1942, 1051 em 1943, e estabilizou temporariamente em torno de 1125 em 1944 e 1945. Único efeito real das medidas de racionamento de papel iniciadas em 1943 foi a queda no número de páginas por revista, que na maioria das vezes encolheu de sessenta e oito para sessenta ou de cinquenta e duas para trinta e seis páginas, por um preço inalterado”. (Gabilliet, 2010. p. 40)

O auge comercial da indústria de quadrinhos ocorreu nos sete anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial. Durante esse período, o número de lançamentos e tiragens atingiu alturas nunca vistas. No entanto, o apetite aparentemente insaciável do público jovem por histórias em quadrinhos levou a um boom econômico e a uma maior visibilidade na mídia, mas também resultou na estigmatização das revistas de quadrinhos como uma das principais fontes dos males que afligiam a juventude americana.

O sucesso das histórias de vaqueiros no pós-guerra não foi um acaso nem resultado de sofisticadas estratégias de marketing. Sua popularidade se deveu à sua capacidade de evocar sentimentos patrióticos entre o público americano. A maioria dos faroestes da época girava em torno da luta contra índios e bandidos, construindo a narrativa em torno do tema da “construção do Oeste” como um espaço mítico e nacional no século XIX. O interesse dos americanos por *westerns* se manteve firme ao longo de um quarto de século, desde o início da Depressão até a primeira década da Guerra Fria.

A partir de 1946, em meio às ansiedades coletivas do início da Guerra Fria, as várias críticas dispersas e heterogêneas direcionadas às revistas de quadrinhos desde o final dos anos 1930 gradualmente se uniram em um pânico moral, destacando a suposta influência delas na indução de comportamentos criminosos. As revistas de quadrinhos foram então usadas como bodes expiatórios, sendo apontadas como uma das principais fomentadoras da delinquência juvenil, um dos principais temores da sociedade pós-guerra, amplamente divulgado pela mídia e pelas autoridades.

O clima de anticomunismo exagerado durante esse período e as ansiedades coletivas associadas a ele, especialmente em relação à delinquência e à energia nuclear, deram origem a uma série de quadrinhos amplamente esquecidos. No entanto, os panfletos de propaganda anticomunista lançados por diversos grupos de pressão são de grande interesse para os historiadores culturais. Entre eles, destaca-se “*Is This Tomorrow? America Under Communism*”, uma história em quadrinhos que retrata a suposta tomada comunista do governo americano. Publicada por uma pequena editora católica em Minnesota em 1948, quatro milhões de cópias foram distribuídas em todo o país por meio de diversos canais da Igreja Católica americana, como paróquias, clubes juvenis, escoteiros e outros grupos. Além disso, foram feitas adaptações estrangeiras para países como Austrália, Quebec e Turquia.

Embora a indústria tenha conseguido se recuperar dos expurgos enfrentados por Hollywood e pela emergente indústria da televisão, ela entrou em um longo período de declínio econômico a partir de 1953, que só se estabilizaria no início dos anos 1960. Em 1953, a publicação de uma revista em quadrinhos pela *Education Comics (EC)*, que apresentava uma história sobre o Papai Noel divorciado, provocou a ira do estado de Massachusetts. O escândalo cresceu rapidamente e se tornou um dos elementos que levaram o Subcomitê de Delinquência Juvenil do Comitê Judiciário do Senado a agendar audiências sobre a indústria de quadrinhos na primavera de 1954. A cobertura jornalística

das audiências retratou uma imagem negativa das revistas de quadrinhos e daqueles envolvidos na indústria.

Em resposta a uma reação crescente por parte dos varejistas, John Goldwater, dono da *Archie Comics*; Jack Liebowitz, cofundador da *DC Comics*; Martin Goodman, fundador da *Marvel Comics*⁹⁶; e Leon Harvey, dono da *Harvey Comics*, decidiram estabelecer a *Comics Magazine Association of America (CMAA)* em setembro de 1954. A *CMAA* era uma associação comercial cujos membros eram obrigados a aderir a um código de autorregulamentação baseado no *Hays Code* da indústria cinematográfica. Esse código, conhecido como *Comics Code Authority (CCA)*, era muito mais restritivo do que seu equivalente em Hollywood.

Três editoras se recusaram em fazer parte da *CMAA*. A *Dell Comics*, que sempre negou veementemente ter qualquer semelhança com as publicações que foram alvo dos ataques durante as audiências do Senado, rejeitou categoricamente qualquer associação com empresas que cederam ao comercialismo excessivo. Essa postura não deixou de ser irônica, considerando que a *Dell* também produzia diversos folhetos cujas capas e títulos frequentemente eram provocativos e nada sutis. *Gilberton*, conhecida pela linha de quadrinhos *Classics Illustrated*, que era um sucesso constante desde a guerra, também optou por não se juntar à *CMAA*. A editora recusou-se a correr o risco de prejudicar a imagem educacional de suas publicações ao se associar a editoras que estavam envolvidas em polêmicas. A *EC* também não fazia parte da *CMAA*, pelo menos inicialmente. William Gaines, proprietário da *EC*, considerava o código de autocensura uma farsa hipócrita da qual ele não queria fazer parte de forma alguma. Devido a essa posição, as revistas da *EC* não possuíam o selo de aprovação do *Comics Code*, o que afetou negativamente suas vendas. Eventualmente, Gaines acabou se juntando à *CMAA* na esperança de salvar sua linha de quadrinhos. Por outro lado, *Dell* e *Gilberton* não foram prejudicadas pela sua não associação à *CMAA* durante a segunda metade da década de 1950. *Dell*, em particular, representava praticamente um terço do volume total de vendas do setor na época.

Após a implementação do *Comics Code*, a produção geral de quadrinhos sofreu uma redução significativa e várias editoras entraram em declínio. No entanto, entender o verdadeiro impacto econômico desse código requer uma análise mais abrangente. Muitos

⁹⁶ Embora o nome “*Marvel*” só venha a ser adotado anos mais tarde, o conglomerado de editoras e subsidiárias de Martin Goodman pode ser denominado dessa forma, devido a revista *Marvel Mystery Comics #1*, publicada em outubro de 1939, sendo considerada a primeira revista do Universo Marvel.

autores abordaram essa questão de maneira simplista, focando apenas na censura como o fator principal que levou ao fechamento de muitas editoras. Embora essa visão possa parecer razoável à primeira vista, é insuficiente quando buscamos conclusões mais abrangentes sobre a reconfiguração da indústria após essa convulsão.

Para compreender completamente as consequências do *Comics Code*, devemos levar em conta outros fatores, como mudanças nos interesses do público, avanços tecnológicos, pressões sociais e econômicas, entre outros. A indústria de quadrinhos estava em constante evolução, e o *Comics Code* foi apenas uma das várias forças que moldaram sua trajetória. A diminuição na produção de quadrinhos e o declínio de algumas editoras foram, sem dúvida, impactados pelo CCA, mas não podemos atribuir exclusivamente a ele todas as mudanças no cenário dos quadrinhos naquele período. A análise mais completa do impacto econômico da CMAA requer uma abordagem mais ampla e uma consideração cuidadosa de todos os fatores envolvidos.

Cerca de 2.719 histórias em quadrinhos foram publicadas com data de capa entre janeiro e dezembro de 1954, embora existam algumas edições cuja existência é incerta. Essas revistas estavam disponíveis nas bancas entre outubro de 1953 e setembro de 1954. Quando analisamos o número de lançamentos por editora, o mercado pode ser dividido em quatro tipos de participantes⁹⁷, listados em ordem crescente de dimensão:

_ vinte e três micro editoras, que combinadas, tinham publicado 430 revistas de quadrinhos (15,8 %);

_ nove editoras pequenas – *ACG*, *Ace*, *Ajax*, *EC Gleason*, *Magazine Enterprises*, *Prize*, *Stanmor* e *Toby* –, que, anualmente, tinham publicado entre 53 e 77 revistas em quadrinhos, totalizando 587 publicações (21,6 %);

_ cinco editoras médias – *Harvey* (178 publicações), *Charlton* (125), *Quality* (121), *St. John* (112) e *Archie* (68) –, que, somadas, corresponderiam a 604 revistas (22,2 %);

_ três editoras grandes – *Marvel* (379), *Dell* (373) e *DC* (341) – cuja soma era de 1.093 publicações (40,4 %).

⁹⁷ GABILLIET, Jean-Paul. “*Decline and Rebirth (1955 -1962)*”. IN: _____. *Of Comics and men: a cultural history of American comics book*. Tradução de Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. pp. 59-74.

Os números mencionados acima referem-se ao número de lançamentos, não às tiragens. Embora possa haver uma correlação entre o número de lançamentos e a circulação para a maioria das editoras, é importante notar que uma editora como Archie provavelmente ficaria em quarto lugar, atrás dos três principais concorrentes, em termos de circulação total, apesar de ter lançado apenas 68 histórias em quadrinhos com datas de capa em 1954. Isso destaca como o sucesso de uma editora não está estritamente ligado ao número de lançamentos, mas também à popularidade e aceitação do público em relação às suas publicações.

Após a criação do *Comics Code*, as oito maiores editoras não foram imediatamente afetadas, com exceção de duas delas que não chegaram à década de 1960: a *Quality*, que foi adquirida pela *DC* no final de 1956, e a *St. John*, que reduziu gradualmente sua produção até encerrar em 1958. Por outro lado, as editoras menores foram impactadas de forma mais significativa e previsível: com exceção da *Prize* e *ACG*, que conseguiram se manter até 1963 e 1967, respectivamente, a maioria delas fechou sucessivamente. *Toby* e *Stanmor* encerraram suas atividades em 1955, seguidas por *Ace*, *EC* e *Gleason*, em 1956, e *Ajax*, *Magazine Enterprises* e *St. John*, em 1958.

O ônus foi particularmente pesado para os editores menores, pois muitos deles publicavam quadrinhos como uma fonte de lucro extra, mas não estavam dispostos a enfrentar o risco de um boicote comercial. Além disso, outras pequenas editoras surgiram após a guerra com o objetivo de lucrar com o que parecia ser um boom contínuo de vendas, mas não conseguiram se manter no mercado. O *Comics Code* exerceu uma influência significativa no setor, levando ao fechamento de várias editoras menores enquanto as maiores conseguiram se manter e se adaptar às mudanças.

Durante a primeira metade da década de 1950, os super-heróis haviam se tornado um gênero secundário, uma subcategoria de histórias de aventuras, assim como histórias de selva e aviação, que foram fundamentais para o surgimento da indústria de quadrinhos no final da década de 1930. Exceto pelos três pilares da *DC* - Superman, Batman e Mulher Maravilha - que mantiveram uma popularidade duradoura, mas não excepcional, os demais super-heróis estavam em declínio. Entre 1950 e 1952, o gênero alcançou seu ponto mais baixo, com todas as tentativas de publicar novos materiais de superaventura falhando.

O ano de 1953 foi um ponto crítico com a morte da editora Fawcett, o que levou ao cancelamento de todos os títulos do Capitão Marvel, e ao lançamento da série de televisão “*The Adventures of Superman*”. A *Marvel* tentou lucrar com o sucesso do programa de TV e publicou novas histórias estrelando suas grandes estrelas do passado, como *Captain America Comics*, *The Human Torch* e *Sub-Mariner Comics*, que estrearam em 1954. No entanto, o ímpeto desses personagens foi interrompido pela crise do *Comics Code*.

Editoras menos conhecidas, como *Sterling*, *Magazine Enterprises* e *Farrell*, também fizeram tentativas semelhantes de reviver seus super-heróis, mas essas iniciativas se mostraram igualmente decepcionantes diante das restrições impostas pelo *Comics Code*. A introdução de uma versão modernizada do Flash, na *Showcase #4*⁹⁸, é mais significativa como um símbolo retrospectivo do que como um evento isolado. Embora seja verdade que o primeiro super-herói da nova geração, *J’Onn J’Onzz*, o Caçador de Marte, tenha aparecido quatro meses antes do Flash, em uma história de backup discreta em *Detective Comics #225*⁹⁹, a nova encarnação do Flash não se tornou uma sensação imediata. De fato, levaram dois anos até que ele finalmente recebesse seu próprio título.

Em comparação com os padrões anteriores a 1955, quando qualquer novo gênero era imediatamente adotado por seus concorrentes, o surgimento do novo Flash foi considerado um evento menor. Sua relevância cresceu ao longo do tempo, tornando-se um marco importante na história dos quadrinhos, mas inicialmente não causou um impacto imediato e avassalador como muitos outros personagens e conceitos anteriores. O valor simbólico da introdução do novo Flash está no seu papel como precursor da nova geração de super-heróis, que gradualmente moldou o futuro da indústria de quadrinhos.

O sucesso do renascimento dos super-heróis pode ser atribuído a várias razões significativas. Em primeiro lugar, a corrida espacial no final da década de 1950 proporcionou um contexto propício para uma nova admiração por heróis e indivíduos notáveis. As façanhas de Yuri Gagarin provaram que um comunista poderia ser um genuíno herói dos tempos modernos e da ciência. A cultura popular americana redescobriu o mito do heroísmo americano, que estava enfrentando o declínio do gênero *western*. Esse ressurgimento de interesse forneceu nova relevância aos super-heróis.

⁹⁸ Outubro de 1956.

⁹⁹ Novembro de 1955.

Em segundo lugar, o sucesso duradouro de Superboy levou os editores da *DC* a criar personagens baseados no estereótipo do adolescente, apresentado em séries de televisão e comédias de Hollywood. Nesse período, em que o consenso social ainda estava enraizado em normas conservadoras (o *CCA* garantiu que o conteúdo dos quadrinhos permanecesse de acordo com essas normas), os novos super-heróis se tornaram modelos de indivíduos que obedeciam às normas sociais e estavam empenhados em preservar o *status quo*.

Além disso, a *DC* decidiu atualizar a arte e as capas de suas revistas, introduzindo um sistema embrionário no qual um personagem principal se associava a um ilustrador de qualidade (ex. Carmine Infantino e o *Flash*; Curt Swan e o *Superman*; e Joe Kubert com o *Hawkman*). Essa abordagem era semelhante ao auge da *EC* no início dos anos 1950, onde artistas renomados desempenhavam um papel importante. Essa mudança de estratégia deu aos super-heróis uma aparência mais moderna e atrativa para o público.

Esses fatores combinados contribuíram para o sucesso do renascimento dos super-heróis, permitindo que eles se tornassem mais relevantes e populares na indústria de quadrinhos, proporcionando uma nova era de sucesso para o gênero.

O ponto de virada para os quadrinhos foi tanto estético quanto conceitual. As novas histórias e heróis romperam com o modelo de produção em série que havia atormentado os quadrinhos por anos (embora a *EC* tenha sido uma exceção em seu apogeu). Uma clara indicação das mudanças em andamento foi a introdução, pelo editor Mort Weisinger, de uma página de cartas nos títulos estrelados pelo Superman em 1958. Essa prática, até então incomum nos quadrinhos, rapidamente se espalhou pela linha da *DC* e foi adotada por outras editoras. Ao dedicar uma página para as opiniões dos leitores sobre a revista, surgiu uma nova forma de proximidade entre leitores e editores.

No entanto, apesar dessas mudanças significativas, a *DC* não estava destinada a se tornar o principal representante da nova era que os historiadores dos quadrinhos chamam retrospectivamente de “A Era *Marvel*”. Essa era, marcada por uma abordagem mais realista, personagens complexos e histórias conectadas, foi inaugurada pela *Marvel Comics* e liderada por Stan Lee e seus colaboradores. A *Marvel* trouxe uma inovação ousada que revolucionou a indústria dos quadrinhos e cativou o público com suas narrativas mais profundas e envolventes.

Embora a *DC* tenha implementado mudanças notáveis, a *Marvel* acabou assumindo a dianteira e deixando sua marca duradoura no mundo dos quadrinhos, consolidando uma nova abordagem que influenciaria toda a indústria e redefiniria o conceito de super-heróis para sempre.

Desde 1945, Stan Lee atuava como o editor de quadrinhos na empresa de Goodman. Ele era primo da esposa de Goodman e trabalhava para ele desde 1939. Em 1957, quando a empresa enfrentava dificuldades, Lee encontrou Jack Kirby, cocriador do Capitão América, em busca de trabalho freelance em seus escritórios. Lee deu carta branca a Kirby para reformular a linha de quadrinhos que ele editava e, como resultado, Kirby começou a produzir uma série impressionante de histórias curtas de fantasia, muitas delas estreladas por monstros extraterrestres.

Paralelamente a Kirby, outro grande desenhista associado à *Marvel* foi Steve Ditko. Ele sobreviveu à demissão em grande escala de 1957 e passou a produzir histórias com protagonistas envolvidos em situações sobrenaturais ou inusitadas. O estilo poderoso e expressivo de Kirby contrastava perfeitamente com o trabalho de linhas fluidas e tensas de Ditko. Esses dois ilustradores se tornaram os pilares da *Marvel*, enquanto Carmine Infantino, Gil Kane e Joe Kubert se destacavam como principais artistas da *DC*.

Até o verão de 1961, a *Marvel* estava essencialmente produzindo títulos de fantasia que continham contos. No entanto, em agosto, lançaram o *Fantastic Four #1*, o primeiro título da *Marvel* estrelado por super-heróis em mais de seis anos. O ano seguinte testemunhou a criação sucessiva de personagens icônicos, como *The Incredible Hulk*, *Thor* e, no verão, *The Amazing Spider-Man*. Todos foram desenhados por Kirby, com exceção do Homem-Aranha, cujo talento ficou a cargo de Ditko. Esses personagens coloridos viveram aventuras repletas de ação de alta potência, combinada com o realismo das novelas, formando o núcleo de um universo gráfico e narrativo que trouxe um novo fôlego à *Marvel* e revitalizou o gênero dos super-heróis na indústria americana de quadrinhos.

No início da década de 1960, os super-heróis não eram mais vistos como um gênero de vida curta, mas sim como símbolos do início de grandes mudanças entre os leitores de quadrinhos. Nesse período, houve uma renovação na *DC* e uma surpreendente ressurreição na *Marvel*, enquanto a *Dell*, que liderou a indústria desde a guerra, começou a enfrentar um declínio.

No final dos anos 1950, a *Dell* viu suas vendas gradualmente diminuírem, principalmente devido aos golpes sofridos pelas redes de distribuição regionais após o fim da *American News*, em 1957. Em uma tentativa de compensar a perda de receita, a *Dell* aumentou o preço de capa de seus quadrinhos básicos para quinze centavos, em 1961, uma mudança que havia sido adiada por todos os editores desde o início das revistas de quadrinhos, 28 anos antes. No entanto, essa estratégia teve resultados desastrosos, já que as vendas de todos os títulos da *Dell* caíram em comparação com os concorrentes que ainda eram vendidos por um centavo.

Diante dessa crise, e após vários anos de tensões crescentes com a *Western*, a *Dell* optou por não renovar o contrato com seus fornecedores. Em 1962, a *Western* iniciou uma parceria com a editora de Wisconsin chamada *Whitman*, lançando a marca *Gold Key*, que incluía todos os títulos anteriores da *Dell*. Enquanto isso, a *Dell* começou sua própria filial de quadrinhos, utilizando seu próprio nome para a publicação. Essas mudanças marcaram um período de transformação na indústria de quadrinhos, com a *DC* e a *Marvel* ganhando destaque, enquanto a *Dell* enfrentava uma reestruturação significativa.

Em 1962, quase todas as editoras de quadrinhos aumentaram o preço de capa para doze centavos. No entanto, o rápido colapso da *Dell* confirmou que os quadrinhos já não eram mais apenas o passatempo preferido das crianças, seu público tradicional. Os super-heróis da Era de Prata não representavam uma mera retomada dos quadrinhos americanos ao seu passado de guerra, mas sim uma nova sensibilidade na cultura popular.

A *Marvel* e, em menor grau, a *DC*, impulsionaram um “novo” gênero, explorando diversas fontes do discurso ambiente, abordando questões sobre juventude, classe média, energia nuclear, corrida espacial e outros temas relevantes da época. Além disso, elas se beneficiaram do grande design visual dos sucessos de bilheteria de Hollywood e incorporaram uma imaginação científica ainda pouco explorada nos programas de televisão da época. Essa originalidade permitiu que os novos super-heróis criassem uma forte identidade própria e estivessem prestes a deixar uma marca duradoura na década de 1960.

Assim, os super-heróis da Era de Prata se destacaram como um reflexo das mudanças culturais e sociais da época, tornando-se um gênero empolgante e relevante para um público mais amplo do que apenas as crianças. Através de suas narrativas envolventes e temáticas contemporâneas, esses personagens conquistaram o coração de

leitores de todas as idades e deixaram um legado significativo na indústria de quadrinhos ao longo dos anos seguintes.

2. Cultura negra e quadrinhos

No artigo “*Studying black comic strips: Popular art and discourses of race*”¹⁰⁰, Angela M. Nelson desenvolve uma estrutura teórica que permite explorar as narrativas em quadrinhos negras a partir de duas perspectivas distintas. Primeiramente, abordando o aspecto dessas obras como elementos da cultura popular em geral, com um enfoque especial na cultura popular negra, examinando suas nuances, textos e contextos. Em seguida, analisando como essas histórias em quadrinhos podem ser vistas como ilustrações dos diferentes discursos raciais presentes na história americana, abrangendo desde perspectivas segregacionistas, assimilacionistas e até abordagens pluralistas e multiculturalistas.

Ao combinar essas duas perspectivas, Nelson procura criar um paradigma dinâmico e abrangente para a análise das histórias em quadrinhos negras, tanto no passado quanto no presente. Essa abordagem multifacetada tem o potencial de revelar de maneira mais completa e profunda o significado cultural dessas obras, oferecendo *insights* valiosos sobre sua relevância ao longo do tempo.

De acordo com Nelson, quando nos propomos a explorar as histórias em quadrinhos negras, uma abordagem que se revela valiosa é analisá-las como uma forma de arte popular. Embora essa ideia não seja exatamente novidade, delinear os diferentes ângulos pelos quais podemos examinar as histórias em quadrinhos dentro do contexto da cultura popular se mostra como um exercício bastante útil.

Segundo Nelson, em 1979, M. Thomas Inge ofereceu um dos primeiros tratamentos abrangentes dos quadrinhos como parte integrante da cultura popular, destacando uma seção dedicada no “*Journal of Popular Culture*”. Na época, Inge especulou que as histórias em quadrinhos representavam uma das “*maiores contribuições*

¹⁰⁰ NELSON, Angela M. “*Studying black comic strips: Popular art and discourses of race*”. IN: HOWARD, Sheena C.; JACKSON II, Ronald. ***Black Comics: Politics of Race and Representation***. New York, Bloomsbury. 2013. pp. 97-110.

nativas da América para a cultura mundial” (Inge, 1979, p. 631). Ele prosseguiu descrevendo como essas narrativas visuais atuam como um “*refletor revelador das atitudes, gostos e costumes populares*” (p. 632). Essa perspectiva oferece um olhar rico e significativo sobre o papel das histórias em quadrinhos, destacando-as como uma expressão cultural única que vai além da simples narrativa visual.

As histórias em quadrinhos negras refletem a riqueza da cultura popular afrodescendente. Essa expressão cultural, em geral, abrange criações e práticas oriundas de indivíduos com raízes africanas, fundamentadas em suas crenças, valores e normas. É importante ressaltar que a cultura popular negra se entrelaça com a cultura popular em sua totalidade, pois está vinculada à busca pelo prazer e ao bem-estar, elementos centrais nas crenças e valores que orientam todas as formas de expressão cultural popular.

Embora a influência da cultura popular negra se estenda globalmente, é notável a ênfase dada à sua manifestação nos Estados Unidos, dado que está intrinsicamente ligado à cultura desse país. A cultura norte-americana, por sua vez, tem alcançado projeção mundial, exportando suas características culturais para diversos cantos do planeta¹⁰¹. Nesse contexto, as histórias em quadrinhos negras nos EUA ganham destaque, representando uma parte significativa da contribuição cultural afro-americana que reverbera além das fronteiras nacionais.

A interpretação da cultura popular negra deve ser situada dentro do amplo contexto da cultura popular como um todo. Um enfoque cultural que leve em conta a textura, o texto e o contexto nos fornecem *insights* importantes sobre as histórias em quadrinhos negras enquanto expressões da cultura popular. É essencial aplicar essa abordagem tripla (onde esses elementos interagem de maneira sobreposta e entrelaçada) ao estudo adequado das histórias em quadrinhos negras (ou de qualquer produto da cultura popular).

A textura, como o primeiro componente desse processo cultural, desempenha um papel crucial na interpretação das expressões culturais negras, pois envolve sistemas de crenças, valores e práticas que contribuem para tornar a cultura negra popular. Existem texturas sociais (que dizem respeito às orientações sociais de crença e valor) e texturas artísticas (que se referem às orientações performativas de crença e valor). As texturas

¹⁰¹ HALL, S. “*Wha tis this ‘Black’ in Black popular culture?*” IN: GUINS, R.; CRUZ, O. Z. (orgs). ***Popular Culture: A Reader***. London: Sage, 2005. pp. 285-286.

artísticas são os princípios, crenças e valores que moldam como as pessoas interagem e criam artes e outras formas de expressão criativa popular, enquanto as texturas sociais são aquelas que governam as relações interpessoais e a forma como as pessoas se relacionam consigo mesmas e com os outros, incluindo crenças e valores fundamentais.

A orientação principal da crença e valor social na cultura popular, incluindo a cultura popular negra, é o prazer e o bem-estar. O prazer abrange todas as sensações de alegria e satisfação, conforme explicado por David Perry, que define prazer como “*a sensação de estar satisfeito com algo*”¹⁰². “Bom” é um termo mais amplo de aprovação, seja moral ou não, indicando que algo é intrinsecamente ou extrinsecamente valioso. Se uma história em quadrinhos proporciona prazer e é considerada boa pelo cartunista e pelo público, então ela é valorizada com base em seus próprios termos e percepções.

Muitas das crenças e valores mais fundamentais que permeiam a cultura negra são distintas, sendo influenciadas pela visão de mundo africana que serve como uma base histórica para os diversos povos africanos dispersos ao redor do mundo. Dentro das produções culturais populares negras, é comum encontrar texturas sociais que enfatizam a importância da comunidade nos relacionamentos, uma visão que reconhece a interconexão entre espírito, alma e corpo, além de uma perspectiva temporal que valoriza o estar “no tempo” em vez de simplesmente “com o tempo”. Além disso, as crenças religiosas negras incluem a supremacia de Deus, a providência divina, a justiça de Deus, a igualdade entre as pessoas e a concepção do céu como uma realidade transcendente.

Por outro lado, a ideologia da classe média desempenha um papel central nas histórias em quadrinhos e em diversas formas de arte popular negra e americana em geral. Essa ideologia promove a busca pela riqueza, o consumo ostensivo, o individualismo, a mobilidade social e econômica, além de retratar relacionamentos amorosos e/ou casamentos heterossexuais e a família nuclear como ideais. A ênfase na ideologia da classe média na produção da cultura popular negra ressalta e celebra a vida urbana negra em detrimento da vida rural ou religiosa, e frequentemente reflete uma visão de mundo urbana negra que se assemelha à dos brancos em aspectos sociais, culturais, educacionais, econômicos e, implicitamente, políticos. Essa perspectiva de classe média negra, assim, torna-se associada à integração racial, paz, harmonia e igualdade, alinhando-se com a

¹⁰² PERRY, D. L. *The Concept of Pleasure*. The Hague/Paris: Mouton & Company (1967)

retórica dos movimentos de direitos civis, enquanto também tenta mitigar as contradições sociais, como a desigualdade, o racismo e a discriminação.

A compreensão da orientação performativa de crença e valor, ou texturas artísticas, na cultura popular negra é mais clara quando consideramos o conceito de repertório. As histórias em quadrinhos negras são produtos da cultura popular que se baseiam em um repertório cultural negro. Stuart Hall, em sua obra *“What is this ‘Black’ in Black popular culture?”*, identifica três "repertórios negros" que formam a base da cultura popular negra: estilo, música e o uso do corpo como uma forma de expressão e representação.

“Em primeiro lugar, peço-lhe que note como, dentro do repertório negro, o estilo – que os principais críticos culturais muitas vezes acreditam ser a mera casca, o invólucro, a cobertura de açúcar da pílula – tornou-se ele próprio o tema do que está a acontecer. Em segundo lugar, observe como, deslocados de um mundo logocêntrico - onde o domínio direto dos modos culturais significava o domínio da escrita e, portanto, tanto da crítica da escrita (crítica logocêntrica) quanto da desconstrução da escrita - o povo da diáspora negra conseguiu, em oposição a tudo isso, encontraram na música a forma profunda, a estrutura profunda da sua vida cultural. Terceiro, pensemos na forma como estas culturas usaram o corpo – como se este fosse, e muitas vezes era, o único capital cultural que tínhamos. Trabalhamos em nós mesmos como telas de representação” (Hall, 2005, pp. 289-290)

Juntos, esses repertórios formam o que Stuart Hall descreve como uma estética negra, sendo os *“repertórios culturais distintos a partir dos quais são feitas as representações populares”* dos negros da diáspora¹⁰³. Eu interpreto o conceito de repertório cultural negro de Hall como englobando dispositivos, técnicas, ideologias, formas de expressão artística ou produtos específicos que fazem parte da cultura das pessoas de ascendência africana. Esses elementos, muitas vezes derivados da tradição folclórica e da cultura predominante, constituem a base de uma estética negra e são utilizados na criação de produtos culturais populares negros.

Segundo Nelson, é possível identificar onze componentes fundamentais desse repertório negro: religião e espiritualidade; ideologia da classe média; narrativas orais e escritas; música; dança e gestos; contexto urbano; espaços de sociabilidade como igrejas

¹⁰³ HALL, S. *op. cit.* p. 290.

e clubes; gastronomia e culinária; figuras heroicas; celebrações e rituais; e a representação do corpo negro. Embora nem todos esses onze componentes estejam presentes em todas as histórias em quadrinhos negras ou em todas as formas de arte popular negra, a inclusão de pelo menos três ou quatro deles em um produto cultural popular negro cria uma construção holística rica em significado cultural, simbolismo e importância.

Na cultura popular, os textos são mais do que simples palavras escritas ou imagens em uma página; são os artefatos e práticas tangíveis e vivenciais que as pessoas encontram e experimentam em seu dia a dia. Os artefatos da cultura popular incluem objetos icônicos e figuras populares, enquanto as práticas populares englobam atividades, eventos e experiências, bem como as diversas formas de arte e rituais que envolvem esses objetos e pessoas populares. Esses elementos - os ícones, as personas, as expressões artísticas e os rituais - são os pontos focais através dos quais as pessoas vivenciam e expressam a busca pelo prazer e pelo bem-estar, refletindo as orientações sociais de crença e valor presentes na sociedade.

Na cultura popular, especialmente nas histórias em quadrinhos e outras formas de arte narrativa, dois elementos são particularmente significativos: as personas e os rituais. Em uma série de histórias em quadrinhos, vemos a importância de personagens recorrentes, conhecidos como personas, que conduzem a narrativa através de uma estratégia particular, chamada de ritual. Essa estratégia muitas vezes começa com uma “ruptura” - uma situação problemática, moral, ética, física, emocional ou social - que é então resolvida ao longo da história.

Os personagens principais, ou heróis, das histórias em quadrinhos negras representam as crenças, valores e objetivos essenciais do autor da história. Eles têm um poder narrativo marcante, pois as histórias são contadas do ponto de vista deles, refletindo seus valores e girando em torno de suas experiências. Por exemplo, a importância narrativa do herói negro dos quadrinhos é evidente tanto nas conversas familiares quanto em sua posição central na narrativa, além de sua forte presença visual e verbal nas páginas da história em quadrinhos.

Existem duas estratégias recorrentes, ou rituais, encontradas nas histórias em quadrinhos negras: integração e ordem. Muitas vezes, essas histórias fornecem rituais de integração, onde os personagens são iniciados em comportamentos sociais aceitáveis e são mostrados corrigindo comportamentos inadequados. Por outro lado, algumas séries

de histórias em quadrinhos apresentam rituais de exclusão, que ridicularizam e condenam aqueles que desafiam a ordem social estabelecida.

A cultura popular negra, que constitui o terceiro e último componente do processo cultural, abrange uma ampla gama de contextos, incluindo organizações sociais, instituições, grupos e pessoas que não só participam, mas também vivenciam e consomem essa cultura. Dentro desse espectro, há três principais tipos de atores envolvidos: (1) os próprios indivíduos e o público em geral, (2) os produtores e divulgadores, e (3) os controladores e reguladores. Vou me aprofundar na maneira como a cultura popular é produzida, divulgada, circulada e exibida em diferentes níveis ou esferas, desde o local até o global.

Os negros desempenham papéis em todas as etapas desse processo, mas é nas esferas locais-urbanas-regionais e nacionais que frequentemente surgem formas significativas de cultura popular negra, especialmente aquelas criadas por e para os negros. Por exemplo, a esfera periférica nacional é alimentada por organizações que atuam em nível nacional, mas cujo público-alvo é restrito a microgrupos específicos com base em características como idade, raça, sexo, classe e estilo de vida.

Dentro desse contexto, as histórias em quadrinhos negras ocupam um lugar importante, geralmente sendo produzidas e difundidas nas esferas periféricas nacionais e locais-urbanas-regionais. Embora os primeiros personagens tenham surgido no final do século XIX, séries e personagens significativos surgiram após a Primeira Guerra Mundial, encontrando espaço em jornais voltados para a comunidade negra em cidades como Chicago, Norfolk, Harlem, Pittsburgh, Baltimore e Toledo. Os jornais negros, ao buscar expandir sua circulação, viram nas histórias em quadrinhos uma forma de atrair e manter leitores, especialmente entre os negros urbanos.

Ao examinar as histórias em quadrinhos negras como uma forma de expressão artística popular, podemos compreender as aspirações e intenções tanto dos artistas negros quanto das comunidades que eles representam. Além disso, a dinâmica entre negros e brancos nos Estados Unidos reflete e influencia diretamente as representações e temas presentes nessas obras, oferecendo insights valiosos sobre as relações raciais na sociedade.

3. Os negros nos quadrinhos até os anos 60.

Quando se fala de personagens negros nas histórias em quadrinhos é necessário compreender que a maioria foi concebida por pessoas brancas em sociedades estratificadas, sendo representadas como incultos, primitivos, com poucas peças de roupas, que serviam para caracterizá-los como “incivilizados”, quando não eram colocados em papéis secundários ou serviçais para os antagonistas dos protagonistas das HQs.

Segundo Weschenfelder¹⁰⁴, em “*The Yellow Kid*”, já se notava a representação dos negros, independente de gênero, de forma cômica, assim como em “*Bilbolbul*”¹⁰⁵, de Attilio Mussino, onde se apresentava uma visão completamente racista e distorcida dos negros do continente africano. Da mesma forma, o cartunista belga Hergé publicou o segundo álbum das aventuras do jovem repórter Tintim, “*Tintin no Congo*”¹⁰⁶, onde perpetuava claramente o discurso colonial belga aos congolenses colonizados.

Os personagens negros criados por Lee Falk eram servos ou empregos dos protagonistas brancos, cabendo a esses o papel de os guiar. Em “*Mandrake*”, o personagem Lothar, um príncipe africano, que decide largar o seu reino para acompanhar e servir ao mágico, sendo caracterizado com roupas de peles e um *fez*¹⁰⁷. Em “*The Phantom*”, nota-se essa mesma relação de subserviência, através dos Bandar, uma tribo de pigmeus, que vem o “*Espírito que anda*” como seu protetor. Will Eisner fez a mesma utilização da representação negra de forma cômica e estereotipada. Em “*Spirit*”, observa-se que o personagem *White Ebony*, um taxista negro, destaca-se por seu jeito peculiar de falar. Em meio a Segunda Guerra Mundial, Jack Kirby, Joe Simon e Stan Lee criam para a *Timely Comics* a revista em quadrinhos “*Young Allies*”. Embora, os personagens tenham aparecido na revista *Captain America* #4¹⁰⁸, mas se popularizaram, fazendo com que conseguissem sua própria revista¹⁰⁹. A equipe era formada por ajudantes mirins dos super-heróis de renome da editora, como Bucky Barnes e Centelha, parceiros respectivos

¹⁰⁴ WESCHENFELDER, G. V. **Os negros nas histórias em quadrinhos de super-heróis**. Identidade. São Leopoldo. v. 18. n. 1. 2013. p. 67-89.

¹⁰⁵ “*Bilbolbul*” foi publicado originalmente, no “*Corriere dei piccoli*”, em 27 de dezembro de 1908.

¹⁰⁶ “*Tintin au Congo*” foi publicado em 1931.

¹⁰⁷ *Fez* é o chapéu característico turco.

¹⁰⁸ A primeira aparição do grupo foi em junho de 1941.

¹⁰⁹ A publicação ocorreu no verão de 1941.

do Capitão América e do Tocha Humana, e outros jovens, como *Knuckles*, *Jeff*, *Tubby* e *Whitewash*. Washington Carver Jones – *Whitewash* – era o único personagem negro do grupo, onde servia de alívio cômico e cabendo aos amigos sempre salvá-lo do perigo.

Em 1949, a *Disney* lançou o quadrinho *Voodoo Hoogoo*¹¹⁰. Criada por Carl Barks, essa história conta uma das aventuras de *Scrooge McDuck* – Tio Patinhas – no continente africano. Scrooge enfrenta o líder tribal *Foola Zoola*, por causa do interesse nas terras da tribo *Voodoo*. Diferente da arte característica dos quadrinhos de Scrooge, onde a maioria dos personagens eram animais, Carl Banks fez questão de caracterizar os *Voodoo* como os africanos de forma mais realística, perpetuando a visão estereotipada.

De acordo com Sávio Queiroz Lima¹¹¹, o primeiro super-herói negro é Waku, *Prince of the Bantu*, personagem da série *Jungle Tales*. Criado por Ogden Whitney, em 1954, para a *Atlas Comics*, a publicação durou até setembro de 1955. Com a queda na popularidade do gênero de super-herói durante os anos 1950, por causa do Macartismo e a ação do Dr. Wertham, apenas a revista *Dell Comics*¹¹², da *Dell Publishing*, continuava a trazer um personagem afro-americano em suas histórias, o Lobo¹¹³.

Buscando ampliar as vendas, a *Marvel* resolveu criar histórias que refletissem a questão social do país, mesmo que timidamente. Assim, dias depois da *The Great March on Washington*¹¹⁴, a *Marvel* resolveu lançar um título que lidava com segregação racial, mas de forma bastante moderada, já que equipe era formada apenas por personagens brancos, dando origem ao título “*X-MEN*”. Diretamente ligada à temática de combate à segregação racial, embora não falasse explicitamente da população negra, mas mutantes (*Homo sapiens superior*), seres humanos que sofreram mutações em seus códigos genéticos, dotando-os com habilidades especiais. Como os seres humanos comuns (*Homo sapiens*) temem aquilo que não conseguem compreender, os mutantes acabam sendo oprimidos e segregados seja através de políticas públicas, da ação de grupos que os antagonizavam ou mesmo do governo. As próprias definições do conflito ideológico entre

¹¹⁰ Agosto de 1949.

¹¹¹ LIMA, S. Q. **Garra de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-heróis dos EUA**. Identidade. São Leopoldo. v. 18. n. 1. 2013. p. 90-102.

¹¹² A *Dell Comics* foi uma das poucas produtoras de quadrinhos *mainstream* que se colocaram contra o *Comics Code*.

¹¹³ Criado por Don “D. J.” Anerson e Tony Tallarico, *Lobo* teve sua primeira publicação em 1965.

¹¹⁴ Onde MLK fez seu célebre discurso “*I have a dream*”.

o Professor Charles Xavier e o Magneto podem ser comparadas aos discursos de duas das maiores lideranças do movimento pró-direitos civis¹¹⁵.

Uma vez que a *Marvel* seguia o protocolo da *Comic Code Authority*, ela perpetuava posturas que não faziam o questionamento ao *status quo*, além de adotar a agenda governamental. Em diversas histórias, consegue-se enxergar a presença de um discurso imperialista e colonialista. Heróis como Capitão América – que eram um símbolo estadunidense na luta contra o Nazismo, na Segunda Guerra Mundial – e o Homem de Ferro – um playboy e empresário armamentista, diretamente ligado ao complexo industrial militar dos Estados Unidos, do pós-guerra – tinham como inimigos os comunistas.

Com a promulgação do *Civil Rights Act*, em 1964, a *Marvel* resolveu promover uma ação mais “agressiva”. Como forma de acabar com o monopólio da *Dell* – que não fazia parte do *CCA*, mas conseguia manter suas vendas, principalmente dentro da comunidade afro-americana –, a equipe criativa da *Marvel* resolveu fazer o que a maioria das outras editoras não tinham coragem, criar personagens negros para as suas histórias. Ao término de 1966, os títulos que tinham feito a inclusão de personagens negros estavam classificados entre os mais títulos que mais venderam naquele ano: *Fantastic Four* ficou em 19º; *Avengers*, em 30º; *Sgt. Fury & His Howling Commandos*, em 31º; e, embora não tivesse personagens negros, mas discutia a temática de segregação racial, *X-MEN*, em 40º.¹¹⁶

Dando continuidade às suas predecessoras, *Timely* e *Atlas* respectivamente, a *Marvel Comics* manteve o seu padrão de concepção de *comics*, onde atendiam aos interesses da imagética heroica americana: o protagonista era destemido, forte, bonito e branco. Quando eram narradas fora dos Estados Unidos, as histórias não continham o mesmo tom e desenvolvimento de trama. Segundo Bradford Wright¹¹⁷, as *jungle comics books*¹¹⁸ eram centralizadas em um herói, majoritariamente, masculino, sempre branco, que defendia os interesses ocidentais nas terras selvagens, que se encontravam ameaçadas pelo caos interno e ameaças exteriores. Personagens negros, assim como latinos e

¹¹⁵ Estabelecendo uma analogia, o pensamento de Charles Xavier se aproxima ao de Martin Luther King, assim como o de Magneto dialoga fortemente com Malcolm X.

¹¹⁶ *The Comic Chronicle* <https://www.comichron.com/yearlycomicssales/postaldata/1966.html>

¹¹⁷ WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation: The transformation of youth culture in America*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001. p. 36.

¹¹⁸ Histórias em quadrinhos da selva.

asiáticos, sempre estavam sobre a tutela de um protagonista branco, que o guiaria em seu caminho altruísta.

Conforme o trabalho de Fernanda Pereira da Silva, “*Super-heróis negros e negras: Referências para a educação das relações étnico-raciais e ensino da história e cultura afro-brasileira e africana*”¹¹⁹, as editoras *Marvel* e *DC* possuíam até 2020, um total de 175 personagens negros em conjunto, sem fazer separação entre heróis e vilões¹²⁰. Foi durante a década de 1960 que os personagens negros começaram a ter um destaque mais “respeitoso”, começando com Gabriel “Gabe” Jones, em *Sgt. Fury and Howling Commando*¹²¹, da *Marvel Comics*. Desde seu primeiro número, maio de 1963, o sargento durão, Nicholas “Nick” Fury, comanda um esquadrão de elite multiétnico que tem entre os seus comandados, o prestigiado trompetista de jazz, Gabriel “Gabe” Jones. Sempre que o Comando Selvagem se preparava para atacar, se encontrava com o moral em baixa ou mesmo na hora de descanso, Gabe tocava seu trompete para animar o esquadrão.

¹¹⁹ SILVA, Fernanda Pereira. **Super-heróis Negros e Negras: Referências para a educação das relações étnico-raciais e ensino da história e cultura afro-brasileira e africana**. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2018.

¹²⁰ Para chegar nesse coeficiente foi necessário fazer verificação nas enciclopédias de ambas as editoras.

¹²¹ Concebido por Stan Lee e Jack Kirby, as histórias do Sargento Nick Fury e o Comando Selvagem fazem parte do gênero de histórias em quadrinhos de guerra (*war comics*). As aventuras desse esquadrão lidavam com o período da II Guerra Mundial, onde os personagens enfrentavam as forças da Hydra, um grupo dissidente dos nazistas.

CAPÍTULO III

O Quarteto Negro

1. Pantera Negra

Em um memorável dia, em 10 de julho de 1966, chegava às bancas a revista *Fantastic Four* #52¹²², marcando um capítulo significativo na história das histórias em quadrinhos *mainstream*. O que a tornava verdadeiramente especial era a introdução do primeiro super-herói negro da *Marvel Comics*. Este personagem difere de seus predecessores, escapando dos estereótipos raciais que permeiam histórias passadas. Sua concepção estava profundamente enraizada na influência direta do movimento pelos direitos civis dos afro-americanos e nas lutas coloniais que ecoavam no continente africano.

A autoria da decisão de incluir um super-herói negro nos títulos da editora permanece um mistério, com dúvidas se a ideia partiu de Stan Lee ou se foi uma iniciativa de Jack Kirby¹²³. Em uma entrevista ao “*The Comics Journal*”, Kirby revelou sua motivação para criar um personagem negro, mencionando a ausência de representação na galeria de personagens e sua descoberta de uma audiência significativa de leitores negros¹²⁴. Diante do apoio de Lee à proposta, Kirby elaborou um esboço inicial do personagem, inicialmente batizado de Tigre de Carvão.

A concepção inicial do personagem divergiu notavelmente do que seria impresso posteriormente. Kirby imaginou o herói com um uniforme amarelo, listras negras e uma capa vermelha. Embora essa versão tenha sido rejeitada, a semente da ideia começou a brotar, preparando o terreno para uma nova era na representação de super-heróis nos quadrinhos.

A mudança mais marcante ocorreu no próprio nome do super-herói. É comum que muitos leitores e estudiosos de quadrinhos erroneamente associam o nome do

¹²² A equipe responsável era formada por Stan Lee, como roteirista; Jack Kirby, o desenhista; e Joe Sinnott, o colorista.

¹²³ Embora exista evidências que ambos possam ter tido a ideia, iremos dar o crédito ao artista.

¹²⁴ GROTH, Gary. Jack Kirby Interview. *The Comics Journal*, 2011. Disponível em: <<http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/6/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.

personagem ao *Black Panther Party for Self-Defense*. Contudo, vale esclarecer que o herói fez sua estreia três meses antes da fundação dos Panteras Negras. Conforme apontado por Sávio Queiroz Lima em seu artigo “*Garra de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-herói dos EUA*”¹²⁵, a origem desse nome remonta à Segunda Guerra Mundial. *Black Panther* era o apelido do *761st Tank Battalion*, uma unidade militar formada por soldados negros em 1941.

Esse batalhão, constituído principalmente por soldados negros e com poucos oficiais, estava subordinado hierarquicamente a oficiais brancos¹²⁶. Devido à segregação étnica e fenotípica da época, o emblema dessa unidade era a cabeça de uma pantera negra acompanhada da frase “*come out fighting*”. O 761º Batalhão de Tanques esteve em serviço de 1º de abril de 1942 a junho de 1946, passando por treinamento inicial em *Camp Claiborne*, na Louisiana, nos primeiros meses, e posteriormente no *Fort Hood*, no Texas. Durante a Segunda Guerra Mundial, a unidade participou de combates na Inglaterra e na França, desempenhando um papel estratégico nos planos do General George Patton.

Segundo Lima, o Pantera Negra não seguia a tendência da maioria dos personagens da Era de Ouro dos quadrinhos, que frequentemente recorriam à violência como meio de reparação e reivindicação. Essa abordagem não estava alinhada com a maneira como a Marvel criava seus personagens na década de 1960. Nas primeiras aventuras, o herói não adotava uma posição ideológica contra as desigualdades étnicas. O amadurecimento ideológico e político do personagem ocorreu ao longo das décadas de 1970 e 1980.

Durante esse período, os personagens da Marvel assimilaram com mais facilidade os princípios do ativismo em direitos humanos da década de 1960. Na transição da Era de Ouro para a Era de Prata, buscavam alinhar-se aos conceitos éticos e morais da segunda metade do século XX. Dessa maneira, o Pantera Negra destacou-se como um vanguardista, desafiando o modelo convencional de super-herói do *mainstream*, por ser mais dinâmico e expressamente influenciado pelo movimento *Black Power*.

¹²⁵ LIMA, S. Q. *Garra de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-heróis dos EUA*. **Identidade**. São Leopoldo. v. 18. n. 1. 2013.

¹²⁶ Dentre os soldados que fizeram parte do 761st Tank Battalion, pode ser listado o Segundo-Tenente Jack Roosevelt Robinson, também conhecido como Jackie Robinson. Primeiro atleta afro-americano a fazer parte da *Major League Baseball*, jogando pelo *Brooklyn Dodgers* (atual *Los Angeles Dodgers*).

Ao longo de quase onze anos, o Pantera Negra enfrentou a desconfiança das equipes criativas da Marvel, dos leitores e do próprio mercado de quadrinhos para conquistar sua própria revista, publicada de janeiro de 1977 a março de 1979. Durante esse tempo, ele também fez participações em diversos outros títulos da editora, como o Quarteto Fantástico, Capitão América e os Vingadores, além de ter uma série em *Jungle Action*, de setembro de 1973 a novembro de 1976.

As revistas *Fantastic Four* #52-53 proporcionaram uma rica fonte de elementos que serão cuidadosamente explorados e discutidos ao longo deste texto, com o objetivo de tornar a compreensão mais acessível aos leitores. Nesse contexto, o fictício reino de Wakanda, situado na África Equatorial, surge como um ponto focal. Seus países vizinhos incluem Uganda, Quênia, Somália, Etiópia e o também fictício reino de Naróbia. Apesar de ser um país pequeno no continente africano, Wakanda se projeta para o mundo como uma nação isolada, independente e autossuficiente.

Figura 1 - Capas das revistas Fantastic Four #52-53 (1966)



Essa representação de Wakanda como uma nação autônoma contrasta significativamente com a história real da região. Durante os séculos XVI e XVII, ela foi submetida à colonização pelas potências europeias, e posteriormente, após a Conferência de Berlim (1884-1885)¹²⁷, a maior parte dos territórios africanos - exceto Etiópia e Libéria

¹²⁷ Mesmo sendo idealizada pelos portugueses, a Conferência de Berlim foi concretizada pelos alemães, de novembro de 1884 a fevereiro de 1885, sob a liderança de Otto von Bismarck.

- ficou sob domínio estrangeiro. Esse domínio perdurou até a segunda metade do século XX, quando finalmente ocorreu o término desse período de subjugação colonial. Essa discrepância histórica proporciona uma perspectiva fascinante para a análise crítica das representações de Wakanda nas páginas das revistas.

A tradição ancestral em Wakanda desempenha um papel de extrema importância na vida de sua população. Nos quadrinhos, somos brindados com diversas representações de rituais, cerimônias e celebrações que ilustram a conexão profunda que as pessoas mantêm com suas práticas culturais. É fascinante observar como a flora nativa e objetos ritualísticos são entrelaçados no culto à *Bast*, a deusa Pantera Negra.

Figura 2 - A tradição wakandana da caçada. *Fantastic Four* #52 (1966), p. 4.



Um ponto que merece destaque e reflexão é a diversidade de religiosidades em Wakanda. Enquanto a família real presta culto a Bast, é interessante notar que as comunidades têm a liberdade de abraçar outros cultos. Um exemplo notável é o vilarejo *Jabahi*, onde o culto a *Ghekre*, o Gorila Branco, é praticado. Essa variedade de crenças e práticas religiosas dentro de Wakanda adiciona uma camada rica à compreensão da cultura wakandana, destacando a pluralidade de tradições que coexistem dentro deste reino fictício.

A dinâmica dual entre os membros do Quarteto Fantástico e os habitantes de Wakanda emerge como um aspecto intrigante para análise. O primeiro contato com Wakanda é intermediado pelo emissário do Pantera Negra, que revela dois dispositivos

tecnológicos notavelmente superiores aos que o Quarteto já possuía ou conhecia. Ao chegarem em Wakanda, deparam-se com um sistema tecnológico avançado que desafia completamente suas expectativas. Essa experiência inicial de descoberta tecnológica proporciona um ponto de discussão intrigante sobre como as diferentes perspectivas e conhecimentos se entrelaçam no encontro entre culturas distintas.

Ao explorarmos o conceito de alteridade, torna-se evidente uma distinção marcante entre os dois grupos em análise. Essa distinção, por sua vez, pode servir como base para a construção de uma identidade, estabelecendo uma clara separação entre “eu” e “outro”¹²⁸. Nesse contexto, o Quarteto Fantástico representa o mundo ocidental, enraizado nos Estados Unidos, caracterizado por sua opulência, predominância branca e avanço tecnológico, ainda que relativo. Em contraste, Wakanda personifica o continente africano, destacando-se por sua riqueza, predominância negra e avanço tecnológico superior.

Essa dicotomia acabou por suscitar questionamentos entre alguns leitores. A principal equipe da Marvel na época, composta inteiramente por membros brancos, sendo superada por um líder e sua nação, exclusivamente negros, provocou desconforto, especialmente entre os leitores mais conservadores. Essa narrativa desafiadora e a inversão de papéis dentro do contexto da Marvel levantaram debates significativos sobre representação, poder e preconceitos, refletindo as tensões sociais da época.

Ao analisarmos o próprio Pantera Negra, podemos adotar a perspectiva intrigante de identidade proposta por Stuart Hall¹²⁹. T'Challa, quando observado sob esse prisma sociológico, emerge como um sujeito cuja identidade é moldada na interação dinâmica entre seu eu interior e a sociedade que o circunda. Segundo Hall, a identidade não é estática; ela é forjada e remodelada em um constante diálogo com os diversos mundos culturais externos e as identidades que esses mundos oferecem. Nessa concepção, a identidade preenche o espaço entre o interno e o externo, entre o pessoal e o público, ancorando o sujeito à estrutura e proporcionando estabilidade tanto aos indivíduos quanto aos contextos culturais que habitam.

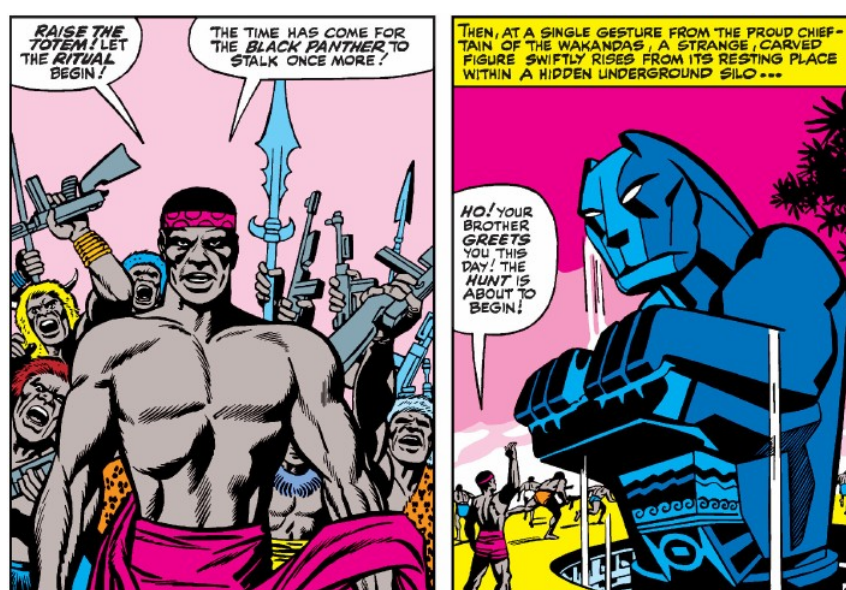
T'Challa se destaca como um líder multifacetado, retratado não apenas como chefe de Estado de uma nação africana, mas também como o homem mais rico do planeta

¹²⁸ A diferenciação pode ser feita como “o que eu sou” e “o que eu não sou”.

¹²⁹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006. pp. 11-12.

e um renomado cientista. Sua singularidade reside na sua capacidade de integrar a rica ancestralidade tradicional wakandana com os conhecimentos científicos adquiridos durante seus estudos na Universidade de Oxford, na Inglaterra, onde obteve o título de Doutor em Física¹³⁰. Ao financiar suas pesquisas e invenções por meio da comercialização controlada de uma pequena quantidade de vibranium, T'Challa assegurou recursos praticamente ilimitados, destacando-se como uma figura única que une tradição e modernidade em sua jornada pessoal e no contexto mais amplo de Wakanda.

Figura 3 - T'Challa, líder do culto de Bast. *Fantastic Four* #52 (1966), p. 4.



Ao adentrar no conceito de *monomito*, sugerido por Joseph Campbell, somos guiados por uma narrativa cativante que delineia a jornada envolvente do herói clássico. No início, encontramos nosso protagonista imerso na cotidianidade, porém, seu chamado para a aventura surge de maneira trágica com o assassinato do Pantera Negra anterior. Diante do peso do luto, ele encontra amparo em seu mentor, Bast, e assim inaugura sua jornada rumo ao desconhecido. O primeiro embate significativo se desenrola no confronto com Klaw, e mais adiante, ao deixar os limites de Wakanda em busca de uma compreensão mais profunda do mundo que o cerca.

Movido pela experiência acumulada ao longo dos anos, o novo Pantera Negra enfrenta desafios únicos, como a concepção da tecnologia de controle topográfico e a perseguição ao Quarteto. Ao deparar-se com a ameaça das criaturas vermelhas, ele toma

¹³⁰ Informação presente na revista *Black Panther* #6, publicada em novembro de 1977.

a decisão de intervir. No confronto com Klaw, T'Challa encara sua própria crise pessoal, mas emerge triunfante, conquistando de maneira merecida sua recompensa. O desfecho desta parte da narrativa atinge seu ápice com a fuga bem-sucedida do esconderijo, que se desfaz em uma explosão, sepultando Klaw sob os destroços.

O retorno à rotina cotidiana se materializa no reencontro entre o Pantera Negra e os membros do Quarteto, durante o qual T'Challa manifesta sua intenção de começar uma nova fase, abandonando o uniforme do Pantera Negra. No entanto, a persuasão dos Fantásticos o conduz a uma resolução diferente: ele decide permanecer como o Pantera, dedicando-se à proteção daqueles que precisam. Dessa forma, a jornada do herói, repleta de desafios, transformações e descobertas, culmina em uma escolha que reafirma seu compromisso com o bem-estar da comunidade.

É crucial dedicarmos uma análise ao vilão, um elemento de significativa importância na trama. Ulisses Klaw é apresentado como um cientista belga renegado. A nacionalidade desse personagem, quando examinada de maneira direta, estabelece uma conexão com um episódio histórico relevante. Após a Conferência de Berlim, surgiu o Estado Livre do Congo¹³¹, ocupando uma extensa área na bacia do rio Congo. Embora nominalmente considerado um território livre, na prática, era uma possessão pessoal do Rei Leopoldo II da Bélgica, entre 1877 e 1908. Sua economia era sustentada pela exploração do marfim e da borracha, sujeitando os colonos africanos a condições extremamente degradantes de trabalho.

Esse período foi marcado por um dos capítulos mais obscuros e horripilantes da história africana, com o massacre impiedoso de congoleses por parte de oficiais brancos. A análise do vilão Ulisses Klaw, com suas raízes belgas, lança luz sobre esses eventos históricos, ressoando com a trágica exploração e brutalidade que caracterizaram o Estado Livre do Congo.

¹³¹ *État Indépendant du Congo* - Estado Independente do Congo.

Figura 4 - Ulisses Klaw. *Fantastic Four* #53 (1966), p. 7.



Desde o início, Klaw é retratado como uma figura arrogante e autoritária, cujo único interesse reside na exploração do *vibranium*. Ao ter sua solicitação negada, sua primeira resposta é lançar-se no extermínio dos wakandanos. Após ser repellido pelo jovem T'Challa, ele se retira para as sombras do continente africano, apenas para ressurgir quando julga ser o momento oportuno. No entanto, novamente encontra a derrota.

Figura 5 - Klaw em ação. *Fantastic Four* #53 (1966), pages 7 – 8.



Nestas duas revistas em quadrinhos, encontramos referências a algumas personalidades da sociedade americana, como Fred Astaire e Hugh Hefner, além de

outros personagens provenientes da literatura e do cinema, como *Tarzan*¹³², *Bomba*¹³³, *King Kong*¹³⁴, *Dumbo*¹³⁵ e *Godzilla*¹³⁶. A inclusão desses elementos tem o propósito de criar uma maior proximidade e familiaridade com o público, conectando a narrativa a figuras conhecidas da cultura popular da época.

Embora inicialmente não tenha sido concebido como um super-herói afro-americano, o Pantera Negra conquistou um lugar proeminente entre os personagens negros, justamente por ser o primeiro a ser retratado não sob os grilhões dos estereótipos raciais, mas como um líder negro poderoso e nobre. Essa representação única nas revistas em quadrinhos gerou controvérsias, com alguns leitores brancos discordando da abordagem da Marvel. No entanto, para outros, essa nova perspectiva abriu portas para uma apreciação mais positiva das histórias da editora. As seções de cartas nas edições subsequentes das histórias em quadrinhos refletem essa diversidade de opiniões.

Na edição *Fantastic Four* #55¹³⁷, Ken Greene, um leitor de Washington, DC, expressou seu entusiasmo pelo surgimento do Pantera Negra, elogiando também a iniciativa da Marvel de criar personagens de diversas etnias não-brancas. Outro leitor, Darryl Miller, de Cincinnati, OH, na mesma edição, parabenizou a inclusão de um personagem negro e um nativo-americano na *Fantastic Four* #52, destacando a quebra de padrões dos quadrinhos convencionais.

Em *Fantastic Four* #56¹³⁸, Henry B. Clay III, de Detroit, MI, aplaudiu a Marvel por suas narrativas revolucionárias, que desafiavam as barreiras da época ao apresentar personagens negros como Gabe Jones, do *Howling Commando*, e o próprio Pantera Negra. Na edição subsequente, *Fantastic Four* #57¹³⁹, Linda Lee Johnson, de New Orleans, LA, elogiou a beleza das artes nos quadrinhos, saudou a introdução do Pantera Negra e expressou o desejo de vê-lo como membro ativo do Quarteto.

¹³² *Tarzan of the Apes*, de Edgar Rice Burroughs.

¹³³ *Bomba, the jungle boy* foi uma série literária que tinha como protagonista o garoto branco Bomba, que cresceu na selva e tentava descobrir sua origem. Essa série foi produzida pelo *Stratemeyer Syndicate*, sob o pseudônimo de Roy Rockwood, tendo sua primeira publicação em 1926.

¹³⁴ *King Kong* foi produzido pela *Radio Pictures* e lançado em 1933.

¹³⁵ *Dumbo* foi produzido pela *Walt Disney Company* e lançado em 1941.

¹³⁶ *Godzilla* foi produzido pela *Toho Film Company Ltd.*, em 1954, e distribuído exclusivamente nos EUA pela *TransWorld Releasing Corp.*, em 1956, com o título de *Godzilla, King of the Monsters!*.

¹³⁷ Outubro de 1966.

¹³⁸ Novembro de 1966.

¹³⁹ Dezembro de 1966.

Entretanto, críticas também foram recebidas. Alan Finn, um leitor de Lenoir City, TN, discordou, considerando o Pantera Negra de mau gosto e achando inconcebível que o Quarteto pudesse ser derrotado por ele. Essas reações, capturadas nas seções de cartas das edições, refletem a diversidade de opiniões sobre a introdução e representação do Pantera Negra na Marvel.

Conforme apontado por Guerra¹⁴⁰, a proveniência geográfica dos leitores parece refletir diferentes perspectivas culturais. Os três primeiros leitores provêm de cidades com populações negras ativas, enquanto o leitor do Tennessee, de alguma forma, apresenta uma visão mais “sulista”. Sua escolha de usar a expressão “*stinks*” (fedido) para descrever o personagem sugere uma conotação pejorativa.

Entre as diversas cartas enviadas à equipe da Marvel após a estreia do Pantera Negra, destaca-se a mensagem de Guy Haughton, um jovem negro do Bronx, NY¹⁴¹. Inicialmente, ele elogia a iniciativa de introduzir um personagem negro, especialmente durante o movimento pelos direitos civis. No entanto, ele questiona por que o personagem não é afro-americano, expressando o desejo de um dia em que a inclusão de negros em livros ou na televisão não seja considerada uma iniciativa pioneira. Haughton destaca sua esperança de que as pessoas possam, eventualmente, deixar de julgar os outros por sua raça, religião ou classe social, optando por avaliá-los pelo valor inerente de sua humanidade. Essa carta, de cunho emblemático, reflete as aspirações e preocupações de um jovem leitor em meio a um contexto de transformação social.

É crucial destacar a evolução significativa que o personagem experimentou ao longo dos anos, influenciada pelo trabalho de cada equipe criativa encarregada de sua narrativa. Nas mãos de Kirby, ele se configurava como um herói regional, cujo interesse principal residia em assegurar a hegemonia e autonomia de Wakanda. Contudo, sob a orientação de Rob Thomas e John Buscema, o personagem iniciou um processo de “internacionalização”, transcendendo a identidade de um negro do continente africano para se tornar um negro inserido no contexto global.

A colaboração subsequente de Don McGregor e Billy Graham marcou um período em que o Pantera Negra se aproximou das experiências e desafios enfrentados

¹⁴⁰ GUERRA, Fábio Vieira. “*A Política Interna dos EUA – Os Movimentos de dissenso*” IN: _____. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)**. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. p. 134.

¹⁴¹ *Fantastic Four* #59, de fevereiro de 1967.

pelos afro-americanos, sempre instigando ações por parte desse grupo. A visão de mundo e o papel do personagem foram progressivamente ampliados ao longo do tempo. Inicialmente limitado a Wakanda e seu povo, ele passou a explorar outras possibilidades, como quando assumiu a identidade de Luke Charles durante seu período como professor no Harlem. Essa fase proporcionou a ele uma vivência direta com a miséria e a pobreza dos guetos negros nos Estados Unidos, enriquecendo sua compreensão do mundo e seu papel enquanto defensor da justiça e igualdade.

2. Falcão

Após o impacto positivo gerado pela introdução do Pantera Negra, uma onda de novos personagens negros começou a ocupar as páginas da Marvel Comics. Nesse contexto, Gene Colan, um dos desenhistas da editora, sentiu-se inspirado a abordar Stan Lee, o editor-chefe, com uma proposta para criar um personagem destinado às histórias do Capitão América. Esse novo herói seria um aliado do Sentinela da Liberdade em suas intrépidas aventuras. Dessa maneira, nasceu o Falcão.

Embora o Pantera Negra tenha sido o pioneiro como o primeiro super-herói negro da Marvel, o Falcão desempenhou o papel de ser o primeiro super-herói afro-americano. Surgindo em 1969, o Falcão foi profundamente influenciado pelas dinâmicas fervilhantes da época. Ele se destacou como um herói local, seguindo a tradição do Demolidor, centrando sua atenção no cuidado dos moradores do seu bairro, o Harlem. Suas atividades incluíam tanto o combate ao crime quanto a luta por melhores condições de vida para seus vizinhos.

Diferentemente da maioria dos super-heróis da Marvel durante a década de 1960, o Falcão não possuía superpoderes. Ele era simplesmente um homem determinado a enfrentar os desafios cotidianos. Sua maior habilidade residia na compreensão dos interesses das aves e, mais profundamente, na compreensão do coração humano. Ao longo da década de 1970, em vários momentos, o Falcão questionou as ações do Capitão América e as suas próprias táticas de combate ao crime, especialmente quando confrontava a truculência, dada a identificação racial com a maioria de seus adversários, que eram pessoas negras como ele.

Segundo Guerra¹⁴², as histórias envolvendo Falcão abordavam consistentemente duas vertentes. A primeira centrava-se na identidade civil do personagem, onde ele desempenhava o papel de assistente social no Harlem. Nessa função, procurava incentivar os jovens afro-americanos do bairro a permanecerem na escola e a enxergarem a educação como uma ferramenta para quebrar o “ciclo da pobreza”. Conforme Guerra explicou, essa expressão era utilizada pelos órgãos vinculados ao *Office of Economic Opportunities*, estabelecido pelo governo Johnson durante sua “Guerra contra a Pobreza”. A concepção por trás desse termo sugeria a existência de uma cultura associada à pobreza que precisava ser superada. Desse modo, os menos favorecidos eram responsabilizados por sua condição social, como se não conseguissem transcender seu “status social”.

Na segunda frente, o Falcão combateu vigorosamente qualquer influência corruptora na população do Harlem. Sua presença tornou-se tão marcante nas histórias do Capitão América que culminou na oficialização da parceria, refletida até mesmo no título da série, que foi renomeada para “*Captain America and Falcon*”. Essa mudança simbolizava a consolidação da união entre o Sentinela da Liberdade e seu companheiro, o Falcão.

A abordagem racial foi uma temática recorrente nas narrativas centradas no Falcão. Apesar de apoiar os princípios do movimento pelos direitos civis, o personagem se opunha à ideia de separatismo negro. Os roteiristas decidiram introduzir Leila¹⁴³ como um contraponto, uma personagem ligada à militância *black power* e namorada de Sam. Em sua primeira aparição, Leila defendia a ideia de que a comunidade afro-americana precisava de líderes que despertassem o orgulho, não de assistentes sociais. Sam, por sua vez, argumentava que esse orgulho poderia ser resgatado através da obtenção de emprego e da garantia de condições básicas de subsistência.

Foram necessários catorze anos desde a estreia do Falcão até o lançamento de sua própria revista solo¹⁴⁴. Durante esse intervalo, o personagem explorou o continente africano, passando uma temporada em Wakanda enquanto o Pantera Negra realiza atualizações em seu uniforme¹⁴⁵. Além disso, teve seu passado revisitado, revelando-se

¹⁴² GUERRA, Fábio Vieira. **Op. cit.** p. 154.

¹⁴³ *Captain America* #139, publicada em agosto de 1971.

¹⁴⁴ *The Falcon*, publicado de julho a outubro de 1983.

¹⁴⁵ *Captain America* #170, publicada em fevereiro de 1974.

como um agente do Caveira Vermelha¹⁴⁶, passou por um processo de absolvição de seus erros e integrou os Vingadores¹⁴⁷.

Figura 6 - Capas de Captain America #117-119 (1969)



A estreia do Falcão nas histórias em quadrinhos¹⁴⁸ apresenta uma gama de elementos que podem ser destacados para análise. Inicialmente, examinaremos os Exilados, o grupo de seguidores leais e abandonados pelo Caveira Vermelha. Sua aparição na revista *Captain America* #102¹⁴⁹, revela um conjunto formado por Ivan Krushki¹⁵⁰, Angelo Baldini¹⁵¹, Eric Gruning, Franz Cadavus e Jurgen Hauptmann¹⁵² e o General Jun Ching¹⁵³. Apesar de ser um grupo multiétnico, a composição do grupo já indica uma reinterpretação da noção de inimigo externo dos Estados Unidos.

¹⁴⁶ *Captain America and Falcon* #186, publicado em junho de 1975.

¹⁴⁷ *Avengers* #181, publicada em março de 1979.

¹⁴⁸ *Captain America* #117 - 119.

¹⁴⁹ Publicado em julho de 1968.

¹⁵⁰ De origem russa

¹⁵¹ De origem italiana.

¹⁵² Todos de origem alemã.

¹⁵³ De origem chinesa.

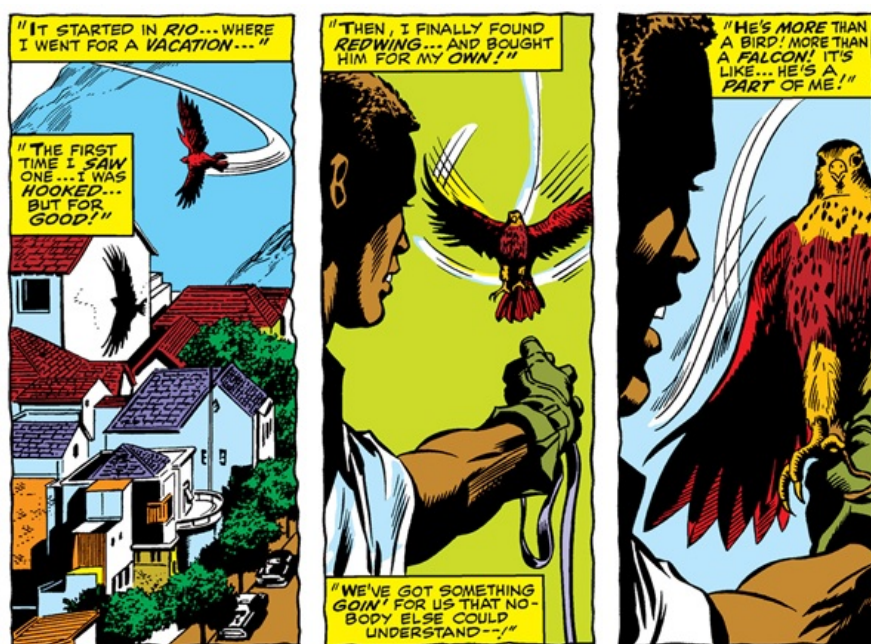
Figura 7 - Os Exilados. Captain America #117 (1969), p. 3.



Durante a Segunda Guerra Mundial, os principais antagonistas do Capitão América eram Adolf Hitler e os nazistas. No entanto, durante a Guerra Fria, a narrativa passou a adotar novos vilões provenientes de países comunistas em grande escala. Entre os membros dos Exilados, encontramos representantes de diferentes nacionalidades, incluindo um chinês e um russo. Essa diversidade reflete a mudança nas dinâmicas geopolíticas e a ampliação do escopo narrativo para além da bipolaridade da guerra.

O encontro entre Sam Wilson e o Capitão América revela-se fascinante, destacando-se pela narrativa envolvente de Sam. Ele compartilha sua jornada incomum, mencionando que estava no Rio de Janeiro quando se deparou com um anúncio de emprego para treinador de falcões na Ilha dos Exilados. Intrigado, decide embarcar nessa aventura. Ao chegar à ilha, depara-se com a opressão imposta pelos Exilados aos moradores locais e, movido por um forte senso de justiça, decide enfrentá-los. Essa escolha é crucial, pois estabelece a trajetória que o personagem seguirá nos anos subsequentes, marcada pela dedicação em auxiliar aqueles que necessitam de ajuda.

Figura 8 - Sam no Rio de Janeiro. Captain America #117 (1969), p. 18.



Além disso, é essencial considerar o contexto anterior à chegada de Sam à ilha, especialmente em virtude da política adotada pelo governo dos Estados Unidos de combate às ideologias de esquerda no continente americano. Ao observarmos que Sam estava no Rio de Janeiro, podemos estabelecer um paralelo com as relações de proximidade, como a política de boa vizinhança entre os Estados Unidos e o Brasil desde o início dos anos 1960. Essas relações foram reforçadas durante o início da Ditadura Cívico-Militar, em 1964. É interessante notar que tais laços já haviam sido explorados anteriormente, como no filme “*The Three Caballeros*”, da *Walt Disney Company*¹⁵⁴.

Após receber o treinamento do Capitão América, Sam Wilson assume a identidade do Falcão, acompanhado por seu mentor e Asa-Vermelha, seu falcão, para enfrentar e derrotar seus antagonistas. A vitória sobre esses inimigos marca o início dos *desafios* do Falcão, quando o Caveira Vermelha os transporta para um castelo em Berchtesgaden, cidade alemã que servia de refúgio para líderes nazistas¹⁵⁵. A narrativa atinge um ponto crítico quando o Asa-Vermelha é capturado, levando o Falcão a uma

¹⁵⁴ Tendo como diretor Norm Ferguson, o filme apresenta a passagem do Pato Donald pela América Latina. Nessa viagem, novos personagens são apresentados ao público, como Pablo, um pinguim do extremo sul das Américas; Zé Carioca, o papagaio brasileiro; Gauchinho, o burro argentino; e Panchito, o galo mexicano.

¹⁵⁵ JR, Paulo Basso. *BERCHTESGADEN: Como está hoje o refúgio de inverno de Hitler. Rota de Férias*, 2018. Disponível em: <<https://rotadeferias.com.br/berchtesgaden-hitler/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

crise momentânea. No entanto, a recompensa surge quando o Caveira Vermelha revela a verdadeira identidade do Capitão América e devolve seu uniforme.

À medida que a batalha se intensifica, o Caveira Vermelha tenta transportá-los para outro local, mas a interferência de M.O.D.O.K. e dos operativos do I.M.A. resulta em sua chegada a um deserto, culminando no desfecho da história. Com a derrota do Caveira Vermelha, a narrativa se encaminha para o retorno, a criação de uma nova parceria no combate ao crime e a resolução, levando finalmente ao *retorno à situação de normalidade*.

Como o primeiro super-herói afro-americano da Marvel, o Falcão trilhou caminhos singulares, notavelmente distintos dos percorridos pelo Pantera Negra. Enquanto este último ascendia como líder de uma nação africana, o Falcão emergia como um homem comum inserido na complexa tapeçaria da sociedade. O Pantera, inicialmente um adversário que posteriormente se tornou aliado, contrasta com o Falcão, introduzido como parceiro de um renomado herói da editora. Este, por sua vez, questionou métodos estabelecidos, absorveu conhecimento e, eventualmente, transcendeu seu mentor para conquistar seu próprio espaço.

Ao manter uma identidade civil ativa em paralelo à sua persona de super-herói, o Falcão personificou a abordagem mais “social” do movimento pelos direitos civis nos quadrinhos da Marvel. Sua dedicação em auxiliar os residentes do Harlem transcende as fronteiras, envolvendo-se ativamente para incentivar jovens a permanecerem nas escolas, garantir direitos laborais para trabalhadores e assegurar moradias para a comunidade.

3. Malcolm Duncan

Como o surgimento e a popularidade do Pantera Negra e do Falcão entre os leitores negros, estabelecia-se um novo mercado consumidor à *Marvel* em detrimento a sua maior concorrente, a *DC Comics*. Por mais que tivesse a liderança na venda dos quadrinhos, devido aos seus principais super-heróis - Superman, Batman, Mulher-Maravilha e Flash - e o número de títulos que estavam submetidos ao seu selo, ainda

faltava algo. Seus roteiristas e artistas de certa forma mantinham-se o mais distante possível da realidade em seus trabalhos, focando em seus respectivos cenários ficcionais.

O primeiro super-herói afro-americano da *DC* foi Malcolm Arnold Duncan, também conhecido como Mal Duncan. Criado por Robert Kanigher e Nick Cardy, Mal teve o seu *debut* em *Teen Titans* #26¹⁵⁶. Embora fosse apresentado como um jovem negro desde sua primeira aparição, ele carrega sobre si a questão racial seja enfrentando os posicionamentos racistas de seus antagonistas ou de seus próprios companheiros, sempre demonstrando um amadurecimento se comparado aos que o cercam.

Diferente dos antigos *sidekicks* de super-heróis da editora, Mal Duncan não teve um super em quem se espelhar e, muitas vezes, utiliza de sua balança moral ao invés dos preceitos de algum mentor para decidir qual é o melhor modo de agir, trilhando um caminho solitário, mesmo estando em meio aos Titãs.

Embora tenha adotado algumas identidades heroicas como Guardiã¹⁵⁷ e Arauto¹⁵⁸, Malcolm só foi ter acesso a poderes quando se tornou o portador da Trombeta de Gabriel¹⁵⁹. Sendo representado como um jovem de porte atlético e um bom lutador, pois era um boxeador, Mal enfrentou algumas polêmicas dentro da *DC*. De acordo com Dallas e Sacks¹⁶⁰, em sua primeira aparição, o personagem recebe um beijo de despedida de Lilith Clay, uma personagem caucasiana, fazendo com que esse fosse o primeiro beijo interracial da história dos quadrinhos. Assim que Carmine Infantino - o diretor editorial - viu a cena, decidiu vetá-la por considerar muito controversa, porém o editor da revista, Dick Giordano, resolveu mantê-la e colocá-la num tom de azul como uma cena noturna, como forma de chamar menos atenção ao momento. Devido a isso, Giordano recebeu diversas cartas: algumas com críticas e até uma ameaça de morte e outras de apoio pela coragem, conforme aponta Michael Eury¹⁶¹.

¹⁵⁶ Publicado em abril de 1970.

¹⁵⁷ *Teen Titans* #44, publicada em novembro de 1976.

¹⁵⁸ *Secrets Origins Annual* #3, publicada em 1989.

¹⁵⁹ *Teen Titans* #45, publicada em dezembro de 1976.

¹⁶⁰ DALLAS, Keith; SACKS, Jason. **American Comic Books Chronicles: The 1970s**. TwoMorrows Publishing. 2014. p. 21.

¹⁶¹ EURY, Michael. **Dick Giordano: Changing Comics, One Day at a Time**. TwoMorrows Publishing. 2020. pp. 51-52.

Figura 9 - Capa da revista *Teen Titans* #26 (1970)



Em “*A Penny for a Black Star*”, ocorre o *debut* de Mal Duncan. Após passarem pelo curso de sobrevivência ministrado pelo Sr. Júpiter, escondido no discreto 13º andar de um arranha-céu na cidade, os ex-Titãs foram enviados para um desafiador exercício prático: sobreviver no “*Hell's Corner*”, um bairro hostil no coração da cidade, munidos apenas de um centavo e seus próprios nomes. Enfrentando ameaças constantes da gangue *Hell's Hawks* e limitados por suas novas convicções pacifistas, os Titãs se viram numa situação delicada.

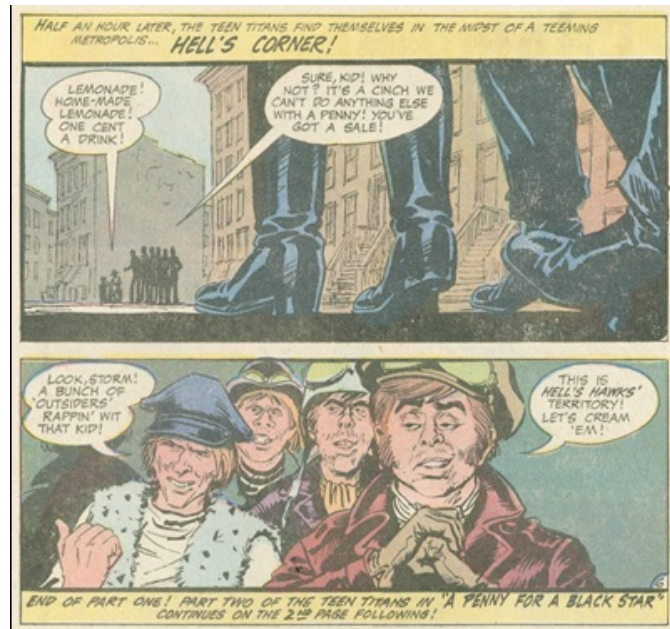
A intervenção providencial de Mal, um jovem negro, veio em seu socorro. Aceitando empregos em *Hell's Corner*, os Titãs reencontraram Duncan em um evento de boxe amador, onde ele desafiou *Storm Trooper*, o líder dos *Hell's Hawks*, e sai vitorioso. Impressionados com sua coragem, os Titãs recrutaram Malcolm, que se uniu ao programa do Sr. Júpiter.

No entanto, apesar de seu talento, Mal sentia-se indigno e buscava provar seu valor. Em um ato audacioso, ele embarcou clandestinamente em um voo experimental de foguete. Este episódio marcou um ponto crucial em sua jornada e na trajetória dos Titãs, revelando caminhos inesperados em busca de identidade e propósito.

Ao iniciar a análise da edição #26 da revista dos Jovens Titãs é possível verificar que, para fazer a introdução de um personagem negro, o roteirista optou por direcionar os protagonistas para “*Hell's Corner*”, um bairro periférico, com a maioria da população

negra, na cidade de Metropolis, onde uma gangue local, os *Hell's Hawks* – cujos membros são caucasianos – atribui para si como seu território.

Figura 10 - Hell's Corner e os Hell's Hawk. Teen Titans #26 (1970), p. 6.



Representada pelos *Hell's Hawks*, a delinquência juvenil se torna que pode ser abordado. De acordo com Johnson¹⁶², a delinquência pode ser definida como:

“Delinquência é um conceito que em geral se refere a comportamento criminoso ou desviante cometido por crianças e adolescentes, ainda não considerados como maiores de idade. Em alguns casos, refere-se a atos que, no caso de adultos, seriam tratados como crimes, mas que, quando cometidos por crianças, são considerados em termos menos severos. Como resultado, ‘jovens transgressores’ talvez não sejam julgados em juizados comuns ou postos na mesma prisão que adultos, e seus antecedentes criminais podem ser mantidos em sigilo e mesmo suprimidos por completo quando atingem o status de adultos.” (Johnson, 1997, p. 66)

Na visão de Miller¹⁶³, entender o comportamento dos jovens delinquentes - *adolescent street corner groups* - pode ser alcançado através da teoria da subcultura da classe trabalhadora. Ele argumenta que essa teoria se baseia na noção de que a delinquência surge como resultado natural de um processo psicossocial, onde os jovens se envolvem em soluções conformistas dentro de um determinado contexto cultural. A motivação subjacente a esse tipo de delinquência é a tentativa dos jovens de se ajustarem

¹⁶² JOHNSON, Allan G. **Dicionário de Sociologia: Guia prático da linguagem sociológica**. Editora Zahar. 1997.

¹⁶³ MILLER, W. B. *Lower-Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency*. IN: WOLFGANG, M.; SAVITZ, L.; JOHNSON, N. **The Sociology of Crime and Delinquency**, New York: John Wiley & Sons, 1970, p. 351.

a modelos de comportamento e alcançarem padrões de valor conforme definidos por sua comunidade¹⁶⁴.

Miller via a subcultura criminal como um fenômeno nascido das classes sociais menos favorecidas, carregada com seus próprios valores e padrões. Estes incluíam o envolvimento em conflitos ou distúrbios (*trouble*), uma atitude de resistência e agressividade (*toughness*), astúcia (*smartness*), busca por emoção (*excitement*), uma crença na sorte (*fate*) e um desejo de autonomia (*autonomy*). Além desses aspectos, Miller destacou dois “*focal concerns*” adicionais que desempenharam papéis significativos: o desejo de pertencer a um grupo (*belonging*) e o anseio por status.

Assim os atos de Storm e os outros membros dos *Hell's Hawks* podem ser classificados como delinquência juvenil e, desse modo, poderiam ser julgados como criminosos e receberiam o rigor da Lei e de seus representantes.

Figura 11 - Hell's Hawks em ação. Teen Titans #26 (1970), p. 7.



Diferente de outros personagens, Malcolm surge tomando uma atitude para proteger sua irmãzinha, Lilith e Donna e, em contrapartida, os outros Titãs - mesmo com todo seu treinamento - assistem passivos ação dos membros da gangue. Essa iniciativa não só mostra uma coragem diante da adversidade, como também demonstra seu forte senso de justiça.

¹⁶⁴ DIAS, Jorge de Figueredo, ANDRADE, Manuel da Costa. **Criminologia. O Homem Delinquente e a sociedade Criminógena.** Coimbra: Coimbra Editores, 1997. p. 298.

Figura 12 - Malcolm entra em ação. Teen Titans #26 (1970), p. 9.



Outro ponto interessante na história é o boxe. Como as histórias em quadrinhos são um reflexo idealizado da realidade, é possível fazer um paralelo de Malcolm com a figura de Ali. O campeão olímpico e mundial Cassius Marcellus Clay Jr. – Muhammad Ali, após sua conversão ao Islã – não foi só famoso dentro dos ringues, mas também por seu posicionamento político, tornando uma das figuras emblemáticas do movimento pelos Direitos Civis da população afro-americana nos anos 1960, por ter se tornado um objeto consciente ao serviço militar, quando se recusou a ir para a Guerra do Vietnã.

De acordo com seu pensamento, não tinha motivos para ir lutar em uma guerra. Segundo Ali, *“War is against the teachings of the Qur'an. I'm not trying to dodge the draft. We are not supposed to take part in no wars unless declared by Allah or The Messenger. We don't take part in Christian wars or wars of any unbelievers”*¹⁶⁵ e *“Why should they ask me to put on a uniform and go ten thousand miles from home and drop*

¹⁶⁵ **Muhammad Ali's Draft Controversy.** 23 jan. 2016. Warfare History Network. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20210128043746/https://warfarehistorynetwork.com/2016/01/23/muhammad-alis-draft-controversy/>. Acesso em: 30 maio 2024.

*bombs and bullets on brown people in Vietnam while so-called Negro people in Louisville are treated like dogs and denied simple human rights?”*¹⁶⁶, entre outras falas.

Como era uma figura pública, seu comportamento acabou por ser reproduzido por outras pessoas, desafiando o *establishment* e encorajando a população afro-americana a ter orgulho de si e lutar por seus direitos. Devido ao seu posicionamento, Ali teve sua licença de boxeador suspensa pela *New York Athletic Commission* e seus títulos retirados pela *World Boxing Association*, em 1967, fazendo com que Ali ficasse afastado do boxe por quatro anos. Em 1971, a Suprema Corte dos Estados Unidos, através do caso *Clay v. United States*, anulou a condenação de Ali por unânime de 8-0, onde a decisão não se baseou ou abordou as reinvidicações do querelante. Pelo contrário, a Corte considerou que, como a Comissão de Recursos não tinha apresentado nenhuma razão para a negativa de objeção consciente a Ali, e, portanto, seria impossível determinar qual dos testes básicos para o estatuto de objetor de consciência, fazendo com que a condenação de Ali fosse revertida¹⁶⁷.

4. John Stewart

Seguindo a vertente do surgimento de personagens negros da *DC Comics*, Neil Adams, o artista responsável pelo título *Green Lantern*, decidiu, após uma conversa com seu editor-chefe, Julius Schwartz, substituir o Hal Jordan, o Lanterna Verde da época¹⁶⁸. De acordo com Adams, seu argumento foi de que, devido a composição étnica da população mundial, deveria ter um Lanterna Verde, não porque eram liberais, mas porque era o que mais fazia sentido¹⁶⁹. Com a ajuda de Dennis O’Neil, o roteirista de *Green Lantern / Green Arrow*, Jonathan Marshall Stewart ou como normalmente é conhecido, John Stewart foi criado.

¹⁶⁶ HAAS, Jeffrey. *The Assassination of Fred Hampton: How the FBI and the Chicago Police Murdered a Black Panther*. Lawrence Hill Books. 2009. p. 27.

¹⁶⁷ *Clay v. United States*, 403 U.S. 698 (1971). 2024. Justia Law. Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/403/698/#703>. Acesso em: 1 jun. 2024.

¹⁶⁸ COWSILL, Alan; IRVINE, Alex; KORTE, Steve; MANNING, Matt; WIACEK, Win; WILSON, Sven. *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*. DK Publishing. 2016. p. 288.

¹⁶⁹ WELLS, John. “*Green Lantern/Green Arrow: And Through Them Change an Industry*”. **Back Issue!** Nº 45. TwoMorrows Publishing. 2010. p. 50.

Criado em 1971, Stewart teve sua primeira aparição em *Green Lantern* #87, tendo seu design baseado em Sidney Poitier¹⁷⁰, sendo um personagem recorrente na mitologia dos Lanternas Verdes, dentro do Universo DC¹⁷¹. A partir de *Green Lantern* #182 até a edição #200¹⁷², onde se tornou protagonista do título, quando Jordan renunciou seu posto na Tropa dos Lanternas Verdes. Stewart continuou a protagonizar a revista, mesmo com a mudança de título para *Green Lantern Corps*¹⁷³, e fazendo algumas participações na *Action Comics Weekly*, depois do cancelamento de *Green Lantern Corps*.

Figura 13 - Capa da revista *Green Lantern* #87 (1971)



Na história “*Beware my Power*”¹⁷⁴, durante um dia aparentemente normal em Coast City, enquanto Hal Jordan, o Lanterna Verde, recarregava seu anel energético, um terremoto devastador abalou a cidade. Em meio ao caos, Hal agiu rapidamente para resgatar os cidadãos em perigo, incluindo seu amigo e colega Guy Gardner, que sofreu

¹⁷⁰ Sidney Poitier foi o primeiro ator negro a ganhar o prêmio Oscar de Melhor Ator, em 1964, por sua atuação em “*Lilies of the Field*” (Uma Voz nas Sombras).

¹⁷¹ COWSILL, Alan; IRVINE, Alex; KORTE, Steve; MANNING, Matt; WIACEK, Win; WILSON, Sven. *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*. DK Publishing. 2016. p. 144.

¹⁷² De novembro de 1984 até maio de 1986.

¹⁷³ Publicada de 1986 até 1988.

¹⁷⁴ Dezembro de 1971.

graves ferimentos ao ser atropelado por um ônibus durante o tumulto. A preocupação de Hal aumentou ao perceber que, com Guy fora de combate, a responsabilidade de proteger a cidade recairia inteiramente sobre seus ombros, sem um substituto imediato à disposição.

No entanto, em meio à desordem e ao desespero, uma figura familiar e imponente se materializou diante dele: um dos Guardiões do Universo. Com um tom grave e autoritário, o Guardião anunciou que era imperativo encontrar um substituto alternativo para assumir as responsabilidades de Guy, garantindo assim a segurança contínua de Coast City e do setor que o Lanterna Verde jurou proteger.

Os Guardiões do Universo conduziram Hal Jordan, o Lanterna Verde, até um bairro pobre e marginalizado, onde John Stewart, um homem de convicções fortes, estava em confronto com um policial. Hal sentia certa hesitação em relação a Stewart, mas os Guardiões foram firmes em sua escolha. Após uma conversa franca, onde Hal detalhou as responsabilidades e desafios do cargo, John Stewart aceitou a missão, fazendo uma piada espirituosa sobre ser chamado de “*Lanterna Negra*”.

Determinados a prepará-lo para suas novas funções, Hal ensinou a John o juramento dos Lanternas Verdes e entregou-lhe um anel de poder. Em seguida, Hal criou um uniforme para John, semelhante ao seu próprio, mas John recusou-se a usar a tradicional máscara de dominó dos Lanternas. Jogando a máscara de lado, ele declarou com firmeza: "Esse negro deixa tudo à mostra! Não tenho nada a esconder!" Suas palavras e atitude refletiam uma confiança inabalável e um compromisso sincero com a transparência e a justiça.

Os Lanternas Verdes, Hal Jordan e John Stewart, foram convocados para conter um protesto contra o senador Jeremiah Clutcher, conhecido por suas opiniões racistas. No entanto, John demonstrava uma certa ambivalência em relação à situação. Em um esforço para ensiná-lo sobre as complexidades do dever, Hal designou John para proteger o próprio senador Clutcher.

Quando um suposto assassino apareceu e tentou atacar Clutcher, John, fiel às suas convicções, recusou-se a intervir, deixando Hal na difícil posição de perseguir o atacante sozinho. No entanto, apesar de sua inação inicial, John logo demonstrou seu valor ao impedir que um homem armado matasse um policial nas proximidades. Essa

ação sublinhou a complexidade de suas decisões e seu compromisso com a justiça, mesmo em circunstâncias moralmente ambíguas.

Quando Hal Jordan retornou, preparado para repreender John Stewart, foi surpreendido pela revelação de John: ele havia visto os dois homens armados antecipadamente e permitiu que o suposto assassino escapasse porque sabia que a arma estava carregada com festim. John explicou que ambos os tiroteios faziam parte de uma trama para apresentar Clutcher como um herói e disfarçar a própria ira de John.

Refletindo sobre a situação, Hal admitiu que não era um admirador do estilo de John, mas reconheceu seu valor e o aceitou como recruta. John, por sua vez, respondeu de maneira direta e sábia, afirmando que o estilo de cada um era irrelevante diante de questões mais profundas, como a cor da pele. Suas palavras ecoaram um compromisso com a igualdade e a justiça, transcendendo preferências pessoais e diferenças superficiais.

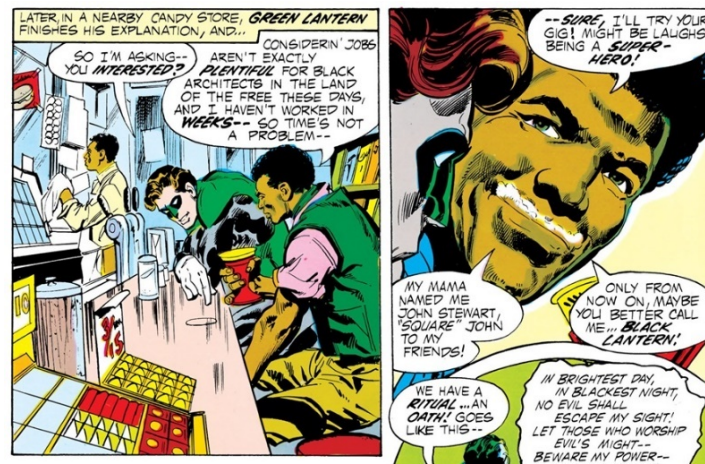
Em *Green Lantern* #87, a interação inicial de John Stewart com os policiais oferece um vislumbre nítido do preconceito racial da época. Quando Hal Jordan, o Lanterna Verde original, apresenta John aos policiais, a desconfiança e o preconceito são palpáveis. Essa cena é um reflexo da realidade cotidiana enfrentada por muitos afro-americanos, que frequentemente precisavam provar repetidamente seu valor e legitimidade. A dinâmica aqui capturada nos quadrinhos ecoa a luta por respeito e reconhecimento em um ambiente muitas vezes hostil e preconceituoso.

Figura 14 - John e os policiais. *Green Lantern* #87 (1971), p. 5.



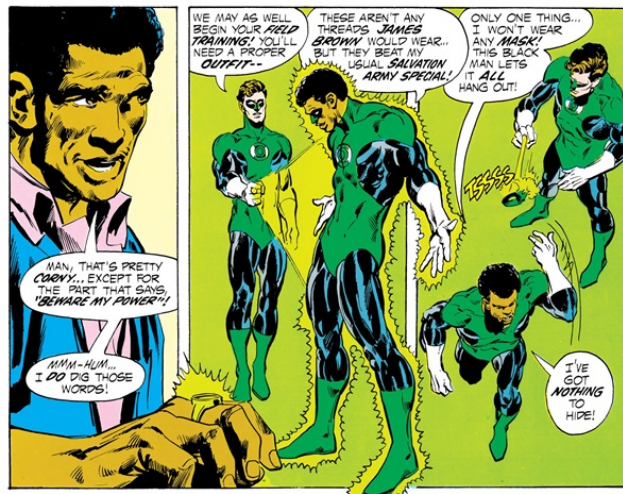
A conversa entre John e Hal na loja de doces é profundamente reveladora. John expressa seu ceticismo em relação ao sistema de justiça e à aplicação da lei, forçando Hal a confrontar uma perspectiva radicalmente diferente da sua. Esse diálogo sublinha a necessidade de empatia e compreensão intercultural. A troca entre os dois personagens não apenas destaca suas experiências vividas distintas, mas também desafia Hal a reconsiderar suas próprias percepções e preconceitos, mostrando a importância do diálogo aberto e honesto em questões de raça e justiça.

Figura 15 - John e Hal na loja de doces. *Green Lantern* #87 (1971), p. 6.



Quando John Stewart questiona o juramento da Tropa dos Lanternas Verdes e o uniforme, ele está abordando diretamente questões de poder e identidade. Sua relutância em aceitar cegamente esses símbolos reflete uma resistência à assimilação forçada e uma demanda por uma representação autêntica. Esta cena simboliza a luta de muitos afro-americanos para equilibrar a integração em instituições predominantes com a preservação de uma identidade cultural distinta e poderosa. John deseja que sua participação na Tropa reflita não apenas a aceitação de seus valores, mas também o respeito por sua identidade única.

Figura 16 - John questionando o Juramento da Tropa dos Lanternas Verdes e o uniforme. Green Lantern #87 (1971), p. 7.



O treinamento de John Stewart sob a tutela de Hal Jordan está repleto de desafios que espelham a luta por reconhecimento e igualdade. A determinação e a habilidade de Stewart são destacadas, contrastando com qualquer dúvida sobre sua capacidade baseada em sua raça. Este segmento da história demonstra que, apesar dos preconceitos iniciais, a excelência e a habilidade de Stewart o fazem merecedor de seu papel. Sua jornada no treinamento reforça a narrativa de que mérito e competência individual são fundamentais, independentemente de preconceitos raciais.

A interação entre John Stewart e o senador revela as complexidades da política racial. O senador, que inicialmente parece um aliado, é uma figura ambígua cuja verdadeira natureza é questionável. Esta ambiguidade destaca as dificuldades de navegar as águas políticas e sociais, onde os aliados nem sempre são o que parecem. A astúcia de Stewart em lidar com o senador reflete a necessidade contínua de vigilância e discernimento para aqueles que defendem a justiça racial. É uma representação da desconfiança necessária frente a promessas vazias e a importância de ações concretas.

Figura 17 - John e o Senador Clutcher. Green Lantern #87 (1971), p. 9.



O conflito entre Hal e John sobre como abordar suas missões revela diferenças filosóficas profundas. Hal acredita em um sistema de justiça estabelecido, enquanto John prefere uma abordagem mais direta e de confronto. Essa tensão reflete debates reais dentro do movimento dos direitos civis, onde diferentes estratégias eram frequentemente discutidas. A discordância entre os dois Lanternas Verdes sublinha a complexidade da luta por justiça e igualdade, mostrando que não há respostas fáceis ou únicas e que a colaboração, apesar das diferenças, é crucial.

Figura 18 - John e Hal divergem. Green Lantern #87 (1971), p. 9.



O discurso do senador é puramente baseado em racismo científico e. O discurso serve como um comentário sobre a hipocrisia de muitos líderes políticos que professam apoio à igualdade enquanto mantêm práticas discriminatórias. A desconfiança de John

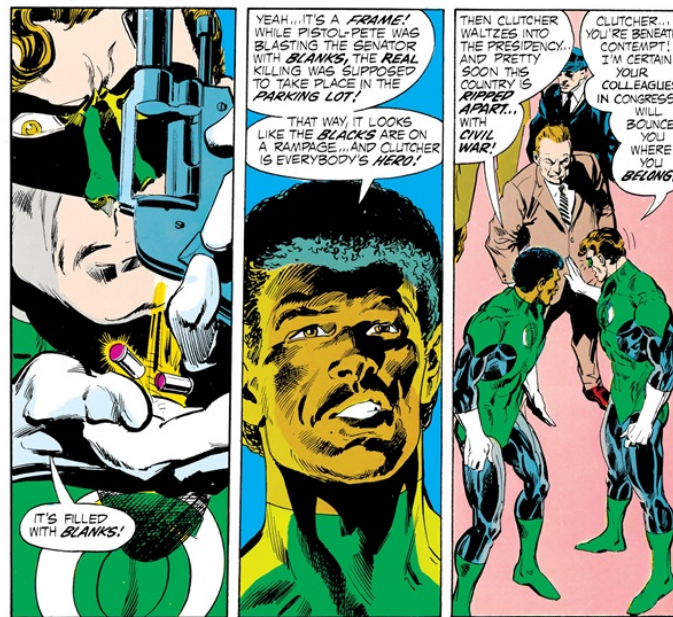
Stewart em relação a tais figuras é validada, reforçando a importância de uma vigilância contínua e crítica.

Figura 19 - O discurso do Senador Clutcher. Green Lantern #87 (1971), p. 10.



A tentativa de assassinato do senador, que John inicialmente suspeita ser um truque, culmina em uma resolução onde a verdade é revelada e a justiça é buscada. A habilidade de John em desvendar a trama e agir decisivamente demonstra sua inteligência e competência como Lanterna Verde. Este clímax sublinha a complexidade das ameaças enfrentadas e a necessidade de heróis que possam ver além das superfícies e tomar ações corajosas. A narrativa enfatiza que a verdadeira justiça requer tanto perspicácia quanto bravura.

Figura 20 - A resolução da tentativa de assassinato. Green Lantern #87 (1971), p. 13.



A fala final de John Stewart, onde ele afirma sua identidade e propósito, encapsula sua jornada de aceitação e autoafirmação. Ele declara que é um Lanterna Verde não por causa de sua cor, mas por causa de sua coragem e determinação. Esta afirmação é um poderoso testemunho da sua resiliência e capacidade, servindo como um lembrete de que a verdadeira força de um herói vem de seu caráter e convicção. John Stewart emerge como um símbolo de orgulho e poder para a comunidade negra e para todos que lutam por justiça e igualdade, exemplificando a importância de se manter fiel a si mesmo enquanto se busca um impacto positivo no mundo.

Figura 21 – A fala final. Green Lantern #87 (1971), p. 13.



CONCLUSÃO

A análise da representação negra nas histórias em quadrinhos de super-heróis da Marvel e da DC Comics, focada no período de 1966 a 1971, revela um momento de transformação crucial na cultura popular norte-americana. Personagens como Pantera Negra, Falcão, John Stewart (Lanterna Verde) e Malcolm Duncan surgiram em um contexto marcado pelas intensas lutas do movimento pelos direitos civis e pelas tensões raciais que moldaram os Estados Unidos na segunda metade do século XX. Esses heróis não eram apenas criações ficcionais, mas verdadeiros símbolos de resistência e luta social, refletindo as aspirações e frustrações de uma sociedade que, por muito tempo, excluiu a população afro-americana de representações positivas e significativas.

A criação de personagens negros nas histórias em quadrinhos não foi apenas um gesto de inclusão simbólica, mas uma resposta direta às demandas sociais e políticas daquele período. O movimento pelos direitos civis, liderado por figuras como Martin Luther King Jr. e Malcolm X, impactou profundamente a sociedade e, consequentemente, a cultura popular, incluindo os quadrinhos. As histórias dessas editoras passaram a refletir uma pressão crescente para oferecer representações mais inclusivas e diversificadas. Dessa forma, os super-heróis negros da Marvel e da DC foram moldados pelos desafios e lutas daquele tempo, emergindo como representações importantes de uma comunidade que exigia visibilidade e igualdade.

Entre os anos de 1966 e 1971, os quadrinhos começaram a dismantelar estereótipos antigos e ofereceram novas narrativas para personagens negros. Pantera Negra, introduzido pela Marvel em 1966, exemplifica essa transformação. Ele não era apenas um herói, mas um monarca de uma nação africana altamente desenvolvida, o que subvertia as representações negativas que a África e os africanos tradicionalmente recebiam na mídia ocidental. Pantera Negra não só desafiava os estereótipos de inferioridade, mas também colocava personagens negros em posições de liderança, ao lado dos heróis brancos mais proeminentes da Marvel. Em 1969, o surgimento do Falcão, parceiro do Capitão América, aprofundou ainda mais essa mudança. Além de lutar ao lado de um ícone do patriotismo americano, o Falcão também enfrentava questões raciais e dilemas sobre como deveria atuar em uma sociedade que ainda tratava os afro-americanos com preconceito.

No entanto, apesar desses avanços, a pesquisa revela que as representações de personagens negros nos quadrinhos não estavam isentas de contradições. Muitas vezes, esses heróis eram colocados em narrativas que reforçavam estereótipos raciais ou reafirmavam estruturas de poder opressivas. Em algumas histórias, os heróis negros eram retratados combatendo vilões ou grupos ligados à sua própria comunidade, criando um dilema racial complicado. Em vez de desafiar essas percepções, as narrativas frequentemente reforçavam a visão da criminalidade como um problema inerente à população negra. O próprio Falcão, apesar de sua bravura e integridade, muitas vezes se via lutando contra vilões negros, perpetuando a noção de que a comunidade afro-americana estava ligada à desordem social.

Outro aspecto importante revelado pela pesquisa é a complexa relação entre a representação negra nos quadrinhos e as pressões comerciais da indústria cultural. Os quadrinhos, como produtos de consumo em massa, eram (e continuam a ser) influenciados pelas lógicas do mercado capitalista, o que impactava diretamente o desenvolvimento e a sustentabilidade dos personagens negros. Embora a inclusão de super-heróis negros tenha sido vista como um avanço, muitos desses personagens acabaram relegados a papéis secundários ou tiveram suas histórias minimizadas em relação aos heróis brancos. A introdução de personagens como Pantera Negra e Falcão pode ter sido motivada tanto pela necessidade de inclusão quanto pelo desejo de atrair o crescente público consumidor afro-americano. No entanto, o compromisso real com a diversidade muitas vezes se mostrou raso, limitado a uma inclusão simbólica sem mudanças estruturais profundas.

Uma das contribuições mais significativas desta pesquisa é a análise de como os quadrinhos se tornaram uma plataforma para discutir poder, hierarquia e raça. A introdução de John Stewart como o Lanterna Verde, em 1971, foi um marco nesse sentido. John Stewart foi o primeiro Lanterna Verde negro e, desde sua criação, representou uma nova abordagem para as questões de autoridade e resistência. Ao contrário de seus predecessores, Stewart não aceitou passivamente as ordens da Tropa dos Lanternas Verdes. Ele questionava o sistema e as autoridades que representava, refletindo a desconfiança que muitos afro-americanos tinham em relação às instituições governamentais, especialmente as forças policiais, que muitas vezes eram vistas como agentes de opressão.

Mesmo com esses avanços, a pesquisa demonstra que os quadrinhos ainda enfrentavam desafios significativos ao abordar as questões raciais de forma mais profunda e complexa. Embora personagens como John Stewart tenham levantado questões importantes, as narrativas frequentemente retornavam a um status quo que evitava mudanças estruturais reais. Conforme apontado por Umberto Eco, as histórias de super-heróis têm uma tendência a manter suas tramas em um "clima onírico", onde grandes mudanças sociais são evitadas para preservar a continuidade da história e a ordem estabelecida. Dessa forma, mesmo quando os personagens negros traziam à tona debates relevantes sobre raça e justiça, essas questões muitas vezes eram diluídas ou não exploradas em sua totalidade.

Diante dessas limitações, a pesquisa propõe algumas intervenções práticas para avançar na representação negra nas HQs. Uma das soluções sugeridas é a ampliação da diversidade entre os criadores de quadrinhos. Durante o período analisado, a maioria dos escritores e artistas responsáveis pela criação de personagens negros eram homens brancos, cujas experiências e perspectivas limitavam a profundidade com que as questões raciais eram abordadas. Nos últimos anos, no entanto, tem havido um movimento crescente para incluir mais vozes negras na produção de quadrinhos, o que resultou em representações mais autênticas e complexas desses personagens. Esse aumento na diversidade criativa tem permitido uma maior profundidade emocional e moral na construção de heróis negros, que agora são retratados de forma mais rica e matizada.

Outro ponto crucial para o avanço na representação negra é o compromisso contínuo da indústria dos quadrinhos com a criação de personagens negros protagonistas em narrativas relevantes e impactantes. É essencial que as histórias abordem questões como racismo, opressão e resistência de maneira direta, sem diluir esses temas para torná-los mais palatáveis ao público branco. O sucesso do filme **Pantera Negra** (2018) serve como um exemplo poderoso do impacto que uma representação bem-feita e respeitosa pode ter. O filme trouxe uma visão rica e complexa da cultura africana e da diáspora, além de levantar discussões importantes sobre identidade, colonialismo e negritude, ressoando profundamente tanto com o público negro quanto com o branco.

Finalmente, a pesquisa destaca a importância de olhar para os quadrinhos como fontes históricas valiosas. As histórias em quadrinhos não são apenas uma forma de

entretenimento, mas também espelhos das tensões sociais, políticas e culturais de suas épocas. Elas refletem os debates e as preocupações de suas audiências, servindo como documentos culturais que oferecem insights sobre como as questões raciais foram construídas e contestadas ao longo do tempo. Para historiadores, os quadrinhos podem ser uma rica fonte de análise, revelando como as representações raciais evoluíram e como as narrativas de poder e resistência foram elaboradas na cultura popular.

Em conclusão, a luta pela justiça racial e pela igualdade nas histórias em quadrinhos, assim como na sociedade em geral, está longe de ser concluída. Embora tenhamos visto progressos significativos ao longo das últimas décadas, ainda há muito a ser feito para garantir que as representações de personagens negros nas HQs continuem a evoluir e a refletir as realidades complexas da experiência afro-americana. Novas gerações de criadores e leitores devem continuar a questionar e reinterpretar essas narrativas, garantindo que elas promovam uma visão mais justa e equitativa do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

- Action Comics. nº 1. Jerry Siegel e Joe Shuster. New York: DC Comics, 1938.
- Amazing Fantasy. nº 15. Stan Lee e Steve Ditko. New York: Marvel Comics, 1962.
- Captain America. nº 117-119. Stan Lee e Gene Colan. New York: Marvel Comics, 1969.
- Captain America and Falcon. nº 181. Steve Englehart e Sal Buscema. New York: Marvel Comics, 1975.
- Detective Comics. nº 225. Joseph Samachson, Jack Miller e Joe Certa. New York: DC Comics, 1955.
- Donald Duck Adventures. nº 238. Carl Banks. Burbank: Walt Disney Productions, 1949.
- Fantastic Four. nº 52 e nº 53. Stan Lee e Jack Kirby. New York: Marvel Comics, 1966.
- Green Lantern. nº 87. Dennis O'Neil e Neal Adams. New York: DC Comics, 1971.
- Green Lantern Corps. nº 201. Steve Englehart e Joe Staton. New York: DC Comics, 1986.
- Journey into Mystery. nº 83. Stan Lee, Larry Lieber e Jack Kirby. New York: Marvel Comics, 1962.
- Jungle Tales. nº 1. Don Rico e Jay Scott Pike. New York: Atlas Comics, 1954.
- Lobo. nº 1. Don "D. J." Arneson e Tony Tallarico. New York: Dell Comics, 1965.
- Mandrake the Magician. nº 1. Lee Falk e Phil Davies. New York: King Features Syndicate, 1934.
- Secrets Origins Annual. nº 3. George Pérez e artistas. New York: DC Comics, 1989.
- Sgt. Fury and his Howling Commando. nº 1. Stan Lee e Jack Kirby. New York: Marvel Comics, 1963.
- Showcase. nº 4. Robert Kanigher e Carmine Infantino. New York: DC Comics, 1956.
- Teen Titans. nº 26. Robert Kanigher e Nick Cardy. New York: DC Comics, 1970.
- The Falcon. nº 1. Jim Owsley e Paul Smith. New York: Marvel Comics, 1983.

The Incredible Hulk. n° 1. Stan Lee e Jack Kirby. New York: Marvel Comics, 1962.

The Phantom. n° 1. Lee Falk. New York: King Features Syndicate, 1936.

The Spirit. n° 1. Will Eisner. New York: Register and Tribune Syndicate, 1940.

Tintin au Congo. n° 1. Hergé. Brussels: Casterman, 1931.

X-MEN. n° 1. Stan Lee e Jack Kirby. New York: Marvel Comics, 1963.

Young Allies. n° 1. Otto Binder e Charles Nicholas. New York: Timely Comics, 1941.

Bibliografia

AGOSTINHO, Elbert de Oliveira (org.). **Negritude, poderes e heroísmos**. Rio de Janeiro: Conexão 7, 2021.

ALEXANDER, Michelle. **A Nova Segregação**. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2018.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Jandaíra, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Os gêneros do discurso**. Paulo Bezerra (Organização, Tradução, Posfácio e Notas); Notas da edição russa: Seguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BRAGA JR, A. X. **A ambientação de personagens negros na Marvel Comics: Periferia, vilania e relações inter-raciais. Identidade**. São Leopoldo. v. 18. n. 1. 2013.

BERNARDO, Thiago Monteiro. *História e Histórias em Quadrinhos: um debate sobre possibilidades analíticas*. IN: **XII Encontro Regional de História Anpuh - Rio: Usos do Passado**, 2006, Niterói. XII Encontro Regional de História Anpuh, 2006.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAWELTI, John. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARBON, Michael. *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. New York: Random House, 2000.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel, 1990.

Clay v. United States, 403 U.S. 698 (1971). 2024. Justia Law. Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/403/698/#703>. Acesso em: 1 jun. 2024.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

CONSTITUIÇÃO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA - 1787. Biblioteca Virtual de Direitos Humanos. Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/constituicao-dos-estados-unidos-da-america-1787.html>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.

COOGAN, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, Tex.: MonkeyBrain Books, 2006.

COWSILL, Alan; IRVINE, Alex; KORTE, Steve; MANNING, Matt; WIACEK, Win; WILSON, Sven. *The DC Comics Encyclopedia: The Definitive Guide to the Characters of the DC Universe*. DK Publishing. 2016.

DALLAS, Keith; SACKS, Jason. *American Comic Books Chronicles: The 1970s*. TwoMorrows Publishing. 2014.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. *Saberes Enquadrados: Histórias em Quadrinhos e (Re)Construções Identitárias*. 2009. 199 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DIAS, Jorge de Figueredo, ANDRADE, Manuel da Costa. *Criminologia. O Homem Delinquente e a sociedade Criminógena*. Coimbra: Coimbra Editores, 1997.

DU BOIS, W. E. B. **Black Reconstruction in America: [1860-1880]**. Nova York: The Free Press, 1998.

DUPLAT, Edimário Bastos. **Poderosa Wakanda: A representação do super-herói negro nos quadrinhos da Marvel Comics**. 2010. 67 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ESTADOS UNIDOS. Suprema Corte dos Estados Unidos. **Brown v. Board of Education of Topeka, nº1**. Impetrante: Oliver Brown. Inquirido: secretaria de Educação de Topeka. 9 – 11 de dezembro de 1952. Disponível em: <<https://www.oyez.org/cases/1940-1955/347us483>>. Acesso em: 17 de dezembro de 2022.

EURY, Michael. **Dick Giordano: Changing Comics, One Day at a Time**. TwoMorrows Publishing. 2020.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GABILLIET, Jean-Paul. **Of Comics and men: a cultural history of American comics book**. Tradução de Bart Beaty and Nick Nguyen. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GROTH, Gary. Jack Kirby Interview. *The Comics Journal*, 2011. Disponível em: <<http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/6/>>. Acesso em: 30 de setembro de 2023.

GUERRA, Fábio Vieira. **Super-heróis Marvel e os conflitos sociais e políticos nos EUA (1961-1981)**. 2011. 230 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GUINS, R.; CRUZ, O. Z. (orgs). **Popular Culture: A Reader**. London: Sage, 2005.

HAAS, Jeffrey. *The Assassination of Fred Hampton: How the FBI and the Chicago Police Murdered a Black Panther*. Lawrence Hill Books. 2009.

HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **A identidade cultural da Pós-modernidade**. 7ª ed. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2003.

HATFIELD, Charles; BEATY, Bart (orgs). *Comics Studies: A Guidebook*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2020.

_____. *Hand of Fire: The Comics Art of Jack Kirby*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.

HOWARD, Sheena C.; JACKSON II, Ronald. *Black Comics: Politics of Race and Representation*. New York, Bloomsbury. 2013.

JODELET, Denise (org). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj. 2001.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de Sociologia: Guia prático da linguagem sociológica**. Editora Zahar. 1997.

JR, Paulo Basso. *BERCHTESGADEN: Como está hoje o refúgio de inverno de Hitler*. **Rota de Férias**, 2018. Disponível em: <<https://rotadeferias.com.br/berchtesgaden-hitler/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

KARNAL, Leandro (org). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto. 3.ed., 2ª reimp. 2014.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia, Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

LAWRENCE, John Shelton; JEWETT, Robert (orgs). *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans, 2002.

LAZERE, Donald (org). *American Media and Mass Culture: Left Perspectives*. Berkeley: University of California Press, 1987.

- LIMA, S. Q. **Garra de Pantera: os negros nos quadrinhos de super-heróis dos EUA.** *Identidade*. São Leopoldo. v. 18, n. 1. 2013.
- LOPES, R. S. **Identidades Secretas: representações do negro nas histórias em quadrinhos norte-americanas.** 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2013.
- LOSURDO, Domenico. **Contra-história do liberalismo.** São Paulo: Ideias & Letras, 2006.
- LUYTEN, Sonia M. Bibe (org). **História em quadrinhos: leitura crítica.** Edições Paulinas. 1984.
- MACCLOUD, S. **Desvendando os Quadrinhos.** São Paulo: Mbooks, 2004.
- MAIA, B. S. R. e MELO, V. D. S. de. **A colonialidade do poder e suas subjetividades.** *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF*. v.15 n.2, p. 231-242, jul. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.30132>. Acesso em: 26 jul. de 2023.
- MARTINO, L. M. S. **Comunicação & identidade: quem você pensa que é?** São Paulo: Paulus, 2010.
- MBEMBE, Achile. **Crítica da razão negra.** Lisboa: Antígona, 2014.
- Muhammad Ali's Draft Controversy.** 23 jan. 2016. Warfare History Network. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20210128043746/https://warfarehistorynetwork.com/2016/01/23/muhammad-alis-draft-controversy/>. Acesso em: 30 maio 2024.
- MUNANGA, Kabenguele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo e etnia.** Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação – PENESB-RJ em 5 nov. 2003.
- PERRY, D. L. **The Concept of Pleasure.** The Hague/Paris: Mouton & Company (1967).
- REYNOLDS, Richard. **Super Heroes: A Modern Mythology.** Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

ROBB, Brian J. **A identidade secreta dos super-heróis: a história e as origens dos maiores sucessos das HQs: do Super-homem aos Vingadores.** Trad. André Gordinho. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

ROCHA, Décio. **Representar e intervir: linguagem, prática discursiva e performatividade.** *Linguagem em (Dis)curso* – LemD, Tubarão, SC, v. 14, n. 3, set./dez. 2014.

SANTOS, Valdecir de Lima. **Com que cor se pinta o negro nas histórias em quadrinhos.** 2014. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos de Linguagens, Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Fernanda Pereira. **Super-heróis Negros e Negras: Referências para a educação das relações étnico-raciais e ensino da história e cultura afro-brasileira e africana.** Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2018.

TÍLIO, Rogério. **Reflexões acerca do conceito de identidade.** *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades.* Rio de Janeiro. v. 8. n. 29. 2009.

TISCHAUSER, Leslie Vincent. **Jim Crow Laws.** Santa Barbara: Greenwood, 2012.

VIANA, Nildo. **A Esfera Artística.** 2ª edição, Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **As histórias em quadrinhos como forma de arte.** *Revista Ciências Humanas*, vol. 4, num. 11, 2014.

_____. **Histórias em Quadrinhos e Métodos de Análise.** *Temporis (ação).* Universidade Estadual de Goiás – UEG, v. 16, 2016.

WELLS, John. “*Green Lantern/Green Arrow: And Through Them Change an Industry*”. **Back Issue!** N° 45. TwoMorrows Publishing. 2010.

WESCHENFELDER, G. V. **Os negros nas histórias em quadrinhos de super-heróis.** *Identidade.* São Leopoldo. v. 18. n. 1, 2013.

WOLFGANG, M.; SAVITZ, L.; JOHNSON, N. **The Sociology of Crime and Delinquency.** New York: John Wiley & Sons, 1970.

WRIGHT, Bradford W. ***Comic Book Nation:** The transformation of youth culture in America*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.